

**ANDRÉA CRISTINA DE PAULA**

**A RELIGIOSIDADE NA VOZ DE PENA BRANCA E  
XAVANTINHO**



UBERLÂNDIA-MG

2012

**ANDRÉA CRISTINA DE PAULA**

**A RELIGIOSIDADE NA VOZ DE PENA BRANCA E  
XAVANTINHO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Kênia Maria de  
Almeida Pereira

UBERLÂNDIA-MG

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

P324r  
2012 Paula, Andréa Cristina de, 1981-  
A religiosidade na voz de Pena Branca e Xavantinho. / Andréa Cristina de Paula. - Uberlândia, 2012.  
158 f.: il.

Orientadora: Kênia Maria de Almeida Pereira.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Letras.  
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica - Teses.  
3. Brasil - Cultura popular - Teses. 4. Religiosidade - Teses. I. Pereira,  
Kênia Maria de Almeida. II. Universidade Federal de Uberlândia.  
Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82

---

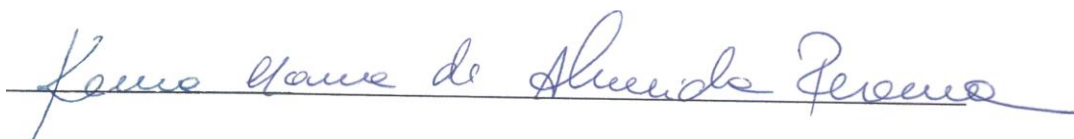
**ANDRÉA CRISTINA DE PAULA**

**A RELIGIOSIDADE NA VOZ DE PENA BRANCA E XAVANTINHO**

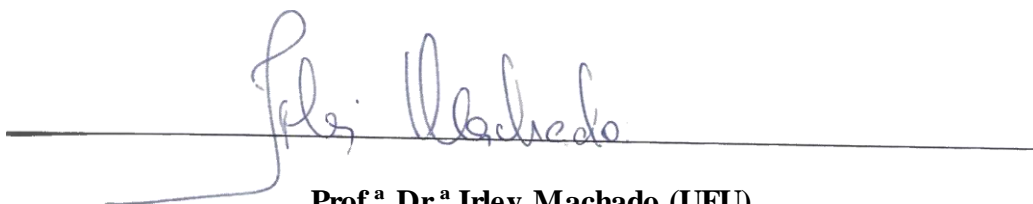
Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária

Uberlândia, 27 de fevereiro de 2012.

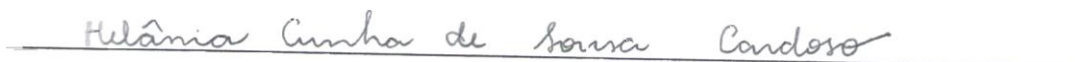
Banca Examinadora:



**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Kênia Maria de Almeida Pereira (UFU)**



**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Irley Machado (UFU)**



**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Helânia Cunha de Sousa Cardoso (UNIPAM)**

## **DEDICATÓRIA**

À Maria Terezinha de Oliveira Paula, minha mãe,  
que já não se encontra mais entre nós, mas que  
sempre me apoiou e me aconselhou a lutar pelos  
meus ideais.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, que me proporcionou a vida e o desejo de aprender;

Ao meu noivo Junio, que sempre apoiou esse projeto, compreendendo que o curso exige dedicação e empenho, entendendo a necessidade de me encontrar sozinha por alguns momentos, a fim de amadurecer algumas ideias referentes à pesquisa antes de materializá-las por escrito;

À professora Kênia Maria de Almeida Pereira, que acreditou em meu potencial, aceitando-me como sua orientanda, me incentivando a olhar pro futuro, me ensinando, com o seu exemplo, que é possível conciliar conhecimento e alegria e que essa mistura faz toda a diferença quando posta em prática em uma sala de aula;

À professora Irley Machado, que, com educação, serenidade e respeito, apontou as falhas existentes neste trabalho, quando participou do meu exame de qualificação, sugerindo bibliografias e modificações necessárias para o aperfeiçoamento do meu texto, aceitando contribuir ainda mais para o desenvolvimento deste com sua participação na banca de defesa de minha dissertação;

À professora Helânia Cunha de Sousa Cardoso que, durante a graduação, me fez encantar pelo universo da Literatura Brasileira, plantando em mim o desejo de aprofundar um pouco mais nesse tema, e que, certamente, enriquecerá minha pesquisa com a sua apreciação e presença na banca de defesa de dissertação;

À professora Enivalda Nunes Freitas e Sousa, que também contribuiu com sugestões e críticas, quando participou do meu exame de qualificação;

Ao professor Antônio Fernandes Júnior (UFG), que me possibilitou o acesso à dissertação de mestrado da pesquisadora Maria Madalena Bernadeli: “A expressividade caipira em Vieira e Vieira”, que muito contribuiu para o desenvolvimento do meu trabalho;

Aos professores Kênia Maria de Almeida Pereira, Irley Machado, Maria Ivonete Santos Silva, Juliana Santini e Leonardo Soares, que ministraram as disciplinas do mestrado nas quais me inscrevi e cursei, ampliando meus conhecimentos literários, muitos dos quais foram aplicados nesse trabalho;

Aos meus colegas de curso, em especial, à Gláucia, que compartilhou comigo sua amizade e o gosto pela música raiz, apresentando comigo em alguns eventos como no Primeiro Festival de Viola, em homenagem à Pena Branca e Xavantinho, ocorrido em fevereiro de 2011, em Cruzeiro dos Peixotos;

**MUITO OBRIGADA!**

## **EPIGRAFE**

“Este trabalho é o resultado do meu primeiro mergulho no mundo da viola. Como todo primeiro mergulho, curto e de fôlego rápido. Mas é dele que virão os outros”

Allan de Paula Oliveira

## RESUMO

Este estudo analisa a manifestação da religiosidade em algumas canções compostas e/ou interpretadas por Pena Branca e Xavantinho, observando a relação existente entre a expressão do sagrado e a poesia caipira. A análise do corpus (7 canções que fazem parte da discografia de dois homens simples do interior do Brasil) se revela um importante instrumento para a compreensão do imaginário humano, visto que, por meio da poesia cantada, dessas e de outras canções, esses artistas traduzem a variedade de crenças, culturas e histórias que fazem parte da tradição popular brasileira. Ao som da viola e com um jeito singelo de cantar e de viver, Pena Branca e Xavantinho inserem o sabor da terra à Música Popular Brasileira, interpretando composições de artistas consagrados no mundo da música brasileira, como Milton Nascimento e Chico Buarque, autores de *Cio da Terra*, canção considerada um divisor de águas na carreira dos irmãos, pois foi por meio dela que a dupla amplia o seu público e obtém visibilidade nacional. Pena Branca e Xavantinho se destacam ainda no cenário musical brasileiro por promoverem o resgate da música sertaneja raiz, em plena ditadura da música sertaneja moderna, conservando suas principais características, como a utilização da tradicional viola caipira, a preservação de temas que remetem à cultura rústica e a forma de cantar em dueto. Um dos elementos indissociáveis do contexto campesino, certamente, é a religiosidade, tema que se mostra recorrente no repertório musical desses artistas. Estudando-se a trajetória de vida dos irmãos, verifica-se que essa recorrência tem relação estreita com a ideologia religiosa que possui a dupla, caracterizada por um sincretismo religioso, no qual diferentes credos se dialogam em harmonia. Para a realização das análises, foram utilizados, como referencial teórico, estudiosos do imaginário, tais como Gilbert Durand, Carl Jung, Bachelard, Cassirer, bem como pesquisadores da religiosidade popular brasileira, como Carlos Brandão e Talles de Azevedo. O desenvolvimento deste trabalho obedeceu aos seguintes passos: leitura sobre a biografia de Pena Branca e Xavantinho e estudos sobre a trajetória da música sertaneja, buscando destacar o lugar ocupado pela dupla no universo musical sertanejo; estudo sobre os aspectos que permeiam a religiosidade, observando a sua presença nas canções sertanejas em geral e na música caipira; audição dos CDs gravados pelos irmãos e por Pena Branca, quando em carreira solo; seleção das canções que, à primeira vista, manifestaram a presença do tema religioso; análise do corpus selecionado. O resultado da pesquisa encontra-se organizado em três capítulos, nos quais se busca demonstrar a relevância de se estudar a produção artística popular, como a desses dois artistas de Uberlândia, pois é conhecendo o fazer literário do povo que se chega mais próximo de sua realidade. É pela voz de dois artistas de descendência afro, ligados ao campo, que se apreende um pouco do imaginário que recobre grande parte da população brasileira. O trabalho desenvolvido sobre a religiosidade na voz de Pena Branca e Xavantinho demonstra, pois, o quanto o sagrado ainda sobrevive na imaginação do ser humano, podendo se revelar de várias formas, até mesmo por intermédio da palavra ritmada caipira.

**Palavras-chave:** Pena Branca e Xavantinho; cultura popular; música caipira; sagrado; sincretismo religioso



## ABSTRACT

This study examines the manifestation of religion in some songs written and/or sung by Pena Branca and Xavantinho observing the relationship between the expression of the sacred and rustic poetry. The analysis of the corpus (7 songs that are part of the discography of two simple men of the interior of Brazil) reveals itself as an important tool for understanding human imagination, because, through poetry sung of these and other songs, these artists reflect the variety of faiths, cultures and histories that are part of Brazilian popular tradition. At the sound of a guitar and singing and simple way of living, Pena Branca and Xavantinho insert the flavor of the earth to PBM (Popular Brazilian Music), playing compositions by renowned artists in the world of Brazilian music, such as Milton Nascimento and Chico Buarque, authors of the *Cio da Terra*, a song considered a watershed in the career of the brothers, it was through it that the duo expands their audience and get national visibility. Pena Branca and Xavantinho also stands in the Brazilian music scene by promoting the rescue of country music roots in the dictatorship of the modern country music, keeping its main features, such as using the traditional viola, the conservation issues that relate to the rustic culture and how to sing as a duet. One of the inseparable elements of the rural context is certainly the religiosity, a theme that is constant in the repertoire of these artists. Studying the life stories of the brothers, it turns out that this recurrence has close relationship with the religious ideology that has both characterized by a religious syncretism, in which different faiths dialogue in harmony. To perform the analysis, were used as theoretical reference, imaginary scholars such as Gilbert Durand, Carl Jung, Bachelard, Cassirer, and researchers from Brazilian popular religiosity, as Carlos Brandão and Talles de Azevedo. This work followed the following steps: reading of the biography of Pena Branca and Xavantinho and studies about the history of country music, seeking to highlight the role played by the duo in the musical universe backcountry; study the aspects that permeate religion, noting its presence in songs in country music in general and, listening CDs recorded by the brothers and Pena Branca, in solo career; selection of songs that at first glance, showed the presence of the religious theme, analysis of the selected corpus. The survey results are organized into three chapters, in which one seeks to demonstrate the relevance of studying popular artistic production, of these two artists of Uberlândia, because getting to know the literary work of people that is closer to its reality. Through the voice of two afro descendents from the countryside who learn a little bit of imagery that covers much of the Brazilian population. The work on the religious voice of Pena Branca and Xavantinho demonstrates, therefore, how the sacred still survives in the imagination of men, may prove in many ways, even through the rhythmic rustic word.

**Keywords:** Pena Branca and Xavantinho, popular culture, country music, sacred, religious syncretism

## LISTA DE FIGURAS

|   |     |
|---|-----|
| Figura 01: capa do disco Velha Morada (WEA, 1981).....  | 27  |
| Figura 02: Pena Branca e Xavantinho no programa de Rolando Boldrin.....                                   | 29  |
| Figura 03: capa do disco Uma dupla Brasileira (RGE, 1982).....  | 30  |
| Figura 04: capa do disco Cio da Terra (Continental, 1987).....  | 33  |
| Figura 05: capa do disco Canto Violeiro (Continental, 1988).....  | 34  |
| Figura 06: capa do disco Cantadô de mundo afora (Continental, 1990).....                                  | 35  |
| Figura 07: capa do disco Renato Teixeira e Pena Branca e Xavantinho: Ao vivo em Tatuí (Kuarup, 1992)..... | 37  |
| Figura 08: capa do disco Violas e canções (Velas, 1993).....  | 38  |
| Figura 09: cartaz de divulgação de shows de Pena Branca e Xavantinho fora do Brasil.....                  | 38  |
| Figura 10: capa do disco Pena Branca e Xavantinho - Som da Terra (Warner, 1994).....                      | 39  |
| Figura 11: capa do disco Ribeirão Encheu (Velas, 1995).....   | 40  |
| Figura 12: capa do disco Pingo d'água (Velas, 1996).....  | 40  |
| Figura 13: capa do disco Coração Matuto (Paradoxx, 1998).....   | 41  |
| Figura 14: capa do disco Semente Caipira (Kuarup, 2000).....  | 42  |
| Figura 15: capa do disco Pena Branca canta Xavantinho (Kuarup, 2002).....                                 | 43  |
| Figura 16: capa do disco Sertão Violeiro (Viola de Nós produções, 2006).....                              | 44  |
| Figura 17: capa do disco Cantar Caipira (Velas, 2006).....  | 44  |
| Figura 18: cartaz do 1º Festival de Viola de Cruzeiro dos Peixotos.....                                   | 46  |
| Figura 19: cartaz do 7º encontro de violeiros de Uberlândia.....  | 47  |
| Figura 20: Pena Branca, em apresentação de folia de reis no bairro Patrimônio, em Uberlândia.....         | 129 |

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO.....  | 11  |
| CAPÍTULO 1. DAS FESTAS NA ROÇA AOS PALCOS DE SÃO PAULO: A<br>TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE PENA BRANCA E XAVANTINHO..... | 16  |
| 1.1. A história de Pena Branca e Xavantinho, os guardiões da música caipira.....                                   | 20  |
| 1.2. A música caipira de mãos dadas com a MPB: a consagração.....  | 27  |
| 1.3. A hora da decisão: modernizar-se ou preservar a tradição?.....  | 29  |
| 1.4. A hora do recomeço: Pena Branca na estrada sem Xavantinho.....  | 41  |
| 1.5. Pena Branca e Xavantinho deixam seu legado.....   | 45  |
| CAPÍTULO 2. BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A RELIGIOSIDADE NA<br>MÚSICA SERTANEJA.....                                 | 54  |
| 2.1. Música e sagrado.....   | 67  |
| 2.2. Música sertaneja e religiosidade.....   | 73  |
| 2.2.1. O panteísmo na música sertaneja.....  | 74  |
| 2.3. O sincretismo afro-católico-espírita na música sertaneja.....   | 76  |
| 2.4. O sincretismo religioso nas capas dos discos de Pena Branca e Xavantinho                                      | 84  |
| CAPÍTULO 3. A RELIGIOSIDADE NA VOZ DE PENA BRANCA E<br>XAVANTINHO.....   | 87  |
| 3.1. Cio da Terra .....  | 88  |
| 3.2. Quebra de Milho.....  | 96  |
| 3.3. Oração do Camponês.....   | 103 |
| 3.4. Pingo D'água .....  | 109 |
| 3.5. Calix Bento .....   | 115 |
| 3.6. Encontro de Bandeiras.....  | 122 |
| 3.7. Congo.....  | 131 |

|   |     |
|---|-----|
| CONCLUSÃO.....                                      | 140 |
| REFERÊNCIAS, DISCOGRAFIA E FONTES DE CONSULTA ..... | 144 |

## INTRODUÇÃO

Quem nunca se encantou com as maravilhas da natureza? Há momentos em que a sua beleza é tamanha, que seus encantos são considerados obra de Deus. Isso acontece porque, para diversas pessoas, a sacralidade não pode ser dissociada do mundo e pode ser encontrada em quase tudo que compõe o universo. Símbolos, imagens e mitos contribuem para que isso aconteça, já que permitem que um novo olhar seja lançado sobre determinado elemento. Mircea Eliade (1992, p. 17) utiliza o termo “hierofânia” para explicar a manifestação do sagrado que, segundo ele, ocorre quando o homem atribui uma significação simbólica a uma dada realidade e “algo de sagrado se nos revela”. De acordo com esse autor, o sagrado se opõe ao profano<sup>1</sup> e é justamente essa oposição que permite ao homem desvelar a divindade do mundo. Euclides Marchi explica bem como isso acontece:

A percepção do sagrado em objetos é diferente daquela que tradicionalmente se manifesta na realidade ou na ordem natural das coisas. E, embora elas possam parecer estranhas ao homem moderno, adquirem significado próprio por meio das hierofanias. Os objetos, sejam eles pedras, árvores, animais ou minerais, adquirem, por meio das hierofanias, características que os sacralizam e, por isso, somam, àquelas que lhes são naturais, outras – as sagradas (MARCHI, 2005, p. 42).

Por meio das palavras do autor, entende-se que o sagrado se manifesta quando se amplia o significado das coisas existentes no mundo, isto é, a partir do momento em que o homem atribui a objetos, pessoas, lugares etc. um sentido que ultrapassa a sua significação empírica, interpretando-os com a subjetividade da fé.

O sagrado, realmente, está presente em tudo que gira em torno do mundo, afinal, o próprio mundo, no imaginário das pessoas, é resultado de uma criação divina e, por estar em toda parte, o homem carrega consigo, às vezes, de forma inconsciente, marcas dessa sacralidade e a tem expressado, ao longo do tempo, sob diferentes maneiras e, uma delas, é por meio da música.

---

<sup>1</sup> De acordo com Marchi, embora o sagrado e o profano sejam “opostos, separados e dissociados” eles não se excluem (MARCHI, 2005, p. 6).

Pena Branca e Xavantinho demonstraram ter sempre se preocupado em expressar a sua fé por meio do fazer musical, já que, em suas canções, se destaca a religiosidade<sup>2</sup>. Observa-se, em grande parte das letras de músicas interpretadas pela dupla, certa recorrência temática. Ícones da música de raiz, sempre procuraram manter viva a tradição religiosa cultivada no contexto social caipira e parecem ter encontrado na canção sertaneja o material de que precisavam para manifestar suas crenças, costumes e culturas.

Segundo Bernadeli, “como uma das expressões artístico-culturais do homem rústico, a moda caipira está apoiada na argúcia coletiva do poeta e de sua poesia, os quais, tanto o poeta quanto a poesia, colaboram para a compreensão universal do homem” (BERNADELI, 1991, p. 39). Crê-se, portanto, que o estudo da manifestação da religiosidade nas canções de Pena Branca e Xavantinho auxilia na compreensão do comportamento e do pensamento do homem religioso, pois essa reflexão possibilita desvelar algumas crenças, hábitos, enfim, o imaginário que permeia o ser humano no que diz respeito ao universo do sagrado. Nesse sentido, esta pesquisa – ao buscar compreender a religiosidade brasileira, tomando como objeto de estudo canções que fazem parte do repertório de dois homens simples do interior do Brasil – contribui também para o entendimento de algumas ações religiosas do homem brasileiro em seu todo.

A realização desse estudo possibilita, ainda, a divulgação do fazer literário de dois músicos brasileiros importantes dentro da tradição e da cultura popular, já que, segundo Romildo Sant’Anna, a criação literária do povo se vê rotulada de “subliteratura, paraliteratura, contraliteratura, a situar-se no lado abaixo dos horizontes e fronteiras do discurso chamado oficialmente literário” (SANT’ANNA, 2000, p. 30). Levando-se em consideração o comentário do autor, acredita-se que trazer para o âmbito acadêmico reflexões envolvendo a vida e obra de Pena Branca e Xavantinho é uma forma de valorizar uma literatura que não deixa o fazer popular cair no esquecimento, favorecendo o resgate das raízes brasileiras.

Estudar a produção literária de outros países, bem como obras de autores renomados da literatura brasileira enriquece o pensamento humano e, sem dúvida, auxilia nas descobertas de novas técnicas de representação, mas não se deve deixar em segundo

---

<sup>2</sup> Usar-se-á, no decorrer do trabalho, a palavra “religiosidade” no sentido que dá Euclides Marchi, isto é, “como um comportamento pessoal e intransmissível, alheia ao debate, às igrejas e às instituições religiosas” (MARCHI, 2005, p. 15). Tomar-se-á, portanto, esse termo como qualquer ligação que o homem venha a ter com o divino sem que haja, necessariamente, a mediação da religião ou de alguma instituição religiosa.

plano as produções artísticas populares, afinal, como argumenta Antônio Cândido, é a literatura brasileira, “não outra, que nos exprime” (CANDIDO, 1964, p. 8). A literatura, referida pelo autor, não faz distinção entre o erudito e o popular ou entre o sofisticado e o singelo, em escalas de valores, visto que, tanto a literatura popular quanto a clássica, na sua concepção, são ferramentas essenciais de que o homem dispõe para expressar-se e conhecer-se.

O fato é que, embora essa dupla seja bastante reconhecida pelo povo uberlandense e região, são raros os estudos encontrados envolvendo o nome desses artistas. Não é difícil encontrar textos que tragam uma coletânea de suas canções. Há vários sites na internet que oferecem listas completas sobre a vasta obra da dupla. Contudo, há uma escassez muito grande de estudos que realizem uma abordagem mais reflexiva sobre a temática de suas canções.

Este trabalho, portanto, tem como objetivo verificar a presença da religiosidade nas canções de Pena Branca e Xavantinho, bem como analisar o efeito de sentido obtido por meio da união dessa voz religiosa, com a voz poética, expressa pela poesia-cantada que ecoa pelo fazer musical desses artistas. Pretende-se, ainda, evidenciar a presença da religiosidade na vida dessa dupla, não só por um viés biográfico, mas num contexto mais amplo, em que esses artistas aparecem como filhos históricos de ambientes e épocas, nas quais o comportamento religioso figura como componente revelador de aspectos socioculturais de uma determinada sociedade. Dessa forma, ao falar da presença da religiosidade na vida de Pena Branca e Xavantinho, estar-se-á falando também, de forma genérica, de todos aqueles que pertenceram ao mesmo grupo sociocultural que eles, e que compartilharam do mesmo pensamento, no que diz respeito a práticas culturais e religiosas.

Com a justificativa e objetivos definidos, buscou-se obter informações sobre a biografia da dupla, mediante a leitura dos raros textos existentes que discorrem sobre a trajetória de vida desses artistas, como o livro de Rosa Nepomuceno (1999), autora que dedicou um significativo espaço de sua obra para comentar um pouco sobre a carreira desses irmãos. Informações importantes para essa primeira etapa da pesquisa também foram encontradas na revista Jangada Brasil, a qual, além de conter dados relevantes sobre a carreira de Pena Branca e Xavantinho, também possui registrado o nome dos principais LPs e CDs gravados pela dupla, em ordem cronológica de lançamento.

De grande valia foi, ainda, a entrevista realizada com os irmãos do Triângulo Mineiro pelo Programa *Ensaio*, transmitido pela TV Cultura. Por intermédio desse

programa, o qual se encontra atualmente arquivado em DVD, foi possível observar um pouco a maneira de falar, cantar e de pensar desses artistas. Ampliaram o olhar investigativo dessa pesquisa, inclusive, alguns relatos e depoimentos importantes sobre esses irmãos encontrados no livro *O mano veio Pena Branca e aquela coisa toda*, organizado por três estudantes de jornalismo que nele registraram o resultado de estudos e entrevistas realizados com Pena Branca, anos após a morte do irmão.

Em seguida, adquiriram-se todos os selos trabalhados por Pena Branca e Xavantinho. Começou-se, então, a ouvir as canções que faziam parte de seu repertório musical e a selecionar aquelas em que, à primeira vista, havia marcas do sagrado. Após a audição e seleção das canções, fizeram-se leituras sobre a história da música sertaneja, sempre procurando refletir sobre o lugar ocupado por Pena Branca e Xavantinho no cenário musical brasileiro, verificando a sua postura diante das transformações ocorridas com esse segmento musical. Estudos como os de Romildo Sant'Anna (2000), Rosa Nepomuceno (1999), José de Sousa Martins (1974 e 1975), Allan de Paula Oliveira (2004), José Roberto Zan (2008) e de Maria Madalena Bernadeli (1991) foram de grande utilidade para que essa fase da pesquisa se realizasse.

O próximo passo seguido foi desenvolver um estudo sobre o fenômeno da religiosidade, procurando entender o comportamento e o pensamento do homem religioso, em especial, do povo brasileiro, a fim de que se pudesse obter respaldo teórico para analisar as canções previamente selecionadas para fazer parte do corpus do trabalho. Estudos como os de Mircea Eliade (1991e1992), Carl Jung (2008), Thales de Azevedo (2002), Carlos Brandão (2007), Gilbert Durand (1993 e 1997), Cassirer (2004) e Bachelard (1990) foram relevantes para que se alcançasse a reflexão necessária para esse momento.

Após o estudo da trajetória artística da dupla, bem como da religiosidade e da história da música sertaneja, começou-se a analisar as canções anteriormente selecionadas, buscando identificar e interpretar elementos no texto poético que remetessem à sacralidade. O resultado das leituras e das reflexões, obtidas durante a realização dessa pesquisa, encontra-se organizado em três capítulos que serão apresentados a seguir.

No primeiro capítulo, relacionar-se-á a história da música caipira com a trajetória de Pena Branca e Xavantinho. O objetivo deste primeiro capítulo é situar o leitor na história de vida desses artistas, deixando claro, por meio do relato de sua biografia, o forte envolvimento que eles tinham com a música caipira, e, por conseguinte, com o sagrado.



No segundo capítulo, comentar-se-á sobre a relação existente entre música e sagrado, refletindo sobre conceitos que envolvem esse tema, buscando identificá-los na música sertaneja em geral. Dar-se-á atenção especial à manifestação da religiosidade na música caipira, no intuito de enfatizar a presença do tema religioso nesse gênero musical.

No terceiro e último capítulo, far-se-á a análise de algumas canções selecionadas do repertório musical de Pena Branca e Xavantinho, buscando desvelar as marcas do sagrado nelas existentes. É neste capítulo que se pretende comprovar a hipótese inicial do trabalho. Acredita-se que a religiosidade encontrada nas canções compostas e/ou interpretadas por esses irmãos é expressa de modo sincrético e que esse sincretismo traduz, ainda que de forma indireta, o comportamento e o pensamento religioso de grande parte da população brasileira.

Aconselha-se ao leitor ouvir, pelo menos, as músicas interpretadas por Pena Branca e Xavantinho que serão analisadas no terceiro capítulo, pois o acesso à melodia, ao ritmo e à forma de cantar desses artistas pode ser indispensável para que o leitor venha a esclarecer eventuais dúvidas quanto à análise das canções.

## **CAPÍTULO 1: DAS FESTAS NA ROÇA AOS PALCOS DE SÃO PAULO: A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE PENA BRANCA E XAVANTINHO.**

A poesia popular caipira, com a licença de uma linguagem figurada, possui o cheiro primário de plantações e criações num ermo de terra fofa, contemplado pela chuva

(Romildo Sant'Anna)

Pena Branca e Xavantinho eram compositores e intérpretes do gênero sertanejo. Mas nem sempre a música sertaneja teve esse nome, sendo conhecida, tradicionalmente, como “música caipira” ou “moda caipira”. Ela surgiu por volta da década de 1910, no tempo em que a música ainda era cantada, preservando-se a tradição cultural do homem do campo, mas, aos poucos, foi se difundindo, sobretudo nas décadas de 20 e 30, quando foi levada para os centros urbanos, graças a Cornélio Pires, conhecido como o maior divulgador da cultura caipira:

Cornélio Pires achou que estava na hora de trazer a música caipira autêntica ... o artista da roça tinha que largar a porta da venda, o palquinho das quermesses e também vir mostrar que podia brilhar nos estúdios e casa de espetáculo (NEPOMUCENO, 1999, p. 109).

O sujeito campestre, a partir desse momento, percebeu a sua cultura propagada na voz de artistas que utilizavam a música caipira como forma de reafirmação identitária, uma vez que a poesia do caipira, segundo Maria Madalena Bernadeli, “é, quase sempre, a expressão sincera e singela das maneiras de sentir, pensar e agir do homem do campo” (BERNADELI, 1991, p. 49). Por ela, é possível identificar traços reveladores da cultura do caipira, tais como suas crenças, costumes e culturas.

Na literatura, frequentemente, a música caipira é definida como poesia musicalizada. Mário de Andrade, por exemplo, define a moda de viola, gênero musical da música caipira, como “poesia cantada”. De acordo com Keila Monteiro, música e poesia “encontram-se indissociáveis, de modo que o poema sozinho não possui a mesma vitalidade, o mesmo significado ou o mesmo efeito do que quando aliado a uma voz, e mais especificamente, a uma melodia” (MONTEIRO, 2010, p. 4). Essas considerações parecem fazer sentido, já que, na definição de Octavio Paz (1993), poesia é o encontro do homem com ele mesmo, sendo essa, a outra voz. Subentende-se, assim, que o fazer poético

do homem simples ligado à terra, conhecido como caipira, num movimento cíclico, acaba voltando para si mesmo, pois conta a sua história por intermédio da música, que, no dizer de Romildo Sant'Anna (2000), é a mais potente das expressões no mundo caboclo:

A Moda Caipira, tal como viemos a conhecê-la, é empática por natureza; nasce no calor existencial do povo [...] Os escritores de músicas e os cantadores, iletrados geralmente e autodidatas em Gaia Ciência, lhe dão forma, e a devolvem à própria identidade: o povo (SANT'ANNA, 2000, p. 78).

A música caipira, até meados da década de 20, fazia parte basicamente do contexto rural e, por meio de temáticas, ritmos e instrumentos específicos, representava a tradição cultural e religiosa do ambiente campestre. As temáticas giravam em torno de assuntos ligados ao folclore, ao cotidiano na roça, à valorização da natureza, ao amor puro e sincero, ao jeito de ser do caipira, entre outros. Alguns dos folguedos caipiras mais expressivos, nesse período, era o cateretê, o cururu, a moda de viola e a folia de reis. Rosa Nepomuceno define o cateretê da seguinte forma:

O cateretê, conhecido como catira, nasceu de uma dança religiosa indígena – o caateretê. Anchieta a teria introduzido nas festas de Santa Cruz, Divino Espírito Santo, Nossa Senhora e São Gonçalo, para tornar mais fácil seu trabalho de substituir Tupã pelo Deus católico [...] De estrutura muito antiga, portanto, o catira visto hoje no interior mineiro e paulista mantém traços originais na forma de se cantar versos, em solo e coro, acompanhado de sapateado e palmeado. São dois os violeiros-cantadores, que geralmente varam a noite nessa labuta, e vários dançadores – os palmeiros. O catira tem momentos bem definidos; no início, é moda de viola, narrando fatos e histórias de santos, entrecortados por ponteados de viola (os solos). Nesse ponto as danças evoluem. O desfecho é chamado de recortado, quando as “peripécias” com o sapateado chegam ao clímax e a cantoria se mistura a elas. (NEPOMUCENO, 1999, p. 59).

O cururu é descrito por Allan de Oliveira (2004) como uma forma de canto improvisado surgido como dança de roda. Segundo Nepomuceno, o cururu nasceu como “canto religioso marcado por batidas de pé”, que, a partir dos anos 50, se dissociou da dança, e o define como um “combate poético” entre “violeiros-cantadores” (NEPOMUCENO, 1999, pp. 57-58).

Já a moda de viola é uma das modalidades de música caipira de origem europeia. Ana Lúcia Santana afirma que ela representa o maior símbolo da música raiz e faz as seguintes considerações sobre esse subgênero da canção caipira:

Musicalmente ela é composta de solos de viola e versos extensos, permeados por refrões, com um longo conteúdo que narra eventos de natureza histórica, assim como fatos de destaque que ocorrem nos grupos que produzem estas modas (SANTANA, 2009).

Pode-se assegurar que a moda de viola tem características bastante semelhantes às do catira; a diferença consiste basicamente no fato de, no catira, a música vir acompanhada da dança, enquanto que, na moda de viola, não há esse tipo de acompanhamento.

A folia de reis, de acordo com Welson Tremura, “reencena a viagem dos Reis Magos a Belém para adorar ao Deus-Menino, na qual seus participantes, em troca de ofertas recebidas, oferecem bênção e proteção em nome dos Reis Magos” (TREMURA, 2004, p. 2). É uma tradição de origem portuguesa em que se comemora o nascimento de Jesus, por meio de um ritual sagrado que acontece entre 25 de dezembro a 6 de janeiro, especialmente nas regiões do interior brasileiro<sup>3</sup>.

Destaca-se aqui a aproximação entre esses ritmos e folguedos com o sagrado, o que evidencia a estreita relação que esses gêneros musicais têm com a religiosidade e que é registrada por Maria Madalena Bernadeli, quando esclarece que “A música caipira – gêneros e temas – é uma expressão artística profana e, ao mesmo tempo, religiosa [...] Portanto, a moda caipira efetiva-se como música folclórica [...] e circunscrita à zona rural” (BERNADELI, 1991, p. 40).

Todos esses temas e ritmos ganham vida ao som de um instrumento: a viola. Na literatura sobre música brasileira, a viola é remetida ao espaço do campo: ela é “o símbolo das musicalidades praticadas no meio rural brasileiro” (OLIVEIRA, 2004, p. 20). Sobre esse instrumento, há quem o associe a algo que contraria o progresso, relegando-o a um tempo pretérito e distante, opondo-o a tudo que há de moderno. Mas, no que diz respeito ao preconceito que atua sobre a viola caipira, Roberto Corrêa argumenta que:

Essa mentalidade distorcida é gratuita, pois não existe razão de ser, a viola, além de ser o instrumento mais representativo do nosso folclore, não é um instrumento limitado, pelo contrário, é de um grande potencial, e de uma riqueza tímbrica impressionante, as suas variadas afinações propiciam campos harmônicos extremamente originais<sup>4</sup>.

A viola, o ritmo, o tema e o jeito de cantar (geralmente, de forma anasalada) dos cantadores de música caipira evidenciavam a cultura do trabalhador da roça e, de acordo

---

<sup>3</sup> Falar-se-á, com mais detalhes, sobre essa tradição europeia, no terceiro capítulo, durante a análise de duas canções interpretadas por Pena Branca e Xavantinho em que se percebe um diálogo entre a música caipira e a folia de reis: *Calix Bento e Encontro de Bandeiras*.

<sup>4</sup> CORREA, Roberto. **Viola Caipira**. Disponível em: <http://www.casadovioleiro.8k.com/viola%20caipira.htm>. Acesso em: 24/08/2011.

com pesquisa desenvolvida por José Roberto Zan, embasada em estudos realizados por José de Souza Martins (1974), “a toada, o toque de viola que acompanha as danças catira e cururu, a música das folias de Reis e do Divino e a moda-de-violão eram estilos musicais que não se dissociavam das práticas lúdico-religiosas da cultura” do caipira (ZAN, 2008, p. 3).

Dessa forma, até o final da década de 20, a música caipira era o espelho que refletia o fazer cultural do homem ligado ao campo. Mas, em 1929, foi gravado o primeiro disco de música caipira e, a partir desse momento, essa música começou a ser difundida, adentrando também as casas da cidade, deixando de ser exclusivamente do caboclo da roça.

A partir de então, “acontece uma grande metamorfose neste gênero de poesia popular” (BERNADELI, 1991, p. 50): a música caipira, que antes fazia parte do ambiente rural, começa a ganhar espaço também no meio urbano, sobretudo porque, à medida que se aumentava o desenvolvimento econômico das cidades, diminuía-se o número de pessoas moradoras no campo e que dele tiravam a sua subsistência, o que resultou num descontrolado êxodo das populações caipiras para regiões metropolitanas, “no sonho do bem-estar ou estratégia de sobrevivência” (SANT’ANNA, 2000, p. 24). Dentre essas pessoas, estavam artistas, cuja esperança era obter o reconhecimento de seu talento, viver da música e fazer sucesso. Desse momento em diante, “o progresso chegava, engolindo o sertão” (NEPOMUCENO, 2000, p. 27).

A primeira música caipira gravada no Brasil foi “Jorginho do Sertão”, recolhida por Cornélio Pires, gravada por Caçula e Mariano em 1929. Cornélio Pires ficou conhecido, portanto, como o primeiro produtor independente de discos do Brasil. A partir daí, ficou com a fama de ter iniciado o processo de implantação da autêntica música caipira no cenário artístico urbano e “o legítimo cantador da roça entrava em cena, com o chapéuzinho de palha e a violinha de dez cordas” (NEPOMUCENO, 1999, p. 111).

De acordo com Nepomuceno, nas décadas de 30 e 40, já se usava, de forma cristalizada, o termo “sertanejo” para denominar a música caipira, que se apresentava, nesse período, com algumas novidades, “e os gêneros do Norte e Nordeste do país começavam a ser diferenciados como ‘música nordestina’”. Como lembra a autora, “àquela altura, as modas da roça já tinham perdido a pureza e cada vez mais o sotaque” (NEPOMUCENO, 1999, p. 140).

### **1.1. A história de Pena Branca e Xavantinho, os guardiões da música caipira**

Enquanto “o caldeirão de sertanejos e caipiras fumegava, saboroso, tal qual o feijão do tropeiro” (NEPOMUCENO, 1999, p. 116), nascia, em 1939, aquele que seria considerado o possuidor de uma das vozes mais marcantes da música sertaneja: José Ramiro Sobrinho, o Pena Branca e, três anos mais tarde, nasceria aquele que seria reconhecido nacionalmente por sua alta sensibilidade poética: Ranulfo Ramiro da Silva, o Xavantinho. Não sabia ainda o Brasil que aquelas crianças negras e de família humilde formariam a dupla que se tornaria símbolo da música sertaneja de raiz e que esses irmãos seriam apreciados pela crítica como expressivos compositores e poetas da região do cerrado do Triângulo Mineiro.

Pena Branca e Xavantinho faziam parte de uma família composta por 9 pessoas, dentre elas: o pai Francisco da Silva, a mãe Dolores Maria de Jesus, conhecida por Coitinha, e mais 5 irmãos. Pena Branca nasceu em Igarapava, região interiorana de São Paulo, e era o primogênito da família. Com dez dias de seu nascimento, a família decidiu se mudar para Minas Gerais, em Cruzeiro dos Peixotos, distrito de Uberlândia, localidade na qual “o pai possuía uma pequena lavoura e criava algumas cabeças de gado em terras arrendadas” (JANGADA BRASIL, 1999), com a ajuda de Dona Coitinha, que auxiliava o marido no trabalho com a plantação. Nesse ambiente bucólico, nasceram os 6 irmãos de Pena Branca: Osvaldo, Antônio, Osmar, Maria Aparecida, Divina Eterna e também o Xavantinho.

Nessa época, a música sertaneja estava a todo vapor e dominavam as rádios duplas como Vieira e Vieirinha, Tonico e Tinoco, dentre outros. Os pais de Pena Branca e Xavantinho seguiam a vida de trabalho ouvindo canções deles e de outros artistas do momento, e, não satisfeitos em apenas apreciar a boa moda caipira, de vez em quando, também improvisavam alguns ensaios em dueto: Seu Francisco arrancando a harmonia sonora do cavaquinho e D. Coitinha auxiliando na manutenção do ritmo, cantando ao som de instrumentos improvisados, como cabaças de porongo e colheres de pau. Instantes como esses serviram como incentivo na carreira de Pena Branca e Xavantinho, já que foram os hábitos paternos que plantaram a semente musical que, mais tarde, germinaria no coração daquelas crianças matutas do interior.

A família vivia ainda na zona rural, na região do Triângulo Mineiro, quando, em 1950, morreu Francisco da Silva, o pai, e Pena Branca, com apenas 12 anos de idade, por ser o filho mais velho, chamou a si a responsabilidade de ajudar a mãe nas despesas da casa e na educação dos irmãos mais novos. Seu Francisco havia partido, mas a paixão pela música ainda reinava no coração de Dona Coitinha, que fazia questão de transmiti-la aos filhos:

Dona Coitinha insistia na formação artística das crianças, pois considerava que a música seria o único meio de libertá-los daquele cotidiano de trabalho semi-escravo e embrutecedor. A mãe continuava a improvisar instrumentos, criando, inclusive, uma viola feita de cabaça de porongo e sandálias velhas, cujas tiras de couro eram cortadas em fios finíssimos e assumiam o lugar das cordas (JANGADA BRASIL, 1999).

Três anos após a morte do pai, em 1953, Pena Branca, para contribuir financeiramente com os gastos da família, durante a entressafra, resolveu ir para a cidade de Ituiutaba trabalhar, exercendo outras funções que não aquelas desempenhadas no campo:

O dinheiro que dona Coitinha ganhava era pouco para o sustento da família. Sendo assim, Pena Branca foi trabalhar em uma charqueada (hoje frigorífico) em Ituiutaba (MG), durante a entressafra. Trabalhava seis meses, sendo três no matadouro e mais três na fabricação do charque. Quando chegava a estação da safra, ele voltava para a casa e trabalhava nas fazendas (RODRIGUES; XAVIER; MARQUES, 2007, p. 26).

Mesmo com a situação econômica apertada, Pena Branca adquiriu a sua primeira viola, e resolveu formar, com um de seus amigos, conhecido por Zé Pretinho, a dupla: Zé Miranda e João do Campo. Em 1956, Pena Branca desfez a parceria com Zé Pretinho e formou uma dupla sertaneja com Xavantinho. Os irmãos cantavam e tocavam à maneira dos artistas caipiras que faziam sucesso na época. Pena Branca – tocando uma viola de cravelha, popularmente conhecida como viola de “craveia”, um modelo mais clássico de viola que possui 12 cordas – e Xavantinho, um violão. E, “aos poucos, os filhos de Seu Francisco se destacaram na região, cantando e tocando direitinho aquelas modas que sobrevivem na memória das gerações do povo da roça” (NEPOMUCENO, 1999, p. 382).

Pena Branca e Xavantinho começaram a se apresentar nas folias de reis, quermesses e bailes (JANGADA BRASIL, 1999). Aliás, de acordo com Rodrigues, Xavier e Marques (2007), foram essas festas, principalmente as folias de reis, que lhes deram o prazer pela música. Também cantavam em mutirões – uma forma de mobilização coletiva,

baseada na ajuda mútua prestada gratuitamente. Segundo Rodrigues, Xavier e Marques (2007, p. 22), na cultura caipira, mutirão significa “solucionar o problema da mão-de-obra nos grupos da redondeza [...] seja no plantio, na derrubada, na roçada, na limpa, na colheita [...]”. Em entrevista concedida a essas jornalistas, Pena Branca comenta sobre o mutirão:

Hoje em dia traição é um camarada ser infiel, trair o outro, antigamente não. Era uma ajuda inesperada. A gente passava traição no camarada sem ele saber. O pessoal se reunia na sexta-feira pra ver o que fazer. Juntava uma turminha, aquele punhado de peão, bastante mesmo! Se era pra capinar, todo mundo já ia de enxada. Uns falavam que iam fazer aquela balaçada toda de biscoito, bolo, entre outras coisas, pra pessoa que precisava de ajuda, não ter gastos. O camarada estava dormindo e em plena madrugada, escutava aquela turma que chegava fazendo festa, soltando foguetes, com viola, violão, pandeiro e cantando [...] Cresci no meio de boas ações (RODRIGUES; XAVIER; MARQUES, 2007, pp. 21-22).

Observa-se que Pena Branca e Xavantinho cresceram num espaço em que se vivenciavam relações pessoalizadas e recíprocas. Essas relações e/ou práticas estabelecidas pelo caipira – segundo observação de Antônio José Júnior, baseada em estudos de Michel Foucault – são influenciadas diretamente pelo Cristianismo, que, por intermédio da Instituição Cristã, dita regras que disciplinam as ações/práticas do sujeito, no sentido dele se moldar pelo princípio do cuidado de si:

Podemos pensar a religião, que funciona como um forte elemento na subjetivação do caipira, uma vez que ela impõe ao caipira governo e disciplinarização de suas práticas sociais. Em trabalhos como o mutirão, a obrigação de ajudar não é para com a pessoa que recebe o benefício, mas para com Deus e pelo amor de servir ao próximo. Pela religião, o caipira mostra-se um sujeito sócio-historicamente subjetivado pelo cuidado de si, na medida em que as ações sociais desse sujeito são fundamentadas por princípios morais e éticos como os presentes na religião do caipira (JUNIOR, 2009, p. 54).

Verifica-se, com base na observação de Júnior (2009), que o mutirão vai além de um simples ato de solidariedade, passando por princípios éticos, morais e religiosos. E foi cantando em movimentos como esses que tudo começou.

O tempo foi passando e a família de Pena Branca e Xavantinho, assim como muitas outras, resolveu migrar para a cidade, em busca de melhores condições de vida, mudando-se, primeiramente, para Tupaciguara, e, após alguns anos, para a cidade de Uberlândia, movidos pelo discurso de progresso construído sobre esse lugar. Lá, viveram boa parte da vida no bairro Patrimônio. Bairro que, segundo Antônio Pereira da Silva, foi “sempre desprezado pela administração pública, último a receber iluminação, a receber pavimentação, último a receber água e esgoto”. Local habitado, em sua grande maioria



pelos negros, esse bairro “reuniu em torno desse desprezo uma cultura popular inextinguível: congados, reisados, procissões, benzeções, festas típicas [...]” (SILVA, 2002, pp. 37-38). Nesse bairro, Pena Branca e Xavantinho encontraram marcas culturais que remetem aos costumes cultivados no contexto rural, mantendo acesa a chama das raízes religiosas adquiridas ao longo da vida.

Em 1961, Pena Branca e Xavantinho começaram a sonhar alto e “vão para o veículo de maior abrangência no país: o Rádio” (RODRIGUES; XAVIER; MARQUES, 2007, p. 28), apresentando-se, pela primeira vez, nesse meio de comunicação, na rádio Educadora de Uberlândia, com o nome José e Ranulfo. O apresentador, conhecido como Coronel Hipopota, achando estranho aquele nome, sugeriu-lhes que adotassem outro. Assim, nasceu o nome “Peroba e Jatobá”, que, mais tarde, passou a ser “Barcelo e Barcelinho”, “Zé Miranda e Beira Mar”. E não parou por aí. Pouco depois, mudaram novamente para “Xavante e Xavantinho”, fazendo uma homenagem ao índio brasileiro.

Ainda longe do sucesso, os dois irmãos trabalhavam nos centros urbanos como carregadores de caminhão, conciliando o trabalho braçal e o desejo de, um dia, poderem se dedicar somente à música. Não poderiam abandonar o emprego, já que o dinheiro adquirido por meio dele possibilitava o investimento em instrumentos musicais, como violas e violões. Nessa época, Xavantinho “começa a escrever suas primeiras letras” (JANGADA BRASIL, 1999).

Posteriormente, em 1964, um sanfoneiro chamado Pinaji também começava a se apresentar eventualmente com a dupla, formando o *Trio Pena Branca*, que se apresentava em várias cidades do interior do Estado de Goiás. Cantavam ao estilo de duplas como “Vieira e Vieirinha, bem como do quarteto formado por Pedro Bento e Zé da Estrada, Serrinha e Ramon Perez” (JANGADA BRASIL, 1999). O trio não durou por muito tempo, desfazendo-se pouco tempo depois, mas os irmãos Pena Branca e Xavantinho não desistem de seu sonho, exibindo-se em diversas regiões, principalmente no Triângulo Mineiro, com os nomes: Xavante e Xavantinho.

Assim, Pena Branca e Xavantinho seguiam em busca de seus objetivos, com a viola debaixo do braço, juntamente com o sonho de verem seu talento reconhecido. E, enquanto isso, nas grandes metrópoles, como São Paulo, a música sertaneja dava, cada vez mais, sinais de suas transformações.

Parecia algo inconciliável: o caipira desejava divulgar o seu mundo, repleto de tradições cultuadas no ambiente campestre ao homem da cidade, que se adaptava, a cada

dia, ao crescimento socioeconômico e cultural do contexto urbano, momento em que o que estava na moda era ser “moderno”.

Quatro anos depois, em 1968, Xavantinho, trabalhando em uma empresa de transportes, aproveitou um momento de oportunidade: de acordo com Nepomuceno, ele, como funcionário da transportadora, certo dia, teve “que resolver um problema de transferência de carga de um caminhão quebrado no Canal de São Simão, em Goiás” e, “depois de cumprir a determinação do patrão, por conta própria e sem avisar a família, na volta, resolveu descer em São Paulo, onde o caminhão faria escala” (NEPOMUCENO, 1999, p. 384). Xavantinho foi para São Paulo em busca do sucesso e, um ano depois, trabalhando numa transportadora dessa cidade, escreveu para o irmão Pena Branca, convidando-o a tentar a sorte na grande metrópole junto com ele e, assim, “movidos a fê e a teimosia, trocaram o convívio com a família pela solidão dos quartos de pensão, e por melhores condições e oportunidades artísticas e econômicas” (NEPOMUCENO, 1999, p. 380).

Acreditando que São Paulo iria oferecer mais oportunidades de sucesso na carreira, “saem de sua terra natal em busca de seus objetivos – alcancarem o sucesso através de sua música – motivados por um espírito empreendedor, que é próprio de uma época” (MACHADO; REIS, 2006, p. 1), e, a princípio, decepcionaram-se com as dificuldades enfrentadas quando chegaram à capital. Mas, em 1969, os irmãos, firmes em seus propósitos, trabalhando de dia e ensaiando de noite, começaram a participar de encontros entre músicos, que tinham o objetivo de manter e divulgar a tradição da música caipira. Nesses encontros, era comum a presença de artistas consagrados no segmento de música sertaneja de raiz, como Tônico e Tinoco.

Também deram início a participações de diversos festivais, até que um deles chama-lhes a atenção: haveria um festival, promovido pela Rádio Cometa, e aqueles que tirassem da primeira à quarta colocação ganhariam a gravação de um compacto duplo<sup>5</sup>. Alcançando o quarto lugar, Pena Branca e Xavantinho, no momento em que foram receber a premiação, se veem diante de um problema: em São Paulo já havia um cantor com o nome Xavante e perceberam a necessidade de mudar o nome artístico da dupla. Como eles já haviam formado, há alguns anos, o *Trio Pena Branca*, em homenagem ao índio Pena

---

<sup>5</sup> Segundo Rodrigues, Xavier e Marques (2007, p. 41), “na época, eram discos de vinil, mas em tamanhos menores”.

Branca – personagem folclórica que fazia parte de filmes como os do Mazzaropi – surge o nome definitivo da dupla: Pena Branca e Xavantinho. Gravaram, então, em 1971, a música *Saudade*, a mesma levada ao festival.

Em 1975, entraram para a orquestra *Coração de Viola*, em Guarulhos e “a história começou a mudar seu rumo” (RODRIGUES; XAVIER; MARQUES, 2007, p. 45), pois ali não existia a dupla, mas, sim, o grupo. Até que, um dia, Inezita Barroso, participando de um ensaio com essa orquestra, impressionou-se com o potencial dos irmãos e os incentivou a seguir carreira sozinhos. Sobre isso, pode ser encontrado, no livro de Rodrigues, Xavier e Marques, o comentário de Pena Branca, que lembra:

A Inezita chegou pra gente e falou assim: ‘Meninos, vocês cantam bonito! O que vocês estão fazendo aqui nesta orquestra? Estão perdendo tempo’. E a gente respondeu que tinha medo de sair por aí, coisa e tal. De repente, sem esperar, Tônico e Tinoco aparecem e um deles diz: ‘Óiaaaa, vocês precisam fazer o seguinte ... vocês cantam muito bem, mas largue essa orquestra senão vocês não vão pra frente’ (RODRIGUES; XAVIER; MARQUES, 2007, p. 46).

Com as dicas aprovadas, e com a ajuda dos ídolos Tônico e Tinoco, a dupla foi contratada no mesmo ano para se apresentar na Basílica de Aparecida do Norte, nos finais de semana, onde os shows eram produzidos por Roberto Oliveira, irmão de Renato Teixeira, aquele que, em 1992, gravaria um dos principais discos com Pena Branca e Xavantinho, ao vivo, em Tatuí.

De acordo com José Roberto Zan, nessa época, no final dos anos 70, iam-se definindo novas tendências da música sertaneja. Uma delas, segundo o autor, é a que culminou num segmento chamado “Jovem Música Sertaneja”, que assegurou altos índices de comercialização de discos a partir dos anos 80 com as duplas Chitãozinho e Xororó, Zezé de Camargo e Luciano, Leandro e Leonardo, Jean e Giovani, Crystian e Ralf, As Marcianas, Matogrosso e Mathias, dentre outras. Zan comenta que esse repertório também era definido por críticos e pesquisadores como “sertanejo pop”, “sertanejo romântico” ou “neo-sertanejo”, e que tinha como público-alvo pessoas suscetíveis à “modernização” da música sertaneja (ZAN, 2008, p. 5). Sobre as principais mudanças ocorridas com a música caipira, após o advento do disco, Junior (2009) resume:

O disco processou profundas transformações na música caipira raiz. Para atender as exigências da indústria fonográfica, o gênero musical da roça teve que se ajustar a muitos padrões das músicas gravadas na cidade, teve que alterar o tempo de duração, que passou a ser curto, conforme assinalamos (média de três minutos, ideal para música comercial); termos do linguajar caipira foram trocados por termos coloquiais urbanos, os temas essencialmente religiosos foram substituídos

por discursos profanos da cidade, como dinheiro, sexo, política; o clássico instrumento caipira, a viola, foi substituído ou passou a conviver com uma parafernália elétrica: guitarras, *pistons*, banjos, violão elétrico, bateria e outros, o tradicional estilo de vestir caipira, também seria profundamente alterado, transformado em visual mais fino e elegante. Todo esse processo de descaracterização da música caipira, a fusão de elementos da cultura e de culturas estrangeiras, desencadeia o aparecimento da música sertaneja da cidade (JUNIOR, 2009, pp. 42-43).

Não cabia, naquele contexto, a imagem natural do caipira, com a sua singeleza no modo de vestir e simples de ser. “A antiga imagem caricata do caipira mal vestido, banguela, com chapéu de palha, foi superada. As novas duplas usam roupas de grife, cabelos bem aparados e penteados” (ZAN, 2008, p. 5). No meio da metamorfose musical sertaneja, estavam Pena Branca e Xavantinho, apegados à música caipira, sempre se mostrando resistentes a grandes inovações da música sertaneja, conforme ressalta Renate Stephanes Soboll:

A dupla Pena Branca e Xavantinho, formada pelos irmãos de Uberlândia (MG), José Ramiro Sobrinho (1939-) e Ranulfo Ramiro da Silva (1942-1999) – considerada como os verdadeiros caipiras da segunda metade do século XX – conseguiu sobreviver às mudanças ocorridas durante as décadas de 1960 e 1970, mantendo o seu estilo. Eles fizeram parte, junto com os músicos Tinoco e Adauto Santos, do movimento de resistência da cultura caipira, lutando contra a transformação imposta pela indústria cultural e fonográfica no meio sertanejo. Eles mantiveram viva a música sertaneja raiz do início do século, tentando preservar as características estilísticas e a tradição da música caipira (SOBOLL, 2007, p. 51).

Até que, finalmente, surgiu o convite para gravarem o seu primeiro disco, em 1980. O convite veio do empresário Roberto Oliveira, que, ao assistir uma das apresentações da dupla em Aparecida do Norte, decidiu “dar uma força” aos rapazes do interior. Entretanto, de acordo com informações extraídas da revista Jangada Brasil (1999), ao chegarem ao estúdio, uma atendente informou-lhes que Roberto havia viajado e, então, outro funcionário os atendeu. A dupla cantou a música *Que terreiro é esse*, de Xavantinho, porém, ao ouvi-la, o rapaz disse-lhes que aquela música não prestava e que o povo poderia sentir medo dela, por conter traços reveladores da cultura afro-brasileira.

Enfrentando mais esse obstáculo, que ocasionou o impedimento da gravação de seu primeiro disco, os irmãos não desanimaram e se inscreveram no festival MPB Shell de 1980, justamente com a música *Que terreiro é esse*, que outrora fora alvo de preconceito. Participar desse evento foi muito importante na carreira de Pena Branca e Xavantinho, não só porque a canção apresentada foi classificada para as finais, mas, acima de tudo, porque foi marcando presença em festivais como esse que vieram a conhecer grandes nomes da

música, como Almir Sater e Renato Teixeira, com quem manteriam elos de amizade duradouros.

## 1.2. A música caipira de mãos dadas com a MPB: a consagração

Alguns meses depois, ainda em 1980, conforme relato da revista Jangada Brasil (1999), os irmãos reencontraram Roberto de Oliveira, que é, atualmente, um dos diretores da Rede Globo, e este organizou e lançou o primeiro LP da dupla: *Velha Morada*, que incluía 12 canções. Todos apostaram na canção *Velha morada*, a mesma que serviu como sugestão para o nome do disco. No entanto, a música que mais se destacou e despertou a atenção da crítica e das pessoas foi *Cio da Terra*, composta por Chico Buarque e Milton Nascimento, cantores e compositores consagrados da MPB.



**Figura 01:** capa do disco *Velha Morada* (WEA, 1981)

A interpretação que Pena Branca e Xavantinho fizeram de *Cio da Terra* pode ser considerada um divisor de águas na carreira dos irmãos, já que foi por meio dessa canção que a dupla ganhou visibilidade nacional, sendo convidada até mesmo a se apresentar em importantes programas televisivos da época, assim como no programa *Som Brasil*, levado ao ar em 1981, pela Rede Globo e comandado por Rolando Boldrin, artista que

---

<sup>6</sup> Fonte: figura disponível em: <http://toquemusical.wordpress.com/2008/10/23/pena-branca-xavantinho-velha-morada-1980/>. Acesso em 26/03/2012.

“conseguiu, com divulgação da música caipira e regional, trazer à mídia duplas como Pena Branca e Xavantinho que só eram conhecidos em pequenas regiões” (TERRA, 2007, p. 48). É o que confirmam Machado e Reis (2009):

Os festivais musicais, os bons resultados obtidos, o convite para apresentações nos meios de comunicação e os seus talentos enquanto músicos e compositores renderam bons contatos com grandes nomes do cenário musical, a exemplo de Rolando Boldrin, Milton Nascimento, Tonico e Tinoco, Inezita Barroso, Renato Teixeira dentre outros. Tais contatos e o talento da dupla permitiram o acesso a grandes gravadoras e a divulgação do seu trabalho em órgãos de comunicação, a exemplo da Rede Globo, o que foi possível, mais tarde, tornar-se sucesso de venda e de público (MACHADO; REIS, 2009, p.132).

A união entre a música popular brasileira e a caipira agradou. “E a mistura funcionou. Não havia incompatibilidade entre a natureza do interior de Minas com a de outros lugares. Saudade era igual em qualquer peito” (NEPOMUCENO, 1999, p. 381). A dupla Pena Branca e Xavantinho gravou canções da MPB, unindo a este estilo musical ritmos, instrumentos e o jeito de cantar caipira. Lembra-se aqui que o texto escrito da música interpretada pela dupla permanecia o mesmo, o que mudava era a *performance*. Pena Branca e Xavantinho conseguiram unir dois gêneros musicais, aparentemente, muito dicotômicos, pois são estilos musicais desenvolvidos para atender a públicos diferentes, o primeiro, sendo, muitas vezes, considerado de prestígio menor, em relação ao segundo.

Entretanto, a dupla, rompendo barreiras, assim como o texto faz ao dialogar-se com outros, possibilitou o surgimento de um novo sentido, obtido mediante uma *performance* musical inusitada, resultado da mescla entre gêneros e estilos musicais diferentes. Pena Branca e Xavantinho apostaram no diálogo entre temas (nos quais se destacam os religiosos) e estilos musicais na composição de seu repertório. E a unidade desse diálogo estaria na união de verdades que perpassam pelas malhas do fazer poético e que, em sintonia, se revelam e se materializam por meio da *performance* musical desses artistas.

A dupla, ao estabelecer esse elo intertextual em suas canções, possibilitando que gêneros musicais diferentes ocupassem um mesmo espaço, abriu caminho para o surgimento de novos sentidos, focando os tabus da língua, quebrando preconceitos e hierarquias. Suas canções, embora sigam o estilo do gênero sertanejo caipira, não se mostram como um objeto fechado, porque, se assim fosse, não haveria intertextualidade, além disso, conforme ressalta Leila Perrone-Moisés (1993, p. 81), “só pode haver diálogo se a primeira palavra se abrir e deixar lugar para uma outra palavra”.

Pena Branca e Xavantinho revelaram que o gênero musical caipira pode conviver em harmonia com outros gêneros, como o da MPB. Demonstraram, ainda, que esse diálogo não se dá apenas em nível verbal, mas também (principalmente em se tratando de canções) em outros níveis, como no instrumental e no performático. Em um de seus textos, *Inútil Poesia*, Leila Perrone Moisés (2000) orienta que é preciso ouvir o sabor do texto, não só o saber. Muitas vezes, o toque, a melodia e a *performance* transcendem a mensagem da letra musical, ultrapassando, portanto, o verbal, se colocando, por conseguinte, nos limites da enunciação.

Dessa forma, pode-se assegurar que Pena Branca e Xavantinho possibilitaram a união entre estilos musicais diferentes, sem que um segmento sobressaísse ao outro, não havendo uma hierarquia, mas sim a presença de dois gêneros musicais que andam de mãos dadas em escalas de valores, em sintonia de vozes, uma reconhecendo a outra.

### 1.3. A hora da decisão: modernizar-se ou preservar a tradição?

*Cio da terra* rendeu bons frutos para Pena Branca e Xavantinho, principalmente após ser divulgada no programa de Rolando Boldrin, oportunidade por meio da qual a dupla pôde revelar-se à população brasileira, mostrando-lhe a riqueza de sua poesia e a simplicidade que recobre o homem da terra.

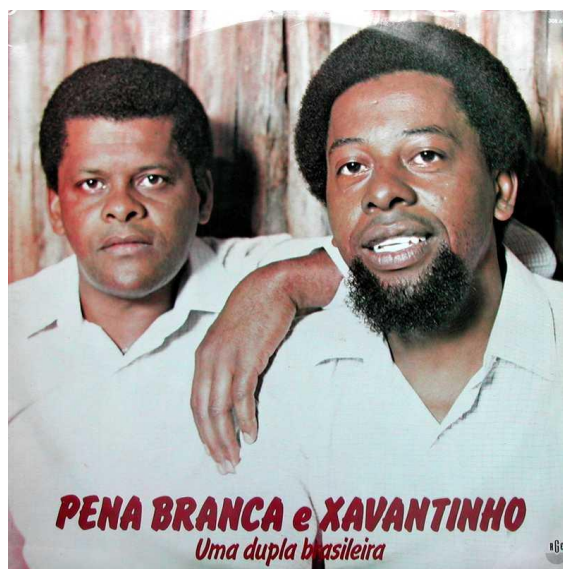


**Figura 02:** Pena Branca e Xavantinho no programa de Rolando Boldrin <sup>7</sup>

---

<sup>7</sup>Fonte: figura disponível em [http://www.boamusicaricardinho.com/penabrancaexavantinho\\_20.html](http://www.boamusicaricardinho.com/penabrancaexavantinho_20.html). Acesso em 25/09/2011.

Foi também com a ajuda do padrinho Rolando Boldrin, que os irmãos conseguiram lançar, em 1982, o seu segundo disco: *Uma Dupla Brasileira*. Boldrin produziu o novo trabalho dos irmãos e se empenhou na sua divulgação: “onde ia com seus shows, produzidos, escritos e apresentados por ele, carregava Pena Branca e Xavantinho” (NEPOMUCENO, 1999, p. 384).



**Figura 03:** capa do disco *Uma dupla Brasileira* (RGE, 1982)<sup>8</sup>

Enquanto a dupla viajava por todo o Brasil, buscando se fortalecer no mercado musical, “a essa altura, o mundo sertanejo estava irremediavelmente dividido” (NEPOMUCENO, 1999, p. 189). Em uma extremidade, encontravam-se artistas que não queriam abrir mão das raízes, das tradicionais modas caipiras, buscando preservar a essência poética do homem rústico e, em outra, músicos que aderiam, cada vez mais, às mudanças exigidas pelo mercado fonográfico que ficava de olho nos fenômenos e tendências da recepção e vendagem.

Percebia-se, nesse sentido, que as gravadoras, visando à comercialização de discos, demandavam que o artista se adaptasse às suas exigências e, enquanto isso, a música sertaneja se distanciava cada vez mais de suas origens, havendo transformações no ritmo, na temática e também nos instrumentos:

---

<sup>8</sup> Fonte: figura disponível em: <http://toquemusical.wordpress.com/2010/02/18/pena-branca-xavantinho-uma-dupla-brasileira-1988/pena-branca-xavantinho-uma-dupla-brasileira-p/>. Acesso em: 26/03/2012.



A viola foi substituída por instrumentos eletrônicos como a guitarra, o contrabaixo elétrico e teclados, além de bateria e, eventualmente, bancada de instrumentos de percussão. Da música caipira, de fato, restam poucos aspectos. Talvez, as vozes agudas dos cantores e os duetos em terça<sup>9</sup>, porém empregados de modo discreto (ZAN, 2008, p. 6).

Nesse contexto, alguns artistas adaptaram-se às mudanças exigidas pelo mercado fonográfico, buscando a “modernização” da música sertaneja, alterando o estilo, atrás do sucesso comercial, enquanto outros, como Vieira e Vieirinha “se mantiveram fiéis ao estilo rústico de nossa moda caipira, gravando nos anos 70 e 80 mais de 40 elepês” (BERNADELI, 1991, p. 49).

Pena Branca e Xavantinho, nesse momento, teriam que decidir qual caminho seguir: abandonar suas raízes em nome do sucesso ou resistir às pressões da indústria fonográfica. Resolveram que seria pelo segundo caminho, apostando na qualidade de seu trabalho e na expressividade da música caipira. Renato Teixeira, ao comentar com Nepomuceno, sobre as mudanças ocorridas com esse gênero musical, menciona que, no Brasil, há dois tipos de artista: “o que faz o que quer é feliz por isso, mas infeliz por não ganhar dinheiro, e o outro que é feliz por ganhar dinheiro, mas infeliz porque não faz o que quer” (NEPOMUCENO, 2000, p. 215). Pena Branca e Xavantinho optaram por fazer o que realmente gostavam, mostrando-se “desde o começo serem madeiras de lei, resistentes às pressões da indústria do disco, sobrevivendo a duras penas na cidade grande” (NEPOMUCENO, 2000, p. 380).

Quando o assunto são as transformações ocorridas com a música sertaneja, as opiniões se dividem. De acordo com Allan de Oliveira (2004), há aqueles que encaram as mudanças ocorridas com esse segmento musical de forma positiva, tomando a música sertaneja como continuação da música caipira. É o que se percebe, segundo ele, em trabalhos como os de Rosa Nepomuceno (1999) e Romildo Sant’Anna (2000); e há aqueles, de acordo com o autor, que apresentam a música sertaneja atual como uma desvirtuação da música de raiz. É o que se verifica em trabalhos como os de Waldenyr Caldas (1979), Geraldo Bonadio e Ivone de Lourdes Savioli (1980) e José de Souza Martins (1975).

---

<sup>9</sup> Cantar em terça significa seguir uma linha vocal da voz principal, partindo da terceira nota da escala do tom da música.

Alguns autores, como Romildo Sant’Anna (2000), defendem a ideia de que foi por meio da evolução da música sertaneja que a música caipira ganhou visibilidade e que esse novo gênero musical não veio a deturpar o valor enraizado da música caipira, que, segundo ele, deve ser mantida e valorizada, como reafirmação identitária, ao passo que a música sertaneja “pop” deve também ser prestigiada como a continuação daquela, mas que se apresenta em épocas diferentes. Para o autor, os cantores de música sertaneja atual merecem tanto prestígio quanto os cantores de música caipira, já que:

Tiraram a Moda Caipira de raízes de seu rincão fechado em seu próprio meio e, modificada (e até esquecida), a transpuseram para todos os confins da nação. Um passo foi dado, pelo menos no início da onda, no sentido de acender visibilidade ao caipira. Esses intérpretes são também artistas caipiras, filhos de caipiras tradicionais. Muitos chegaram a pegar no cabo da enxada. Todos, literalmente todos, são filhos do êxodo rural, que, na cidade, não tiveram o destino da construção civil ou do subemprego, ou da exploração barata e servil do trabalho (SANT’ANNA, 2000, p. 363).

Enquanto as opiniões se dividiam entre os estudiosos, com os músicos não era diferente. Vários deles mudaram de estilo atrás do sucesso comercial, ao passo que alguns, decepcionados, desistiram definitivamente da carreira artística. E outros, como Pena Branca e Xavantinho, optaram por lutar pela preservação da tradição da música caipira, mantendo-se no cenário musical “com poucas alterações, em relação às características originais da música caipira” (ALENCAR, 2000, p. 7-8). É o que pontuam Cautelan e Couto (2005):

Chegamos ao final dos anos 1980 com a música caipira totalmente descaracterizada e praticamente excluída dos meios de comunicação. Apesar disso, essa música resistiu, mesmo que silenciosamente, nos diferentes cantos e toques pelos recantos do País, especialmente nas regiões Sudeste e Centro-Oeste. Isto porque, mesmo isoladamente, houve sempre movimentos de resistência em favor da cultura caipira como fizeram os violeiros e cantadores Rolando Boldrin, Renato Teixeira, Almir Sater e Adauto Santos. De fundamental importância para esse resgate, foram também as duplas Pena Branca e Xavantinho e Zé Mulato e Cassiano (CAUTELAN e COUTO, 2005, apud SOBOLL, 2007, pp. 30-31).

Mas sobreviver da música caipira, numa época em que o público aderiu cada vez mais à música sertaneja moderna, não foi fácil.. Pena Branca e Xavantinho ficaram mais de cinco anos sem gravar nenhum disco por não aderirem às novas mudanças impostas pelas gravadoras. Posturas semelhantes às de esses artistas fizeram com que a música caipira atravessasse décadas, vencendo as opressões e preconceitos através do tempo. E se

mantém viva até hoje, porque, como explica Romildo Sant'Anna, ela basta por si só, não necessitando de intervenções outras para se tornar atraente:

A moda caipira de raízes se recusa a mediações de embalagens, ao planejamento e tretas, e à camada cosmética do marketing, que lhe dariam a visibilidade de mercadoria atraente. Contenta-se com o bastante que é, numa consagração ritual, rentável que pode ser entendida como mecanismo de resistência (SANT'ANNA, 2000, p. 378).

Seguindo uma ideologia semelhante à de Romildo Sant'Anna, e almejando alcançar voos cada vez mais altos, Pena Branca e Xavanticinho conseguiram gravar o seu terceiro disco, em 1987, pela Continental. Este veio com o nome *Cio da Terra*, nome da música responsável por torná-los conhecidos nacionalmente e por fazer com que atingissem públicos diversificados como os da classe média. Conforme relata Nepomuceno, “com a maior vendagem de sua carreira, em torno de 300 mil, o disco projetou-os, e aproximou-os, definitivamente, de uma vertente da música popular brasileira” (NEPOMUCENO, 1999, p. 385). Daí em diante, não pararam mais.



**Figura 04:** capa do disco *Cio da Terra* (Continental, 1987)<sup>10</sup>

Nesse disco, das 12 faixas que o compõem, 3 canções são de autoria de Xavanticinho: *O aboiador*, *Maria Louca* e *O grande Sertão*. Duas delas são composições de Xavanticinho em parceria com os autores João Carvalho e Tavinho Moura, personalidades importantes da música brasileira: *Perguntas* e *Encontro de bandeiras*. Esta inicia a

<sup>10</sup> Fonte: figura disponível em: <http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-226702597-lp-vinil-pena-branca-xavanticinho-cio-da-terra- JM?redirectedFromParent=MLB217363216>. Acesso em: 26/03/2012.

sequência de faixas do CD ao ritmo da melodia e temática que relembram a tradicional folia de reis, prática cultural que, conforme se viu neste capítulo, serviu de inspiração para que a dupla ingressasse na carreira artística musical.

A gravação do próximo disco aconteceu um ano depois, em 1988, com o nome *Canto Violeiro*. Contendo 12 faixas musicais, 3 de autoria de Xavantinho, esse trabalho contém 2 canções recolhidas do folclore brasileiro, dentre elas, *Calix Bento*. Além de resgatar a tradição religiosa cultivada em várias partes do país, esse disco exalta a beleza da natureza, por meio de canções como *Vento violeiro* e também procura representar a saudade que envolve o sujeito que deixou o campo para buscar melhores oportunidades na cidade, como é o caso de *Restinga*.



**Figura 05:** capa do disco *Canto Violeiro* (Continental, 1988)<sup>11</sup>

Após dois anos, em 1990, a dupla gravou mais um disco: *Cantadô de Mundo Afora*. Trazendo 13 faixas sonoras, esse trabalho segue a mesma linha do anterior: vem recheado de canções que remetem aos costumes da vida rural, como é o caso de *Casa de Barro* e de *Chuá Chuá*; contém ainda canções que revelam a relação de cumplicidade e intimidade que o violeiro possui com a sua viola, a exemplo da música *Amor de violeiro*, de Rolando Boldrin. O disco também traz um repertório que faz referência ao jeito simples de vestir e agir do caipira, como é o caso da música *Mazzaropi*.

---

<sup>11</sup> Fonte: figura disponível em: <http://imageshack.us/photo/my-images/462/cvaa7.jpg/sr=1>. Acesso em: 26/03/2012.



**Figura 06:** capa do disco *Cantadô de mundo afora* (Continental, 1990)<sup>12</sup>

A gravação desse disco fez com que Pena Branca e Xavantinho conquistassem o prêmio *Sharp* de 1990, nas categorias de melhor disco, melhor dupla e melhor música, com a canção “Casa de Barro”, de Xavantinho e Cláudio Balestro. A dupla, finalmente, começara a colher os frutos de tanta dedicação e esperança dedicadas à música caipira. A população brasileira reconhecia a qualidade musical dos irmãos e passava a admirá-los pela sensibilidade poética que expressavam em suas canções, bem como pela capacidade inovadora da dupla de unir o sofisticado que recobre as canções e os artistas da MPB, com a forma peculiar e singela de compor e cantar do homem do interior. Sobre esse momento, Machado e Reis (2009) comentam:

A década de 1990 consagra esta dupla caipira como produtora de músicas de alta qualidade sonora, consumidas por uma seleta platéia de classe média intelectualizada. Assim, fixam sua imagem “humilde” ao lado de monstros sagrados da MPB como Fagner, Caetano Veloso, Djavan, dentre tantos outros (MACHADO; REIS, 2009, p. 139).

Nessa ocasião, paralelamente à música sertaneja “pop”, surgia, no Brasil, uma nova variante da música sertaneja: o sertanejo “pós-caipira”<sup>13</sup>, conhecido também como “neo-caipira”. Os artistas desse novo segmento são, em sua maioria, universitários, pertencentes à classe média e que moram nos centros urbanos. O repertório desses artistas,

<sup>12</sup> Fonte: figura disponível em:

[http://www.sebodomessias.com.br/loja/\(S\(h4d5exmlehe4ww55aive055\)\)/detalheproduto.aspx?idItem=624296](http://www.sebodomessias.com.br/loja/(S(h4d5exmlehe4ww55aive055))/detalheproduto.aspx?idItem=624296). Acesso em 26/03/2012.

<sup>13</sup> Foi Hermano Vianna o primeiro a utilizar esse termo, para designar esse novo segmento da música sertaneja.

normalmente, faz alusão ao campo, aos aspectos da natureza e a tudo que remeta à cultura rústica, num movimento de resgate à essência identitária do país. Como lembra Rosa Nepomuceno (1999, p. 175): “Veja só como são as coisas, pensaria Jeca Tatu<sup>14</sup>: a viola de dez cordas, que o matuto mantivera firme com ele em sua saga pelo mundo, fora parar nas mãos sem calos do povo da cidade, mãos de gente acostumada a pegar na caneta e não na enxada”. A música caipira, que outrora fora alvo de preconceito por nascer no seio rural, tomado muitas vezes “como empecilho para o pleno desenvolvimento de relações capitalistas no Brasil” (OLIVEIRA, 2004, p. 17), ganhara, sobretudo após os anos 90, status de música refinada:

Enquanto os meninos da roça procuravam os caminhos da música urbana e os símbolos do country americano, os violeiros da cidade enveredavam pelos sons caipiras, cavocando raízes e arando a terra da cultura ancestral do país [...] A música neo-caipira tornou-se produto cultural sofisticado, de consumo da elite intelectual” (NEPOMUCENO, 2000, p. 209).

Entretanto, de acordo com José Roberto Zan, diferentemente do sertanejo “pop”, no qual a produção e divulgação se dão por intermédio de grandes gravadoras e dos meios de comunicação de massa, o pós-caipira está ligado a pequenos selos fonográficos, com produções independentes e sua divulgação acontece, principalmente, no âmbito universitário (ZAN, 2004, p. 5). Nesse contexto do cenário musical sertanejo, Eugênio Neves (2002) assinala Pena Branca e Xavantinho como genuínos representantes do pós-caipira, mesmo não surgindo do meio acadêmico, por eles, assim como Renato Teixeira e Almir Sater, sempre trazerem à tona os temas e as principais características da música de raiz.

Caipiras ou pós-caipiras. O termo não importa. O fato é que os irmãos sempre se preocuparam em compor e interpretar canções que tratam de temáticas universais, como a saudade da terra natal, o amor, a nostalgia e a religiosidade, o que, de certa forma, atrai a empatia do público, pois esse encontra seus sentimentos representados por meio da voz e canção desses artistas. E, cantando sentimentos universais, a dupla adentrava as casas urbanas, as do trabalhador da roça, e a dos jovens universitários. Afinal, como já afirmou Nepomuceno, “saudade era igual em qualquer peito”, não fazendo distinção de lugar, idade

---

<sup>14</sup> Jeca Tatu é um personagem criado por Monteiro\_Lobato em sua obra *Urupês* e simboliza o caboclo brasileiro, o caipira.

ou classe social. Na canção *Restinga*, por exemplo, pode-se observar a expressão nostálgica que envolve aquele que se encontra distante de seu lugar de origem:

Eeeee, a viola canta  
Quando o sol se esconde  
Lá no meu sertão  
Eeeee a saudade é tanta,  
Um nó na garganta,  
Dá no coração<sup>15</sup>

E foi nesse ritmo que, em 1992, Pena Branca e Xavantinho ganharam novamente prêmio *Sharp* de melhor disco, desta vez com o *CD Pena Branca e Xavantinho e Renato Teixeira Ao Vivo em Tatuí*, fazendo, portanto, parceria com Renato Teixeira, considerado um dos maiores representantes do movimento pós-caipira. Rosa Nepomuceno (1999, p. 385) comenta que “a partir daí iniciaram, juntos, uma das mais bem-sucedidas temporadas de shows, por todo o país, mostrando a música caipira tradicional, rústica, como define Xavantinho, convivendo com a popular, num limite bastante harmonioso”. Não sabiam Pena Branca e Xavantinho que, com esse CD, produzido por Mário de Aratanha e Leo Stinghen, conquistariam o prêmio de Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) na categoria de melhor disco e que esse mesmo trabalho lhes renderia ainda o primeiro disco de ouro em 1999, recebendo-o no programa *Viola, Minha Viola*, de Inezita Barroso.

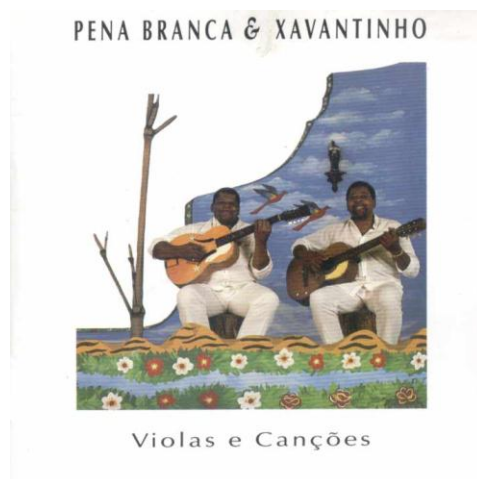


**Figura 07:** capa do disco Renato Teixeira e Pena Branca e Xavantinho: *Ao vivo em Tatuí* (Kuarup, 1992)<sup>16</sup>

<sup>15</sup> XAVANTINHO; CARVALHO, João. **Restinga**. Interpretada por Pena Branca e Xavantinho. CD: *Raízes da música sertaneja*: Warner, 2000.

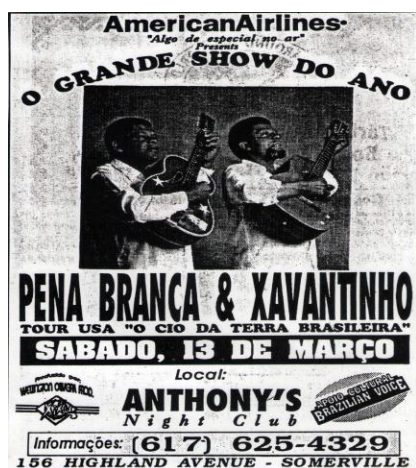


Um ano depois, em 1993, a dupla lançou mais um CD: *Violas e Canções*. Quem ouvir esse trabalho encontrará três composições de Xavantinho: *Rancho Triste*, *Queimadas*, *Sertão e Viola* e composições de grandes personalidades da música popular brasileira, como Caetano Veloso, Adauto Santos e Ivan Lins. Pena Branca e Xavantinho também interpretaram, com muito estilo, *Viola Quebrada*, de Mário de Andrade, figura consagrada pela crítica literária brasileira.



**Figura 08:** capa do disco *Violas e canções* (Velas, 1993)<sup>17</sup>

Nesse mesmo ano, a dupla se apresentou também nos Estados Unidos, realizando shows em Nova Jersey, Pompano, Beach, Miami e Boston: “estava fazendo tanto sucesso, que fazer shows no exterior, deixou de ser um sonho e passou a ser realidade” (RODRIGUES; XAVIER; MARQUES, 2007, p. 60).



**Figura 09:** Cartaz de divulgação de shows de Pena Branca e Xavantinho fora do Brasil<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Fonte: figura disponível em: <http://300discos.wordpress.com/2009/05/22/290-renato-teixeira-pena-branca-xavantinho-ao-vivo-em-tatui-1992/>. Acesso em: 26/03/2012.

<sup>17</sup> Fonte: figura disponível em: [http://www.popsdiscos.com.br/detalhe.asp?shw\\_ukey=00961](http://www.popsdiscos.com.br/detalhe.asp?shw_ukey=00961). Acesso em: 26/03/2012.



Em 1994, a Warner trouxe uma coletânea de canções já divulgadas pela dupla em trabalhos anteriores. O CD, intitulado *Som da Terra*, possui 14 faixas e conta com as participações especiais de Milton Nascimento e de Raimundo Fagner e, assim como as demais produções sonoras da dupla, o repertório é repleto de canções que fazem referência à tradicional vida no campo, bem como ao folclore brasileiro.



**Figura 10:** capa do disco Pena Branca e Xavantinho \_ *Som da Terra* (Warner, 1994)<sup>19</sup>

Em 1995, foi lançado o CD *Ribeirão Encheu*, produzido por Tavinho Moura e Geraldo Vianna. Xavantinho compôs para esse trabalho *Trem das Gerais*, *Oração de Camponês* e *Velho Catireiro*. Esta última em parceria com o irmão. Quem ouvir esse CD encontrará o som dos batuques do congado, por meio da canção “Congo” e também entrará em contato com a harmonia sonora que relembra a tradicional folia de reis, por meio da canção *Ribeirão Encheu*, adaptada por Tavinho Moura. Encontrará ainda o ritmo calmo e harmonioso, tão propício para aguçar a saudade da terra natal, por intermédio da canção *Luar do Sertão*, dos inesquecíveis Catulo da Paixão Cearense e João Pernambucano.

<sup>18</sup> Fonte: cartaz de divulgação disponível em acervo particular do cantor e compositor Manuvéi, do grupo Viola de Nós.

<sup>19</sup> Fonte: figura disponível em: <http://www.americanas.com.br/produto/5106119/cd-pena-branca-e-xavantinho-som-da-terra>. Acesso em: 26/03/2012.



**Figura 11:** capa do disco *Ribeirão Encheu* (Velas, 1995)<sup>20</sup>

Em 1996, seguindo uma sequência de lançamento anual, surgiu *Pingo D'água*, lançado pela Gravadora Velas e produzido por Kapenga Ventura. Além da canção homônima do CD, o trabalho traz ainda mais 12 faixas sonoras, entre elas, estão canções que nunca “saíram de moda”, como *Chalana*, de Mário Zan e Arlindo Pinto e *Tristeza do Jeca*, de Angelino de Oliveira, sendo, frequentemente, reinterpretadas por artistas que buscam preservar a tradicional música caipira, assim como Pena Branca e Xavantinho.



**Figura 12:** capa do disco *Pingo d'água* (Velas, 1996)<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Fonte: figura disponível em: [http://www.jp.bossasbrasil.com/?page\\_id=39](http://www.jp.bossasbrasil.com/?page_id=39). Acesso em: 26/03/2012.

<sup>21</sup> Fonte: figura disponível em: <http://www.arlequim.com.br/detalhe/437498/100+Anos+de+Frevo++e+de+Perder+o+Sapato.html>. Acesso em: 26/12/2012.

O ano seguinte trouxe mais uma agradável surpresa para a dupla, pois, em 1997, os irmãos foram escolhidos, pela quinta vez, para ganhar o prêmio *Sharp* na categoria melhor dupla sertaneja. Em 1998, chegou a vez do lançamento de *Coração Matuto*. Nesse CD, Xavantino marca novamente presença como compositor, registrando sua poesia, por meio de composições como *Carreiro Velho* e *Estrada*. A primeira, considerada uma de suas mais belas canções por Rosa Nepomuceno. *Coração Matuto*, tal qual os outros trabalhos da dupla, busca o diálogo entre a música caipira e a MPB. Pena Branca e Xavantino introduziram o sabor da terra a canções de artistas como Guilherme Arantes (*Planeta Água*), Djavan (*Lambada de Serpente*) e Milton Nascimento (*Morro Velho*).



**Figura 13:** capa do disco *Coração Matuto* (Paradoxx, 1998)<sup>22</sup>

A carreira ia “de vento em popa”, até que, “no dia 8 de outubro de 1999, aos 56 anos, Xavantino morreu no Hospital Nipo-Brasileiro, em São Paulo, de complicações respiratórias” (NEPOMUCENO, 1999, p. 386) e falência múltipla de órgãos. Foram 38 anos de carreira, cinco prêmios *Sharp* e onze álbuns gravados. Assim, com a morte de Xavantino, Pena Branca seguiu carreira solo.

#### **1.4. A hora do recomeço: Pena Branca na estrada sem Xavantino**

Em 1999, a dupla estava preparando o CD *Semente Caipira*, mas não teve jeito: Xavantino morreu antes que o CD ficasse pronto. Muitos artistas se mobilizaram com o

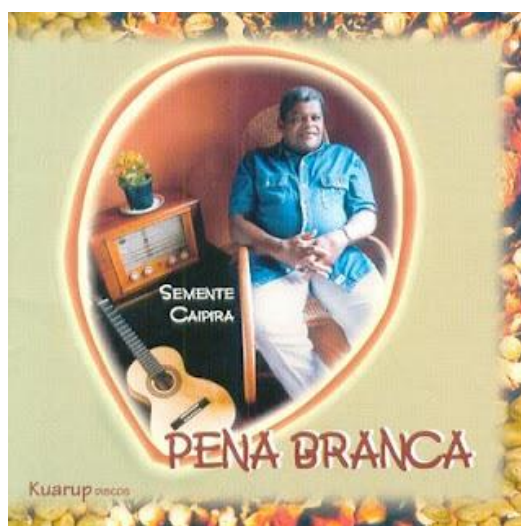
---

<sup>22</sup> Fonte: figura disponível em: <http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-223320763-cd-pena-branca-xavantino-coracao-matuto-novo- JM>. Acesso em: 26/03/2012.

seu falecimento, fazendo-lhe grandes homenagens, e um desses artistas, o cantor e produtor Tarcísio “Manuvéi”, do grupo *Mano Véio* (hoje, *Viola de Nós*), resolveu fazer um show em Uberlândia, em homenagem a Xavantinho. Pena Branca não compareceu, pois buscava meios para concluir o CD iniciado com a parceria do seu irmão, e, nessa época, passava por grandes dificuldades financeiras. Mas, mesmo assim, o “Tributo a Xavantinho” aconteceu. Sobre esse show, Pena Branca comentou com Rodrigues, Xavier e Marques:

Quando Xavantinho e eu ainda tínhamos a dupla, o grupo gostava muito da gente, que até saíram em um disco nosso, na época, nem era CD. Sempre que lançávamos um disco, eles iam lá e compravam. Tinham todos. Esse tributo foi uma coisa tão bem organizada, que no final, o Tarcísio achou que se ele fizesse com o grupo, mesmo sem mim, dava tudo certo. O tributo foi feito em Uberlândia no Teatro Rondon Pacheco (RODRIGUES; XAVIER; MARQUES, 2007, p. 63).

A partir desse momento, emergiu o convite de Pena Branca ao *Viola de Nós* para compor a sua banda, já que a dele havia se desfeito com a morte de Xavantinho, surgindo, assim, uma parceria entre os artistas de Uberlândia e Pena Branca. Dessa união, resultou a participação do grupo na gravação do CD *Semente Caipira*, bem como na realização de shows por todo o Brasil, além de apresentações em programas de televisão. O primeiro CD gravado após o falecimento de Xavantinho, em parceria com o grupo *Viola de Nós* foi lançado em 2000, pela gravadora Kuarup, rendendo, um ano depois para Pena Branca, o Grammy Latino, na categoria de melhor álbum de música sertaneja.



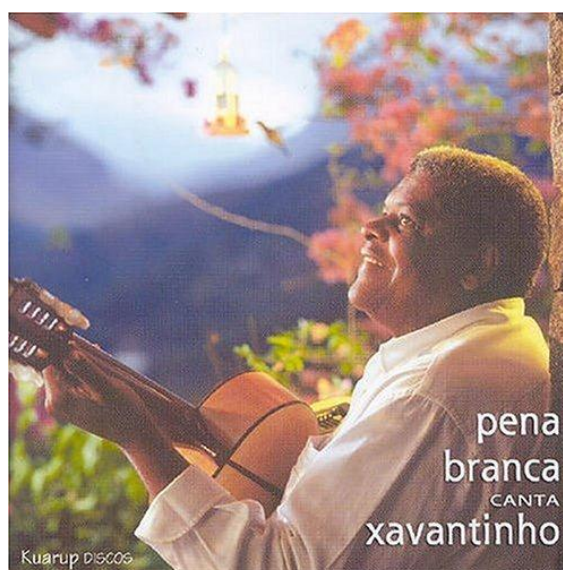
**Figura 14:** capa do disco *Semente Caipira* (Kuarup, 2000)<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Fonte: figura disponível em: <http://www.baixakibandas.com/2010/05/download-cd-pena-branca-%E2%80%93-semente-caipira-2000.html>. Acesso em: 26/03/2012.

Machado e Reis (2009) comentam sobre a relevância dos laços de amizade construídos pelos irmãos ao longo da vida nessa nova fase da carreira de Pena Branca:

O final do século XX trouxe um grande revés para a dupla. Morre Xavantinho e então Pena Branca, sozinho, volta para Uberlândia com graves problemas financeiros causados por disputas com familiares e empresários. Retoma sua jornada apoiado por novos músicos tal como Tarcísio Mano Veio e sua Orquestra de Violeiros do Cerrado, Renato Teixeira, Inezita Barroso e tantos outros que têm dado ajuda na reconstrução de sua carreira solo. Músicos e amigos que partilharam os lucros de seus shows e de seus novos discos, têm comparecido a programas de TV e rádio divulgando seu trabalho. Recomeçar num mercado tão competitivo não tem sido fácil. (MACHADO E REIS, 2009, p. 141).

O CD seguinte, lançado por Pena Branca, teve um sabor especial para ele, pois a maioria das canções que fazem parte desse trabalho foi composta por Xavantinho. Pena Branca queria homenagear o irmão e, em 2002, foi divulgado o segundo CD, em carreira solo: *Pena Branca canta Xavantinho*.



**Figura 15:** capa do disco Pena Branca canta Xavantinho (Kuarup, 2002)<sup>24</sup>

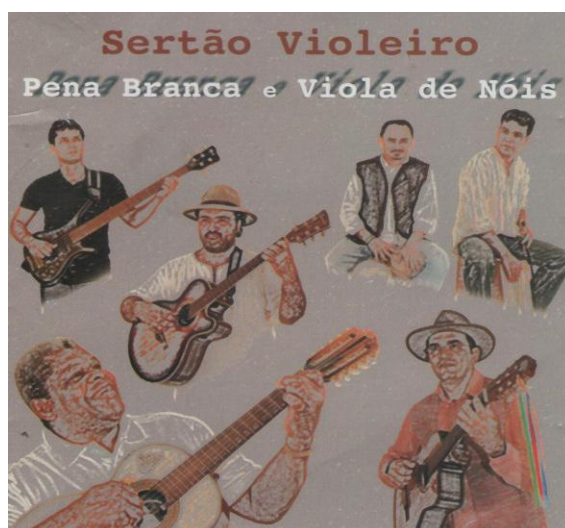
Após a divulgação desse álbum, Pena Branca gravou, em parceria com o grupo Viola de Nós, três CDs: *Pena Branca e o Grupo Viola de Nós*, *Cantigas do Cerrado e Sertão Violeiro*. Este último foi editado em 2006 e produzido pelo produtor “Manuvéi”, com o auxílio de Rogério Mota e Alex Mororó, gravado pela Bequadro Áudio. Nesse trabalho, Pena Branca mostra um pouco do seu talento também como compositor,

---

<sup>24</sup> Figura disponível em: <http://www.soundunwound.com/music/pena-branca-and-xavantinho/pena-branca-canta-xavantinho/kuarup-cd/16488440>. Acesso em: 26/03/2012.

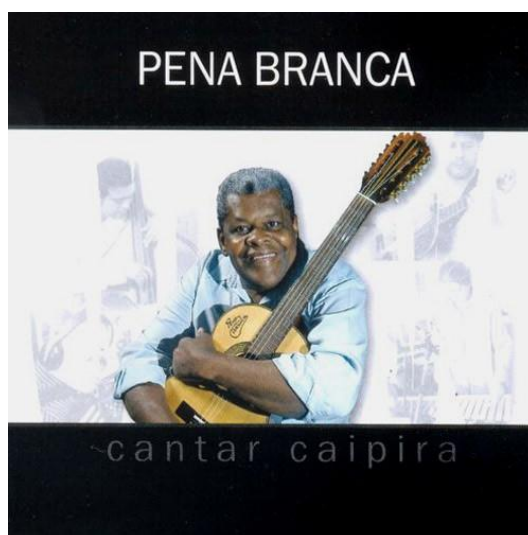


registrando, nesse disco, três de suas composições: *Janela da Fazenda*, *Veleiro da saudade* e *Sertão Violeiro*, esta última em parceria com “Manuvéi”.



**Figura 16:** capa do disco Sertão Violeiro (produção independente – Bequadro Áudio, 2006)<sup>25</sup>

Dois anos depois, em 2008, Pena Branca lançou seu último CD: o *Cantar Caipira*. Último, porque um infarto fulminante impediu que viessem outros. Em 8 de fevereiro de 2010, o Brasil perdeu um dos maiores representantes da música sertaneja de raiz, entendendo-se por música de raiz aquela na qual se percebe a preocupação em preservar as principais características da música caipira.



**Figura 17:** capa do disco Cantar Caipira (Velas, 2008)<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Fonte: figura disponível em: [http://www.boamusicaricardinho.com/penabrancaexavantinho\\_20.html](http://www.boamusicaricardinho.com/penabrancaexavantinho_20.html). Acesso em: 26/03/2012.

<sup>26</sup> Fonte: figura disponível em: <http://www.submarino.com.br/produto/2/21412705/cd+cantar+caipira>. Acesso em: 26/03/2012.

## 1.5. Pena Branca e Xavantinho deixam seu legado

A morte de Pena Branca veio a confirmar o prestígio que ele e o irmão tinham em todo o país. Diversos meios de comunicação, em nível regional e nacional, divulgaram a sua partida, como o jornal *O Globo*, e o jornal *Correio*, de Uberlândia, aproveitando o momento também para lhe prestar homenagens. O jornal Estado de São Paulo, por exemplo, iniciou a notícia sobre a morte de Pena Branca da seguinte forma: “Um valioso guardião da música interiorana, caipira genuína, um dos últimos de uma espécie em extinção, morreu ontem de manhã, aos 70 anos”<sup>27</sup>. Em quase todas as notícias que falam sobre a dupla, percebe-se a ênfase dada ao envolvimento que ela teve com a MPB e com a música sertaneja tradicional.

Considerada uma das duplas mais autênticas no universo musical brasileiro, ganhará um memorial intitulado: “Primeiro Memorial da Viola Caipira Pena Branca e Xavantinho”, que será construído em Cruzeiro dos Peixotos, local onde Xavantinho nasceu e Pena Branca foi registrado. O objetivo do memorial, segundo Tarcísio “Manuvéi”, ex-produtor de Pena Branca, é criar um local que ainda não existe em Uberlândia e região para que as pessoas possam visitar e conhecer a história da música caipira. O espaço será reservado também para que músicos da região possam praticar e aperfeiçoar seus conhecimentos sobre viola caipira e violão.

Haverá, ainda, ambiente para a realização de eventos como festivais de viola e outros relacionados à cultura. Em entrevista dada ao jornal *Correio*, de Uberlândia, “Manuvéi” informa que no local haverá um museu em que serão expostos objetos que pertenceram à dupla, tais como: violões, violas, fotos, capas de discos, CDs, letras de música, troféus, um banco, onde Xavantinho costumava sentar-se durante os shows, e outros objetos pessoais dos irmãos. A ideia, segundo o músico, não é apenas divulgar objetos utilizados por Pena Branca e Xavantinho, mas também detalhes da vida deles. Para a inauguração, pretendem convidar artistas que estiveram envolvidos com a dupla e com a música caipira, como Renato Teixeira.

---

<sup>27</sup> LAURO, Lisboa Garcia. **Morre Pena Branca, o caipira de raiz.** O Estadão de S. Paulo. 10 de fevereiro de 2010 | 0h 00. Disponível em: [http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20100210/not\\_imp508867.0.php](http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20100210/not_imp508867.0.php). Acesso em: 19/03/2011.

O memorial ainda não foi inaugurado, mas em 2011, durante os dias 24, 25 e 26 de fevereiro, em Cruzeiro dos Peixotos, aconteceu o *Festival Nacional de Viola Pena Branca e Xavantinho* no mesmo local onde será construído o memorial em homenagem à dupla. Este evento (figura 18) foi uma realização da Universidade Federal de Uberlândia, por meio de sua Diretoria de Cultura (DICULT), em parceria com o SESC de Minas Gerais e da Viola de Nós Produções, no intuito de homenagear a dupla e o município, além de valorizar o instrumento considerado símbolo da música caipira: a viola. Nesse evento, apresentaram-se 24 participantes, selecionados de 4 Estados e 13 municípios, nos quesitos melhor intérprete e melhor instrumental de viola. Os critérios de seleção para participação foram que a música apresentada fosse inédita e que quem fosse se apresentar no quesito melhor intérprete teria, necessariamente, que tocar viola e, havendo a dupla, pelo menos um dos componentes teria que fazer uso desse instrumento.<sup>28</sup>



Figura 18: cartaz do 1º Festival de Viola de Cruzeiro dos Peixotos<sup>29</sup>

Ocorreu, ainda, o 7º *Encontro de Violeiros de Uberlândia – Tributo a Pena Branca*, nos dias 14 e 15 de maio de 2011 (figura 19). O evento foi organizado na cidade de Uberlândia, também pela Diretoria de Cultura da UFU, em parceria com o SESC de

<sup>28</sup> Tive a honra de participar desse evento, juntamente com minha parceira de dupla Gláucia, como um dos 24 selecionados, apresentando a canção *Homenagem a Pena Branca e Xavantinho*. O prêmio não veio, mas ficou a experiência de vivenciar de perto esse campo envolvente que é o universo da viola e da música caipira.

<sup>29</sup> Fonte: figura disponível em: <http://violadearama.wordpress.com/agenda/>. Acesso em: 26/03/2012.



Minas Gerais, e teve o objetivo de promover o encontro entre violeiros de toda a região, recebendo como atração principal o artista Tinoco e também a dupla Zé Mulato e Cassiano, considerada uma das mais importantes duplas caipiras do Brasil, que ainda percorre o Brasil levando a bagagem da boa música de raiz. Esse evento já é tradicional em Uberlândia, mas, nesse ano, o encontro aproveitou a oportunidade para homenagear Pena Branca, que, embora tenha vivido boa parte da vida e infância em Cruzeiro dos Peixotos, viveu também por muitos anos em Uberlândia, no bairro Patrimônio.



**Figura 19:** cartaz do 7º encontro de violeiros de Uberlândia<sup>30</sup>

Verifica-se que Pena Branca e Xavantinho deixaram seu legado na preservação da música e da cultura caipira. Mesmo após a morte dos irmãos, seus nomes estão presentes em momentos de resgate às raízes, como em festivais de viola e em encontros de violeiros, o que evidencia o prestígio adquirido pela dupla em tantos anos de carreira. Sabe-se que Pena Branca e Xavantinho não obtiveram muito êxito com comercialização de discos, já que não se renderam às exigências do mercado fonográfico. Segundo Nepomuceno, para eles, “o sucesso não veio fácil e chegou mais na forma de prestígio que de grandes vendagens” (NEPOMUCENO, 1999, p. 380). Um prestígio que se ascendeu com a união da dupla à MPB e que sobrevive até hoje. Muitos artistas que aderiram ao sertanejo “pop” conseguiram sucesso e dinheiro, sendo produzidos por grandes empresas fonográficas, mas depois de algum tempo, foram engolidos pela concorrência de mercado. De muitos deles,

<sup>30</sup> Fonte: figura disponível em: <http://saudeuberlandia.blogspot.com.br/2010/05/encontro-de-violeiros.html>. Acesso em: 26/03/2012.

nem o nome é lembrado. Isso porque esses artistas preocuparam-se apenas em atender à demanda do momento, não se importando, muitas vezes, com a qualidade poético-musical.

Pena Branca e Xavantinho não fizeram o mesmo sucesso que Zezé di Camargo e Luciano, por exemplo, mas sempre arrancaram elogios e a admiração de pessoas de renome da música brasileira, pela qualidade de seu trabalho. A exemplo disso, cita-se a declaração feita por Guilherme Arantes, cantor e compositor brasileiro, ao falar da sua satisfação em ter uma de suas canções, *Planeta Água*, gravada pela dupla:

Ouvir Pena Branca e Xavantinho me remete à maior emoção. A pureza de suas canções e a singeleza de suas interpretações fazem deles a mais autêntica dupla das raízes brasileiras. *Planeta Água* gravada por eles foi o maior presente da minha vida. Se já era fã, agora só me resta chorar<sup>31</sup>

Homenagear esses artistas significa, portanto, de certa forma, valorizar as origens, a natureza, e as coisas simples da vida, pois eles procuraram demonstrar a importância desses elementos em suas canções e também por meio de atitudes. Xavantinho, em entrevista dada ao Programa *Ensaio*, exibido pela TV Cultura em 1991, fala de sua indignação com o descaso que o homem tem mostrado para com a natureza e da saudade que sente da comodidade da vida no campo:

O campo vive aceso, verde dentro da gente. Tem hora que a gente fica numa tristeza muito grande por ver a devastação, tudo se acabando... De onde corta, devasta, não replanta. E nosso trabalho musical é mais ou menos por aí. A gente faz um alerta, grita com as pessoas: ‘acorda, acorda, que está acabando tudo, a vida’. Sem o verde, vou respirar o quê? A saudade vive na alma da gente constantemente. A gente tem saudade de tudo. Gostaria que tudo voltasse. Aquelas coisas singelas, do campo. Aquela vida comum das pessoas de levantar, olhar o vizinho, cumprimentar... Hoje a gente às vezes mora em apartamento e passa um, dois, três, cinco anos e mal a gente cumprimenta o vizinho. Antes tinha aquele negócio, a gente dizia oi, tirava o chapéu e falava: ‘tarde, dia, como é que vai comadre?’ Todo mundo sabia de tudo. Aquela vida comum era tão simpática! Mas hoje a gente morre de saudade (ENSAIO, 1991)<sup>32</sup>.

Por causa da consciência que Xavantinho sempre demonstrou sobre a importância dos bens naturais na vida do homem, um bosque localizado em Cruzeiro dos Peixotos é registrado com o seu nome: o *Bosque Xavantinho*. E as homenagens à dupla não param por aqui. Uma espécie rara de rã, que possui apenas dois centímetros, foi encontrada em

---

<sup>31</sup> Essa mensagem dedicada a Pena Branca e Xavantinho pode ser encontrada no encarte do disco *Coração Matuto*, lançado em 1998.

<sup>32</sup> ENSAIO, Programa. **Pena Branca e Xavantinho**, 1991.

Cruzeiro dos Peixotos, terra natal da dupla. O biólogo da Universidade Federal de Uberlândia, Ariovaldo Antônio Giaretta, em homenagem aos irmãos, resolveu dar à rã o nome científico de *Ischnocnema penaxavantino*. Mas, segundo o biólogo, não é só porque o animal foi encontrado na terra desses artistas que ele lhe deu esse nome, mas também porque, ao gravar o canto desse animal, percebeu que ele é mais intenso e musicalmente variado em relação a outras espécies semelhantes de anfíbios.

Há inclusive, em Uberlândia, um grupo de folia de reis que recebe o nome de Pena Branca: a *Folia Pena Branca*, a mais antiga da cidade. Seus integrantes são quase todos moradores do Bairro Patrimônio, lugar outrora marginalizado de Uberlândia, que abrigou, por muitos anos, Pena Branca e Xavantinho.<sup>33</sup>

Percebe-se que, por onde Pena Branca e Xavantinho passaram, deixaram marcas de suas ideologias, como o amor à natureza, a paixão pela música caipira e o forte envolvimento com a religiosidade. Na canção *Vento violeiro da noite*, por exemplo, pode-se verificar a ênfase dada aos aspectos da natureza:

Vento violeiro da noite  
No galho seco do Ipê  
No festival do sertão  
Todos esperam você  
As folhas mortas rolando  
Com seu assopro macio  
É a natureza dançando  
Nas águas frescas do rio.<sup>34</sup>

Por meio das homenagens listadas acima, infere-se o grau de receptividade que essa ideologia trouxe para a dupla. Acredita-se que a valorização desses elementos por esses artistas repercute de forma positiva junto ao povo, por haver uma relação de identidade, ou seja, o povo, constituído por pessoas marcadas pela mesma verdade ideológica, encontraria nas canções de Pena Branca e Xavantinho uma forma de diálogo. Além disso, de acordo com Travaglia:

---

<sup>33</sup> De acordo com informações extraídas do Jornal Correio, de Uberlândia, Pena Branca e Eneirino João da Cruz foram os fundadores dessa folia. O jornal traz ainda o seguinte comentário de Pena Branca: “Participei do grupo por mais de 15 anos. Morei no Patrimônio, quando jovem por muitos anos. Lá a tradição da Folia de Reis é muito forte” (FERNANDES, Arthur. **Mistura de crenças e culturas**. Jornal Correio, Uberlândia, 2005). Disponível em:

<http://www2.correiodeuberlandia.com.br/imprimirMateria.php?tid=7044&pubDate=2005-01-02>. Acesso em 10/01/2012.

<sup>34</sup> FORTUNA, José; CEZAR, Carlos. **Vento violeiro**. Interpretada por Pena Branca e Xavantinho. CD: 80 anos de música sertaneja. Warner, 2008.

Poder-se ia aventar a hipótese de que o sucesso das músicas sertanejas junto ao povo se deve a uma relação de identidade, ou seja, o povo, constituído por pessoas marcadas pela dor e pelo sofrimento encontraria nessas músicas uma forma de catarse (TRAVAGLIA, 1987, p. 139).

De qualquer forma, como afirma Romildo Sant’Anna, “prevalece no cantar caipira a riqueza de um despojamento sedutor e de grande interesse investigativo” (SANT’ANNA, 2000, p. 27). Nesse sentido, pela poesia-música, esses artistas, num tom poético próprio da música caipira, remoçaram metáforas “e instâncias temáticas profundamente agregadas na cultura, como a tópica exordinal, a do final feliz, a da invocação bíblica, a do passado feliz que não volta mais [...]” (SANT’ANNA, 2000, pp. 33-34), recuperando a memória dos costumes e culturas do homem da roça, por intermédio da arte. Por ela, essa dupla possibilitou ao homem moderno revisitar o passado com o olhar do presente, resgatando raízes de um tempo em que o homem não havia conhecido o progresso, mas que, nem por isso, era menos feliz.

J. Jota de Moraes, autor do livro *O que é música*, redigiu um texto falando sobre a importante função social que a dupla desempenhava por meio da arte. Seu texto foi publicado na revista Globo Rural, em novembro de 1994, e pode ser encontrado no encarte de um dos CDs gravado por Pena Branca e Xavantinho – o *Pingo D’água*. Segundo esse autor, os irmãos, mediante suas canções, mantêm viva a memória de um povo, pois conduzem o pensamento humano ao passado, possibilitando-lhe reviver momentos que fazem parte da sua história, impedindo que ela caia no esquecimento:

Pena Branca e Xavantinho mantêm viva uma das riquezas fundamentais da cultura de um povo, a sua memória. É ela que ajuda a dar substância à identidade de uma comunidade, auxiliando o povo do lugar a encontrar sentido nos seus feitos, no jeito, nos seus gestos. Reviver a experiência passada e fazer viver mais intensamente o presente – aí está um dos papéis fundamentais da memória, essa janela aberta para o passado [...] Pena Branca e Xavantinho preservam, através do seu trabalho [...] a maneira de pensar e sentir do lado mais interiorano de nossa população. E muitos de nós nos identificamos com o seu canto exatamente porque ele nos ajuda a lembrar, a trazer de volta ao momento que vivemos, algo que fazia parte de nós, da nossa memória, e que estávamos quase a esquecer (MORAES, 1996).

Realmente, não dá para não se emocionar com a poesia musical desses artistas. Afinal, quem é que não tem sequer um pouquinho de nostalgia de um tempo que possui o cheiro de terra molhada pela chuva? Do tempo em que ainda ouvia-se nitidamente o cantarolar dos passarinhos ou sentia de longe o sabor de comida fresquinha preparada no fogão a lenha? Certamente, os jovens de hoje não sentiriam, já que estariam muito

ocupados com as novidades da internet e dos meios de entretenimento oferecidos pela era tecnológica moderna. Também como poderiam sentir saudades se nasceram na cidade e não conheceram o outro lado da moeda?

Mas, mesmo não morando no campo, aquele que – de alguma forma, teve contato com ele, seja por intermédio de algum parente que ainda resiste em se mudar para os centros urbanos, seja pelos causos e recordações que lhe foram transmitidos pelos pais – se entrega à lembrança de uma história que fez parte de sua vida. E as canções de Pena Branca e Xavantinho aguçam esse sentimento sublime de vontade de quero mais, um desejo de reviver, por meio da memória, instantes felizes ou até mesmo difíceis, pois talvez seja na recordação dos momentos de dificuldade que se encontra a lembrança de uma pessoa querida que já se foi.

Não é difícil perceber a nostalgia da roça pelos brasileiros. Muitos restaurantes, por exemplo, têm buscado na culinária caipira o sabor do queijo fresco, do torresmo sequinho, da banana frita e do franguinho caipira, que, a cada dia, mais agrada o paladar dos clientes, independentemente da classe social a que esses pertençam. Os chefes de cozinha perceberam que a população brasileira, ao degustar a comida típica do interior, não apenas saciavam a fome do alimento, mas também a vontade de voltar às origens, ainda que fosse por um instante. E não é apenas em restaurantes que se pode verificar a presença de elementos que remetam à cultura rústica: barzinhos, casas noturnas, lojas de calçados e roupas, casas de móveis e até o setor imobiliário têm procurado inovar, promovendo o resgate de ambientes e características que lembram a vida no campo.

Parece paradoxal, mas tem dado certo. Não é por acaso que os rodeios fazem tanto sucesso no Brasil. O público quer ver as emocionantes montarias de touros e cavalos, assim como se via nos tempos da roça. Além disso, é comum, nas principais festas do peão, a presença de ambientes, como barracas, feiras de artesanato e atrações artísticas que lembram a casinha de adobe deixada no campo, juntamente com o estilo singelo de se viver. Não é à toa, também, que diversas novelas que trazem como pano de fundo um cenário recheado de aspectos que lembram a intimidade do homem com a terra têm feito tanto sucesso no horário nobre da televisão. Várias delas, sobretudo aquelas transmitidas pela Rede Globo, como *Sinhá Moça*, *O Rei do Gado*, *A padroeira*, *O Cravo e a Rosa*, *Cabocla*, dentre tantas outras, têm conquistado, nos últimos anos, o público brasileiro. Acredita-se que esse tipo de novela tem ganhado audiência pela mesma razão que se apontou acima, isto é, pela paisagem, pela trama central, bem como pelo vestuário e modo

de falar e agir das personagens, os quais remetem à vida no campo, às quermesses, à longa despedida dos namorados na porteira das fazendas, ao leite quentinho, acabado de tirar da vaca de estimação, às tão esperadas serenatas de amor, enfim, a um tempo que, embora distante, ainda marca presença no coração e na memória de grande parte da população brasileira.

O diferencial de Pena Branca e Xavantinho é que eles buscaram, até o fim da vida, preservar, por meio de suas canções, um tempo em que o homem se via inseparável dos bens naturais e era feliz com a vida simples e tranquila que tinha na roça, possibilitando às pessoas que tiveram contato com esse estilo de vida relembrar uma velha história e àquelas que possuem, como referencial, apenas a rotina corrida da cidade, conhecer a vida do caipira, um sujeito que não conhece muito bem o mundo pintado pelos livros, mas que sabe, como ninguém, decifrar os segredos da natureza, pois é dela que tira o seu sustento. Nesse sentido, Pena Branca e Xavantinho conheceram e não esqueceram a sensação de se relacionar intimamente com a terra e deixaram refletir os conhecimentos adquiridos pelo contato direto com o universo caipira em suas canções. É o que ressaltam Machado e Reis:

Diversos compositores de música sertaneja, particularmente aqueles que trazem consigo experiências concretas do mundo rural as exploram em suas músicas. A exemplo disto temos a dupla caipira Pena Branca e Xavantinho, que viveu as dificuldades de migrar do campo para a cidade no decorrer de suas vidas. Estes sertanejos foram em busca de melhores condições de subsistência, conheceram toda sorte de sofrimento e discriminação que dois caipiras negros poderiam padecer e conseguiram se tornar uma das duplas sertanejas de maior expressão nacional. Talvez, por isso, uma das características marcantes das gravações e composições que tornaram esses músicos conhecidos nacional e internacionalmente, seja a nostalgia da vida no campo, a valorização da natureza e a tentativa de mostrar toda a brasilidade que o país carrega entranhada em suas tradições (MACHADO; REIS, 2009, p. 127).

Certamente, uma dessas tradições que o país carrega em suas entranhas é a tradição religiosa, que também se revela no trabalho musical desses artistas. Em muitas de suas canções, percebe-se a presença de marcas de religiosidade, principalmente da popular. Como já foi mencionado no início deste estudo, existe uma estreita relação entre a música caipira e a religiosidade popular, e Pena Branca e Xavantinho, procurando resgatar as tradições religiosas cultivadas por eles, compuseram e gravaram canções cujas temáticas também se identificam com as crenças do povo brasileiro.

Verifica-se, no decurso da trajetória de vida e artística desses irmãos, que a religiosidade sempre teve relevância na vida deles, assim como para a maioria das gentes do interior, especialmente para os moradores do campo e que Pena Branca e Xavantinho

estiveram, de alguma forma, expressando essa religiosidade em suas canções. Desta forma, Pena Branca e Xavantinho, por meio da arte musical, procuraram traduzir suas visões de mundo e de fé vivenciadas por eles, atualizando um aprendizado religioso adquirido por intermédio de seus antepassados, que sobreviveu e norteou a sua existência. Como convalida Nepomuceno, “mesmo morando no asfalto, por exigência da carreira, eles não perderam o estilo interiorano de viver, trazendo para seus discos as reminiscências da roça” (NEPOMUCENO, 1999, p. 386).

Pode-se interpretar, assim, que as poesias-canções gravadas por Pena Branca e Xavantinho dão a coloração da cultura regional de um povo, já que nelas se encontra representado não só o homem do campo, mas também o brasileiro em seu todo, pois esse também encontra voz no fazer poético desses irmãos. É o que afirma J. Jota de Moraes:

Saindo do campo e indo para a cidade e, depois, para a capital de um outro Estado, eles intuíram que os seus sentimentos eram comuns aos de muitos outros habitantes de outras regiões do Brasil. Assim, muito naturalmente, abriram o seu repertório para as manifestações regionais de outros lugares, concretizando um sentimento de brasilidade de maneira ampla, nada paroquial. Nisso, eles vêm ajudando a redesenhar o mapa da geografia sonora do nosso país (MORAES, 1996).

Conforme já foi dito, essa dupla procurou representar a essência da cultura brasileira, que nasceu no seio rural, mas que pode ser verificada em todas as partes do Brasil, como o amor à natureza, o apego às suas origens, a nostalgia do campo, a tradição religiosa etc. Aquele que ouvir Pena Branca e Xavantinho perceberá, pois, que eles “genuinamente, cantaram o coração matuto da gente da terra, seus berrantes tristes, suas despedidas pungentes, seus amores singelos e sua fé cega” (NEPOMUCENO, 1999, 378). Fé essa, aliás, que será analisada e comentada no capítulo seguinte.

## CAPÍTULO 2: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A RELIGIOSIDADE NA MÚSICA SERTANEJA

“Os seres humanos não suportam o vazio e a desolação; preenchem o vácuo criando focos de sentido”

(Karen Armstrong)

Pretende-se, neste segundo capítulo, buscar compreender um dos fenômenos mais complexos e instigantes da condição humana, que tem atraído olhares investigativos de diferentes áreas de estudo, tanto da história, da filosofia, da antropologia como também da psicologia. Fala-se aqui do fenômeno da religiosidade, um elemento que, desde tempos remotos, sobrevive e se presentifica na vida do homem, ultrapassando as fronteiras do tempo e do espaço, resistindo às influências do meio, perpetuando, num processo de eterno retorno, a relação entre o homem e o sagrado.

Independentemente da cultura, da economia e do lugar, é possível encontrar a manifestação desse fenômeno, já que, por ser um atributo humano, sempre ocupou lugar de destaque na vida do homem. Os símbolos mantêm a chama da religiosidade acesa, possibilitando que os sentidos mais ocultos sejam revelados e interpretados, de forma a desvendar não só o sentido empírico do mundo, mas também seu lado imagético. É o que explica Mircea Eliade, em sua obra *Imagens e símbolos*, quando afirma que “o símbolo revela sempre qualquer coisa mais do que o aspecto da vida cósmica que se supõe representar” (ELIADE, 1991, p. 171).

A interpretação dos símbolos varia de acordo com a cultura de cada região. Entretanto, embora haja para cada cultura diferentes relações com o sagrado, sendo possível, pois, extrair diversos sentidos dos mais variados elementos simbólicos, pode haver interpretações semelhantes para um mesmo símbolo. Isso é possível, segundo Eliade (1991), porque existe uma lógica no mundo simbólico, em que certos grupos de símbolos se mostram coerentes e logicamente encadeados entre si. Por exemplo, a água, em praticamente todas as religiões, é associada a algo que purifica, sendo considerada, portanto, um arquétipo. De acordo com Eliade, “em qualquer conjunto religioso em que as encontremos, as águas conservam invariavelmente sua função: desintegram, abolem, ‘lavam os pecados’, purificam e, ao mesmo tempo, regeneram” (ELIADE, 1992, p. 66). Sendo assim, o símbolo aproxima o homem do universal, já que ele permite que pessoas de



matrizes culturais distintas extraíam de um mesmo elemento interpretações que ultrapassam o juízo particular das coisas, partindo para um sentido mais geral e mais abrangente do mundo.

Karen Armstrong, ao estudar a história das três principais religiões monoteístas do ocidente: o Judaísmo, o Islamismo e o Cristianismo, esclarece que, embora as religiões possuam suas peculiaridades, evidenciam também aspectos comuns, como a criação dos mitos e a simpatia pelo mistério. Segundo a autora, é comum a presença desses dois elementos em grande parte das religiões, por eles favorecerem uma liberdade maior de interpretação e, por conseguinte, de imaginação. Armstrong argumenta que as pessoas, quando começaram a criar mitos e adorar seus deuses, “não estavam buscando uma explicação literal para fenômenos naturais”, mas, sim, “procuravam expressar sua perplexidade e incorporar esse mistério à sua vida” (ARMSTRONG, 2008, p. 17).

Entende-se, assim, que o homem religioso não busca respostas objetivas nos mitos, símbolos ou imagens, pelo contrário, procura respostas que lhe trarão sensação de conforto e a possibilidade de tentar “descrever metaforicamente uma realidade demasiado complexa e fugidia para ser expressa de outra maneira” (ARMSTRONG, 2008, p. 17-18). Sobre esse assunto, Armstrong pontua:

Homens e mulheres começaram a adorar deuses assim que se tomaram reconhecidamente humanos; criaram religiões ao mesmo tempo que criaram obras de arte. E não só porque desejavam propiciar forças poderosas; essas crenças primitivas exprimiam a perplexidade e o mistério que parecem um componente essencial da experiência humana deste mundo belo, mas aterrorizante. Como a arte, a religião constituiu uma tentativa de encontrar sentido e valor na vida, apesar do sofrimento da carne (ARMSTRONG, 2008, p. 08).

Nota-se, pelo comentário da pesquisadora, que a religiosidade está presente na vida do homem, desde os primórdios de sua geração e que um de seus componentes atrativos é o mistério, elemento responsável por seduzir a humanidade, muitas vezes, por oferecer respostas que não são encontradas num campo lógico de apreciação. O mito aproxima o ser humano da fantasia e do sonho e é atraente porque possibilita ao homem vivenciar quantas realidades sua capacidade imaginativa considerar possível. Carlos Brandão, ao estudar a religião popular brasileira, ressalta que o que instiga as pessoas a acreditar em uma ou outra determinada crença é justamente a necessidade de viver o impenetrável. Segundo ele, “a religião é o melhor explicador de tudo, justamente porque tem o recurso do mistério

para justificar o que é difícil de ser explicado – e muitas vezes, o mistério é a melhor explicação” (BRANDÃO, 2007, p. 329).

Nesse sentido, para Armstrong e Brandão, o homem busca, na sedução daquilo que é incompreensível racionalmente, preencher o vazio de sentido que, segundo Maria Ivonete Santos Silva, é expresso como efeito de uma “falha” da natureza, pois, desde sua origem remota, o homem carrega consigo uma sensação de “incompletude”:

Nos primórdios, o homem criou mitos e imagens. Arte e religião, juntas, inventaram um modo de suprir a grande ‘falha’ da natureza ou da divindade que havia criado o homem e o havia deixado no mundo, entregue à sua própria sorte e à sua própria incompletude. Dessa origem remota até os dias de hoje, o homem vive em busca de sentido (SILVA, 2006, p. 63).

Percebe-se que a arte, termo mencionado, aqui, no sentido de qualquer forma de expressão humana de sua subjetividade, figura como um dos principais meios utilizados pelo homem para preencher essa ausência de sentido, compreendida por Eliade como uma nostalgia religiosa, a qual “exprime o desejo de viver num Cosmo puro e santo, tal como era no começo, quando saiu das mãos do criador” (ELIADE, 1992, p. 37). Arte e religiosidade assemelham-se nesse sentido, por conter, em seu cerne, o recurso do imaginário que, segundo Gilbert Durand (1997), atua como instrumento capaz de vencer o medo da morte e o passar do tempo. E esse instrumento pode ser encontrado, sobretudo, na literatura, arte que, de acordo com Umberto Eco (2003), ensina também o homem a morrer. Segundo esse autor, a “educação ao Fado e à morte é uma das funções principais da literatura” (ECO, 2003, p. 21). Desta forma, para Eco, a arte literária, apresentando diferentes vertentes da realidade, conduz o homem à compreensão e à aceitação de fatos que não lhe agradam, como a sua transitoriedade.

Verifica-se, portanto, pelo menos duas principais contribuições da literatura nesse sentido: a de educar as pessoas para a finitude da vida e a de possibilitar que essas pessoas vivenciem, por meio da imaginação, uma infinidade de experiências que, segundo Haquira Osakabe, são engrandecidas pela poesia:

Tudo é passível de ser engrandecido pela poesia. Para isso, basta admitir-se o mistério desse mundo e deixar-se conduzir pela curiosidade que [...] trama outro lado da realidade em que o ordinário se transforma em mito [...] revelando ao mundo os limites e a cegueira da própria condição humana (OSAKABE, 2005, p. 52).

Todos os posicionamentos dos autores supracitados revelam que, numa contradição aparente, a literatura atua como combustível capaz de impulsionar a imaginação, a qual

“revela estruturas do real inacessíveis quer à experiência dos sentidos quer ao pensamento racional” (ELIADE, 1991, p. 8), abrindo espaço para que o homem alcance o que, no universo empírico, seria inalcançável, ao mesmo tempo em que o conscientiza de sua efemeridade e limitada condição humana. Nesse sentido, como nos afirma Busnardo Filho, “o artista é um homem solto sobre o abismo, tendo, simultaneamente, a sensação da queda do corpo material e a percepção de ascensão da alma”. Dessa tensão, segundo ele, “o que permanece como ponto de ruptura é essência que é, simultaneamente, resistência dos contrários” (BUSNARDO FILHO, 2007, p. 29). E um dos recursos utilizados pela literatura, para que haja a conciliação desses opostos, é a poesia, a qual, segundo Octavio Paz, possibilita ao homem a resolução dos conflitos, dando-lhe a sensação de ser “algo mais que passagem”:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual; é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem [...] (PAZ, 1982, p. 15).

Sem dúvida, a poesia, bem como diferentes manifestações artísticas e literárias, tem o poder de aguçar a imaginação humana, possibilitando ao homem sair de seu tempo individual e experimentar realidades que ultrapassam aquelas oferecidas pelo cotidiano. É o que ressalta Eliade (1992):

Graças à leitura, o homem moderno consegue obter uma ‘saída do Tempo’ comparável à efetuada pelos mitos. Quer se mate o tempo com um romance policial, ou se penetre num universo temporal alheio representado por qualquer romance, a leitura projeta o homem moderno para fora de seu tempo pessoal e o integra a outros ritmos, fazendo-o viver numa outra ‘história’ (ELIADE, 1992, p. 99).

Entretanto, em última análise, ao ler um romance, por exemplo, o leitor possui consciência de que está diante de uma ficção. Umberto Eco, em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, fala da noção de “pacto ficcional”, que consiste na conscientização do leitor de que a história narrada não é verídica, mas, sim, ficção. O mesmo não ocorre com a religiosidade, já que as mais improváveis histórias míticas para o homem religioso se constituem em verdades inquestionáveis. Segundo Eliade, “o mito é real porque ele relata

as manifestações da verdadeira realidade: o sagrado” (ELIADE, 1991, p. 39-40). Histórias míticas, apresentando-se como verdadeiras, ao falar dos seres e acontecimentos sagrados, conduzem o homem a ultrapassar a condição profana, isto é, a situação histórica do dia a dia, e é projetado “num outro mundo, num Universo que não é já o seu pobre e pequenino Universo quotidiano” (ELIADE, 1991, p. 58).

Essa projeção que coloca o homem frente a uma realidade ausente só é possível por meio da imaginação que se revela mediante a captação de imagens e símbolos, elementos estes capazes de auxiliar na interpretação de realidades, que, de acordo com Armstrong, saem do domínio da lógica e dos sentidos:

Hoje em dia, muitos ocidentais se horrorizariam se um grande teólogo afirmasse que, num sentido profundo, Deus é um produto da imaginação. Contudo, deveria ser óbvio que a imaginação é a principal faculdade religiosa. Jean-Paul Sartre a define como a capacidade de pensar o que não existe, mas é apenas possível. A imaginação tem sido a causa de nossas grandes realizações na ciência e na tecnologia, e também na arte e na religião. A ideia de Deus, como quer que o definam, é, talvez, o maior exemplo de uma realidade ausente que, apesar de seus problemas inerentes, continua a inspirar homens e mulheres há milhões de anos. Só podemos conceber Deus, que permanece imperceptível aos sentidos e à própria lógica, por meio de símbolos, cuja interpretação é a função principal da mente imaginativa (ARMSTRONG, 2008, p. 296).

Mitos, imagens e símbolos descortinam “um mundo mais vasto e infinitamente mais rico, carregado de significações espirituais e de promessas” (ELIADE, 1991, p. 9). Neles, o homem é capaz de encontrar respostas e esperanças que o universo profano não oferece, visto que “a subjectificação da poesia que, através do poema, do mito e da religião, acomoda o mundo ao ideal humano, à felicidade ética da espécie humana” (DURAND, 1993, p. 44). Bachelard, em sua obra *A terra e os devaneios do repouso*, ao falar sobre a importância da poesia cósmica como instrumento capaz de oferecer uma realidade que ultrapassa aquela vivenciada dia a dia pelos seres humanos, parece concordar com os autores supracitados sobre o poder das imagens, já que, de acordo com ele:

Com relação à poesia cósmica, por exemplo, poderíamos ver como ela é uma libertação do universo real [...] que nos encerra, que nos oprime. Todas as vezes em que conseguimos elevar imagens ao nível cósmico, percebemos que tais imagens nos davam uma consciência feliz, uma consciência demiúrgica” (BACHELARD, 1990, p. 59).

Assim, contrariamente ao signo comum que possuem as coisas, a poesia cósmica atribui-lhe um significado que dinamiza os sentidos, atuando como elemento propulsor da imaginação humana, oferecendo-lhe versões da realidade mais agradáveis do que a vivida.

O percurso feito até aqui sobre o fenômeno da religiosidade revela a existência de dois mundos distintos, pelos quais o homem religioso transita: o mundo sagrado e o profano. De acordo com Eliade (1992), isso implica a existência também de dois tempos diferentes: o tempo sagrado e o tempo profano. Este representa o tempo histórico e aquele o tempo “mítico” no interior do qual se transcende o tempo profano:

O homem religioso vive assim em duas espécies de Tempo, das quais a mais importante, o Tempo sagrado, se apresenta sob o aspecto paradoxal de um Tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos. Esse comportamento em relação ao Tempo basta para distinguir o homem religioso do homem não religioso. O primeiro recusa-se a viver unicamente no que, em termos modernos, chamamos de “presente histórico”; esforça-se por voltar a unir-se a um Tempo sagrado que, de certo ponto de vista, pode ser equiparado à ‘Eternidade’ (ELIADE, 1992, p. 39).

De acordo com o autor, assim como há um tempo sagrado, recuperável por excelência, mediante rituais míticos, há também o espaço sagrado, que pode ser um templo, uma igreja, uma casa. A esse lugar, ele chama de “centro do mundo”, local onde são repetidos os mitos, os quais asseguram ao homem religioso a comunicação com os deuses.

A busca pelo homem em transcender o tempo profano pode ser verificada em diversas religiões, desde as mais eruditas às mais populares. Seja no Islamismo, no Judaísmo, no Cristianismo ou em qualquer outra religião, monoteísta ou não, percebe-se a constante preocupação em reviver e reatualizar histórias míticas, na busca do contato com o sagrado. Cada religião escolhe o seu mito para cultivar. Os judeus, por exemplo, buscam reviver as histórias sagradas contidas na Torá, enquanto os islamitas buscam no Alcorão, e os cristãos, na Bíblia Sagrada. Cada uma, a seu modo, revisita e eterniza esses mitos para que se consiga ultrapassar os domínios do tempo e espaço profanos.

O Brasil agrega uma grande variedade de religiões, mas, sem dúvida, são as religiões cristãs que dominam o território brasileiro. O Cristianismo é considerado a maior religião do mundo e tem suas raízes no Judaísmo, a mais antiga das três maiores religiões monoteístas do ocidente. Sua doutrina baseia-se nos ensinamentos de Jesus Cristo, que, para os cristãos, é o Messias, isto é, Deus em forma humana, o qual foi enviado ao mundo para ser o salvador dos homens. Segundo Armstrong (2008), existem três ramos do Cristianismo: o catolicismo, o protestantismo e a igreja ortodoxa. Podem ser identificados diferentes aspectos e concepções em cada um desses ramos. Entretanto, possuem em

comum a crença na existência de um único Deus, o criador do Universo, e em Jesus Cristo, elemento central da religião cristã.

Brandão (2007) afirma que, no Brasil, há três segmentos nacionais no mundo religioso erudito: o católico, o protestante e o mediúnico. Esses segmentos são divididos e subdivididos em segmentos menores. De acordo com esse autor, a religiosidade constituída por esses segmentos menores oferece mais liberdade de expressão, mais momentos de descontração e de ocasiões festivas, por isso, é mais empática que a religião erudita. O que Brandão chama de segmentos menores é comumente chamado de religiosidade popular, que, segundo ele:

Permite muito mais que as externalizações eruditas de assistência quase passiva: permite cantos e danças, gritos, contorções de possessos, mãos dadas ou entre palmas, mistura de cores e fantasias, prostrações em rituais a que as pessoas não assistem apenas, mas que elas fazem com um envolvimento diferente do das igrejas, retirando de seus gestos coletivos de louvor ou pedidório todas as formas de expressão e os recursos do sentimento de força do sagrado distribuída entre os fiéis que, de acordo com as opiniões comuns entre os crentes, separa a 'igreja quente da fria' (BRANDÃO, 2007, p. 274).

Por razões culturais e históricas, dos três segmentos nacionais a que se refere Brandão, o segmento religioso católico é o que apresenta maior relevância brasileira, constatação que é confirmada por pesquisa realizada pela Fundação Getúlio Vargas (FGV)<sup>35</sup>, a qual, embora comente a existência de uma queda significativa de seguidores dessa religião (de 73,79 em 2003 para 68,43% em 2009), ainda registra dados numéricos que demonstram a sua liderança quanto à escolha religiosa dos brasileiros. Esse catolicismo praticado no Brasil é compreendido por Talles de Azevedo (2002) da seguinte maneira:

De um modo geral e sem descer a detalhes e exceções, a vida religiosa dos católicos brasileiros reduz-se ao culto dos santos, padroeiras das cidades ou freguesias, ou protetores das suas lavouras, de suas profissões ou de suas pessoas, \_ um culto em grande parte doméstico e que não se conforma muito estritamente com o calendário oficial da igreja nem com as prescrições litúrgicas (AZEVEDO, 2002, p. 36).

---

<sup>35</sup> Dados extraídos do jornal on-line Estadão, o qual noticia a queda de seguidores católicos no Brasil, baseando-se em dados fornecidos pelo instituto de pesquisa da FGV. O texto foi publicado dia 23/08/2011 e pode ser encontrado no seguinte endereço: <http://www.estadao.com.br/noticias/vidae,fgv-pais-tem-queda-de-726-no-numero-de-catolicos-em-6-anos,762518,0.htm>. Acesso em: 10/09/2011.

O autor informa que, nem sempre, essas pessoas seguem literalmente os mandamentos da Igreja “formal” e que frequentam esporadicamente também outros espaços religiosos. Nesse sentido, esses católicos vão à missa, mas também vão a benzedeiras, curandeiros, a um centro espírita para tomar um passe, pedir algum trabalho no terreiro de Umbanda etc. Percebe-se, assim, que o autor aponta a existência de dois catolicismos brasileiros: um erudito e um popular. Neste, há o encontro de costumes religiosos variados, que vai desde o catolicismo institucional a práticas religiosas que se misturam a outras crenças, como a espírita em suas várias modalidades. O autor denomina esse encontro de diferentes crenças em uma só como “sincretismo afro-católico-espírita”.

De acordo com Talles de Azevedo (2002), mesmo participando desse sincretismo religioso, muitos brasileiros consideram-se verdadeiros católicos, ainda quando interpretam a seu modo a religião. Muitos vão à igreja católica apenas à procura de alguns de seus sacramentos, como a realização de um casamento, o batismo, a unção de um enfermo, ou para que se faça a missa de sétimo dia. Alguns vão à missa uma vez ao ano, na quarta-feira de cinzas ou na semana santa e, mesmo assim, se consideram católicos.

Estudos de Talles de Azevedo (2002) e Carlos Brandão (2007) relatam que, em geral, o brasileiro é religioso e está sempre à procura de um Deus que funcione para ele. Esse Deus pode estar na igreja, nas seitas religiosas, nos terreiros, ou em nenhum desses lugares. Pode até mesmo estar em todos esses lugares ao mesmo tempo ou haver apenas a relação entre o homem e seus deuses, sem que haja o intermédio da religião. O que se percebe é que as pessoas, de maneira geral, “criam suas crenças mais duradouras da docência erudita das igrejas ou recriam-nas segundo as próprias experiências” (BRANDÃO, 2007, pp. 20-21) e buscam exteriorizar e compartilhar essas crenças, por meio da repetição de mitos e de ritos sagrados.

No Brasil, é fácil perceber, por meio de sua cultura e de seu calendário, a importância dada a esse reviver dos mitos sagrados. Todos os anos, histórias míticas são trazidas à tona, mediante rituais e festas típicas brasileiras. Isso acontece porque o homem religioso acredita que a repetição de gestos divinos o deixará mais próximo do sagrado e que, por intermédio dele, será salvo do nada e da morte. É o que salienta Eliade:

O calendário sagrado repete anualmente as mesmas festas, quer dizer, a comemoração dos mesmos acontecimentos míticos. Propriamente falando, o calendário sagrado apresenta-se como o “eterno retorno” de um número limitado de gestos divinos, e isto é verdadeiro não somente para as religiões primitivas, mas também para todas as outras religiões. Em toda parte, o

calendário festivo constitui um retorno periódico das mesmas situações primordiais e, conseqüentemente, a reatualização do mesmo Tempo sagrado. Para o homem religioso, a reatualização dos mesmos acontecimentos míticos constitui sua maior esperança, pois, a cada reatualização, ele reencontra a possibilidade de transfigurar sua existência, tornando-a semelhante ao modelo divino. Em suma, para o homem religioso das sociedades primitivas e arcaicas, a eterna repetição dos gestos exemplares e o eterno encontro com o mesmo Tempo mítico da origem, santificado pelos deuses, não implicam de modo nenhum uma visão pessimista da vida; ao contrário, é graças a este “eterno retorno” às fontes do sagrado e do real que a existência humana lhe parece salvar-se do nada e da morte<sup>36</sup> (ELIADE, 1992, pp. 55-56)

De acordo com o autor, é comum, notadamente nas sociedades agrárias ou primeiras, se perceber a constante busca do homem em repetir os mitos sagrados. Isso não significa dizer que nas sociedades “modernas”, não exista essa preocupação. O que ocorre é que, nas comunidades pouco desenvolvidas, repetir gestos religiosos não significa apenas um ato de fé, mas uma forma de sobrevivência, já que, no imaginário que recobre o pensamento do habitante dessas comunidades, entrar em contato com o tempo sagrado ou mítico significa um meio de garantir seu alimento físico e espiritual. O caipira, como sujeito nato dessa sociedade a que se refere Eliade<sup>37</sup>, necessita, mais do que ninguém, conhecer e seguir o calendário sagrado. Isso porque, de acordo com a sua cultura, para que ele possua êxito em seu trabalho com a terra e veja sua lavoura crescer e dar bons frutos, é necessário que o homem do campo tenha consciência de que não conseguirá tal feito sozinho, sem a intercessão dos deuses. Desse modo, ele faz a sua parte, ara a terra, planta a semente e, com muita devoção, pede a Deus para que abençoe sua lavoura, mandando-lhe a chuva. Há, portanto, nesse processo, um ritual sagrado, tendo em vista que o caipira, ao transformar a terra em alimento, impede que o mundo acabe, dando continuidade, assim, ao ciclo da vida criada por Deus. Cora Coralina, em uma de suas mais belas obras, *Poema do Milho*, retrata, por meio de sua poesia, esse processo laboral do homem ligado ao campo, o qual prepara, com cuidado e muita fé a terra, dando vida a um grão de milho, num ritual sublime:

Planta com fé religiosa.  
Planta sozinho, silencioso.  
Cava e planta.

---

<sup>36</sup> A morte aqui é entendida no sentido negativo do termo, embora Durand afirme que “o próprio facto de desejar e de imaginar a morte como um repouso, um sono, eufemiza-a e a destrói” (DURAND, 1993, p. 100).

<sup>37</sup> O termo “primitivo” utilizado por Eliade não possui sentido pejorativo, significando algo atrasado ou ultrapassado. Ele foi empregado para designar uma sociedade que procurou manter a tradição quanto aos costumes religiosos.



Gestos pretéritos, imemoriais...  
 Oferta remota; patriarcal.  
 Liturgia milenária.  
 Ritual de paz.  
 Em qualquer parte da Terra  
 um homem estará sempre plantando,  
 recriando a Vida.  
 Recomeçando o Mundo<sup>38</sup>

Como deixa claro o eu lírico, essa oferta é “remota” e os gestos são “pretéritos e “imemoriais”, isto é, esse relacionamento existente entre o homem e a terra não é algo atual, mas uma relação que existe desde que Deus criou o mundo e o ser humano. Há, pois, uma tradição religiosa milenar que é praticada até hoje pelo caipira, o qual, num ritual sagrado, lança a semente no chão, na certeza de que os deuses abençoarão sua plantação, assim como sempre foi nos tempos primordiais. Dessa forma, a cada ano, o caipira coloca em prática uma história mítica que lhe chegou pelos seus antepassados e, no seu imaginário, a chuva surge como um milagre, na medida certa, dando prosseguimento ao ato de amor do homem para com a terra, regando-a com delicadeza, permitindo que a fecundação se efetive e o mistério da vida aconteça. É o que se pode perceber em outro trecho de *Poema do Milho* de Cora Coralina:

Jesus e São João  
 desceram de noite na roça  
 botaram a bênção no milho,  
 E veio com eles  
 uma chuva maneira, criadeira, fininha,  
 uma chuva velhinha,  
 de cabelos brancos,  
 abençoando  
 a infância do milho.

De acordo com Durand (1993), a Virgem Maria e São João são os dois maiores intercessores divinos, desempenhando papel intermediário entre o homem e Deus. Sendo assim, pode-se interpretar a presença de Jesus (filho de Maria) e São João, no texto de Cora Coralina, como mensageiros escolhidos por Deus para “botar bênção” no milho, isto é, para que sua imagem e semelhança (Jesus), juntamente com São João Batista, conhecido como “o homem enviado por Deus”, concedam a graça da água sagrada à terra, líquido sobre o qual recai uma simbologia de algo que se destina à purificação. Aliás, de acordo

---

<sup>38</sup> Poema encontrado em **Jornal de Poesia Cora Coralina**. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/cora.html#milho>. Acesso em: 11/09/2011.

com o texto bíblico que faz referência ao segundo testamento, foi nas águas do rio Jordão que João, ao batizar Jesus, deu início a um ritual que hoje é conhecido como batismo cristão. Nesse sentido, São João e Jesus, ao permitirem que a chuva aconteça, derramam, sob a forma de água, bênção divina, irrigação natural, que dará desenvolvimento à “infância do milho”.

A forma como foram dispostos os versos dessa estrofe também remete ao cair da “chuva sagrada”. Ao se contar o número de sílabas poéticas de cada verso, perceber-se-á que eles são livres, possuindo, respectivamente, 6, 8, 7, 5, 13, 6, 5, 4 e 6 sílabas poéticas. Acredita-se que a intenção da autora, ao optar por uma métrica mais livre e menos rígida, seja lembrar os pingos da chuva caindo sobre a terra, de forma não uniforme, mas que se espalham devagar sobre o milharal. Além disso, ao se imaginar a estrofe virada no sentido horário, nota-se que, realmente, a maneira como foram dispostas as palavras no papel sugere a imagem da chuva. Aliás, o quinto e sexto versos, ao serem introduzidos anaforicamente, repetindo-se a expressão “uma chuva” no seu início, destacam a repetição do /ch/, sugerindo o som que se ouve ao presenciar o cair pluvial. Há ainda a repetição do sufixo “inha” e da vogal “i” nesses dois versos, o que pode remeter à finura dos pingos, bem como à delicadeza com que eles descem do céu, para que não estrague a plantação.

Como se pôde verificar, o texto de Cora Coralina evidencia, de forma poética, comportamentos, pensamentos e crenças que recobrem o homem das sociedades agrárias. Apenas duas estrofes analisadas se mostraram bastantes para revelar alguns rituais praticados pelo caipira e evidenciar a importância que este atribui às histórias míticas que lhe foram transmitidas e que fazem parte de sua tradição cultural e religiosa. Tradição esta que também pode ser observada na canção *O grande sertão*, de Xavantinho:

Pra não perder esperança  
Semente flor em botão  
Seiva da vida que jorra  
Refaz o verde tendão

Quem me dera mesa farta  
Do vinho, do mel e pão  
O que seria da vida  
Sem o fruto do meu chão  
O que seria da vida  
Sem o fruto do meu chão<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> XAVANTINHO. **O grande sertão**. Interpretada por Pena Branca e Xavantinho. CD: Som da Terra. Warner, 1994.

A lírica dos 10 versos heptassílabos que formam as duas últimas estrofes dessa canção se fazem suficientes para revelar a consciência que possui o caipira sobre a importância de seu trabalho, afinal, ele é o responsável aqui no plano terreno, por renovar e dar continuidade ao ciclo da vida. Dessa forma, a cada semente que ele planta – assim como um botão de rosas que desabrocha, espalhando o seu perfume pelo ar –, “refaz o verde tendão”, ou seja, brota em seu coração a esperança de que a seiva da vida jorrará, isto é, que sua espécie se manterá, graças a seu laboro sagrado. O eu lírico, na voz do trabalhador da roça, sabe e realça o valor que tem o seu trabalho, perguntando, repetidamente, o que seria da vida sem o fruto do seu chão. Vinho, mel e pão são alguns desses frutos oriundos da sua dedicação e cuidado com a terra, dando vida à uva, à cana-de-açúcar e ao trigo, elementos que, mais tarde, pelas mãos humanas, se transformarão em alimentos que não só saciarão a fome física, mas também, e principalmente, a fome espiritual do homem, tendo em vista que, para o caipira, a terra e tudo aquilo que dela provém são elementos que ganharam vida por meio de permissão divina. Como afirma Durand, as primeiras sociedades “parecem substituir a ausência de progressos tecnológicos, a ausência de preocupações tecnocráticas por uma fantástica vaga imaginativa” e “os actos mais quotidianos, os costumes, as relações sociais, estão sobrecarregados de símbolos, são acompanhados no seu mais íntimo pormenor por todo um cortejo de valores simbólicos” (DURAND, 1993, p. 44)

Todos os anos, o caipira repete os mesmos rituais sagrados como forma de sobrevivência terrena (afinal, são esses rituais que garantirão, em seu imaginário, a chuva e, como consequência, uma colheita bem sucedida) e também espiritual, pois, conforme afirmou Eliade, repetir gestos míticos significa aproximar-se da divindade.

Jung, ao estudar a missa – tradição ritualística institucional católica – descreve o imaginário daquele que participa periodicamente desse encontro religioso. O autor aponta a realização da missa como uma das várias formas buscadas pelo homem de reviver os mitos sagrados e transcender seu tempo histórico, conforme já expôs Eliade. Segundo Jung, na consagração da missa:

Cristo, na sua qualidade de sacrificador e, ao mesmo tempo, sacrificado, pronuncia as palavras decisivas pela boca do sacerdote. A partir desse momento, Cristo está presente no tempo e no espaço. Mas essa sua presença não é um reaparecimento; conseqüentemente, a consagração não é a repetição de um ato histórico e único, mas a expressão visível de um fato que perdura eternamente, o rasgar-se da cortina dos condicionamentos temporais e espaciais que separa o espírito humano da visão do eterno (JUNG, 2008a, pp. 4-5).

De acordo com as palavras do autor, quem fala no ritual da missa é o próprio Cristo, “morto”, porém “vivo” no imaginário das pessoas presentes nesse ritual. O mistério que envolve a consagração da missa arrebenta as correntes profanas do mundo, já que as pessoas visualizam o sacerdote, mas entendem que, por um momento, aquele homem comum, por falar palavras sagradas, representa o filho de Deus. Por isso, para Jung, a missa é um símbolo.

Esse desejo do homem em estar próximo do sagrado também pode ser observado no catolicismo popular, que se manifesta principalmente por meio de cultos, procissões, promessas e de celebrações festivas, nas quais a devoção se une ao lúdico, resultando na mescla entre o sagrado e o profano. Desta maneira, o catolicismo popular “oferece a fê, mas mantém a festa do santo, com fitas e danças” (BRANDÃO, 2007, p. 276).

São várias as festas populares brasileiras em que se pode perceber esse entrelaçamento entre a fé e a diversão, como, por exemplo, a festa de São Gonçalo, a festa do Divino, a folia de reis, o congado etc. É notória a importância que a música parece ter nesses encontros religiosos, não só no caso específico do catolicismo, mas também em diversas outras modalidades religiosas, como nas religiões afro-brasileiras. Na umbanda, por exemplo, é comum as pessoas baterem palmas, dançarem e cantarem ao ritmo dos tambores, enquanto adoram a seus deuses, por isso, a umbanda também é conhecida como “magia do ritmo”. Sobre a presença da música na religião popular, Carlos Brandão pontua:

Tudo se troca por arruaça de sanfonas e acordeons furados, pandeiros, caixas, tambores, violões e violas afinadas [...] ou então, quando não há sequer instrumentos para tocar enquanto se canta aos deuses, os fiéis batem palmas de vários modos, segundo o estilo e o costume religioso (BRANDÃO, 2007, p. 257).

Realmente, música e religiosidade são dois elementos que se entendem. Aqui está um exemplo de que o profano e o sagrado, embora opostos, podem conviver em harmonia. Entretanto, essa não é uma descoberta recente, mas que, em se tratando do Brasil, surgiu nos tempos da colonização.

## 2.1. Música e sagrado

“Quando o canto nasceu, ritmo para oração, a força mágica de sua atração irresistível não estava na voz, mas nas fórmulas poderosas na sedução do auxílio divino”  
(Câmara Cascudo)

De acordo com Walter Benjamin, “as mais antigas obras de arte [...] surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso” (BENJAMIN, 1989, p. 171). Como expressão artística, a música brasileira também aflorou com finalidade religiosa. Segundo Ricardo Cravo Albin, a primeira manifestação musical no Brasil foi trazida pelos portugueses, que utilizavam a música sacra para catequizar os índios, “infundindo-lhes a religiosidade através da mística do canto” (ALBIN, 2003, p.7). A união entre música e sagrado venceu as barreiras do tempo e as transformações ocorridas com a sociedade e pode ser hoje facilmente verificada em diferentes rituais dentro da cultura brasileira.

Mas qual seria a razão de tal tradição resistir por tanto tempo? Por que a música ainda persevera nos momentos como os de cura e de libertação espiritual? De acordo com Osakabe, “a única via pela qual o homem poderia aproximar-se do que denominou ‘em si’ (a vontade, fluxo essencial, movimento contínuo e irracional) seria pela arte e sobretudo pelas artes menos figurativas, menos representativas e mais expressivas, como a música” (OSAKABE, 2005, p. 44).

Baseando-se no que menciona a autora, pode-se dizer que o homem enxerga na música uma forma eficaz de externar os seus sentimentos, anseios, crenças, enfim, de expressar sua maneira de ver o mundo. Aliás, é o que também relata Maria Cristina Aguiar, quando ressalta que a canção “é a arte que reúne música e poesia, entoação e discurso, como meios de expressão e que se reveste de um caráter de criação divina”<sup>40</sup>.

Realmente, conforme assegura Keith Swanwick, “não é de se admirar que a música seja tão frequentemente interligada com dança e cerimônia, com ritual e cura, e que tenha um papel central em celebrações de eventos marcantes da vida: nascimento, adolescência, casamento, morte.” (SWANWICK, 2003, p. 18). É quase impossível imaginar o mundo

---

<sup>40</sup> AGUIAR, Maria Cristina. **Música e poesia**: a relação complexa entre duas artes na comunicação. Disponível em: <http://www.ipv.pt/forumedia/6/13.pdf>. Acesso em: 04/10/2011.

sem ela. A música marca presença, como afirmou a autora, nos principais momentos da vida e, por isso, ouvi-la pode trazer à tona diferentes sentimentos e lembranças, e acredita-se que essa é a chave da questão. A sonoridade musical parece aumentar a sensibilidade humana, exercendo, portanto, influência sobre o pensamento das pessoas. Muitas carregam consigo uma combinação harmônica de sons tão perfeita que, ao escutá-las, fica difícil não se deixar levar pela imaginação e emoção. Seja popular ou erudita, o gênero não importa: não há como não ceder aos apelos rítmicos da canção preferida. Fátima Pombo busca em Schopenhauer uma explicação para isso:

Schopenhauer, o filósofo do 'ideal romântico' da música, defende que o mundo da música é o mundo dos sentimentos, porque representa o que é mais íntimo, mais indizível, mais misterioso da vontade. O compositor revela a essência íntima do mundo numa linguagem que a sua razão não saberia apreender. (POMBO, 2001, p. 128).

Já Gatto buscou em Mário de Andrade uma definição para essa influência que a música exerce sobre o homem. De acordo com o autor, Mário de Andrade afirma que “A realização da poesia, sem a linguagem das palavras, implica um poder dinamogênico, rítmico, pulsional, sedutor, capaz de empolgar o corpo e a mente. A música é poder” (GATTO, 2006, p. 5). Mário de Andrade utiliza, pois, o termo “poder dinamogênico da música” para explicar a capacidade que esta possui de interferir e provocar mudanças quanto ao estado de espírito e comportamental do ser humano.

Se a música, como expressão artística profana, é capaz de exercer tamanha influência sobre o homem, como expressão do sagrado, sua potência é ainda maior. Falou-se que a sacralidade, para o homem religioso, é uma realidade por excelência que ele sempre busca retomar e atualizar. Sendo assim, quando essa verdade sagrada é expressa por meio da música, sua capacidade de impacto tende a aumentar, já que o seu “poder dinamogênico” fará com que a mensagem sagrada seja transmitida com maior apelo emocional.

Mas, será que nos dias atuais pode-se falar no “poder dinamogênico da música sagrada? Victor Creti Bruzadelli (2009) assegura que sim. Segundo ele, a música não perdeu de todo o seu caráter mágico e encantado, o qual ainda é perceptível nas sociedades modernas, mesmo que de forma pouco expressiva. O autor, seguindo uma linha de pensamento benjaminiano, usa o termo “aura” para identificar esse caráter mágico da música que, de acordo com ele, existe, ainda que em escala menor.

Bruzadelli defende a ideia de que a música, em seu estado primitivo, é revestida de uma aura sagrada, a qual pode ser encontrada principalmente nas sociedades pré-cristãs, e cita a China Antiga para exemplificar como se realiza essa relação da música com o sagrado. Segundo ele, nesse país, a música era o fundamento de todas as coisas e tinha o poder de influenciar o caráter, o corpo, a mente e a saúde das pessoas que a ouviam. Seu pensamento parece ter fundamento, já que, de acordo com Durand, “para os antigos chineses, como para os poetas românticos a sonoridade musical é vivenciada como fusão, como comunhão do macro e do microcosmo” (DURAND, 1997, p. 225).

Conforme já se falou, Bruzadelli acredita que ainda se possam encontrar, nos dias de hoje, músicas que contenham aura sagrada, mas deixa a entender que elas estão cada vez mais escassas, quando ressalta que, nas sociedades pré-cristãs, quando ainda não se havia falado em revolução da tecnologia, sua capacidade de encantar era muito maior. E a razão disso, segundo Armstrong, é que, atualmente, “nossa cultura científica nos educa para que concentremos nossa atenção no mundo físico e material que está diante de nós” (ARMSTRONG, 2008 p. 20). Entretanto, posicionamentos como os de Eliade confirmam que “até a existência mais dessacralizada conserva ainda traços de uma valorização religiosa do mundo” (ELIADE, 1992, p. 17), o que pressupõe que o sagrado permanece vivo no imaginário humano.

Assim, o que se percebe é que alguns autores, como Bruzadelli, acreditam que, com o desenvolvimento dos processos de gravação e reprodução de mídias, a música tem perdido ou diminuído consideravelmente a sua essência sagrada. A isso Bruzadelli chama de “desencantamento da música”. Conforme explica o autor:

Ela, que antes era inapreensível, agora é gravada e fixada em uma mídia. A partir daí, são atribuídos a ela novos papéis como o de produtor de fruição estética, entretenimento através de espetáculos e da dança e, até mesmo, mercadoria. Neste contexto, seu caráter divino tem se diluído; sua ‘aura’, como quer Benjamin, tem se perdido (BRUZADELLI, 2009).

De fato, a música que se ouve hoje em dia não é a mesma da época que antecede a era da informação. E como poderia ser, se tudo evolui e se transforma com o tempo? A vida do ser humano também se modificou. Mas dizer que o fator sagrado tem se diluído com o advento e desenvolvimento dos meios de comunicação não tem procedência. Não

faz muito tempo, por exemplo, uma música, cujo nome é *Faz um milagre em mim*<sup>41</sup>, interpretada por Régis Danese, ficou em primeiro lugar nas paradas de sucesso das rádios brasileiras. O cantor dessa canção ficou conhecido nacionalmente com a gravação dessa música, a qual se transformou num hino de oração e fé dos cristãos. *Faz um milagre em mim* deu a Danese o troféu talento de 2009 em quatro categorias, sendo uma delas a de melhor música do ano. O interessante é que essa canção liderou em primeiro lugar não apenas em rádios *gospel*, mas também nas principais emissoras de rádio sem objetivo de divulgação religiosa, chamadas seculares, como a Uol, Nativa FM, Liberdade FM, Rádio Clube etc. De acordo com o jornal Mogi News de 2009:

Ele causou uma verdadeira revolução na música brasileira com a canção "Faz um milagre em mim", do CD "Compromisso", que atualmente é tocada em rádios gospel e seculares e caiu no gosto do povo. Regis Danese, compositor e ex-pagodeiro do grupo Só Pra Contrariar, é, hoje, uma referência no meio musical. "Faz um milagre em mim" invadiu igrejas, casas, barzinhos, shows de duplas sertanejas, comércio, barracas de camelôs e até rodas de grupos de pagode. Ganhou Disco de Ouro, de Platina, Platina Duplo e Triplo e Diamante; Troféu Talento em quatro categorias (Melhor Intérprete Masculino, Destaque 2008, Cantor do Ano e Música do Ano), entre outras premiações. Sem contar as entrevistas em jornais como "Extra", do Rio, programas "Domingo Espetacular", "O Melhor do Brasil", e outros.<sup>42</sup>

Se a música tem perdido a sua “aura” por ser “gravada e fixada em uma mídia”, como afirma Bruzadelli, não era para uma música que fala do poder divino ter feito tanto sucesso, afinal, o mercado de canções oferece uma variedade infinita de gêneros e estilos musicais que não trazem o tema religioso.

Crê-se que a era da informação, em vez de distanciar o homem do sagrado, funciona como um elemento unificador entre eles. No Brasil, por exemplo, diversas pessoas têm dificuldades de sair de casa, e a razão disso pode ser diversa: ou porque são portadoras de necessidades especiais, ou porque já sentem o peso da idade, não podendo mais se locomover com facilidade, ou mesmo por possuírem alguma doença grave. Mas, mesmo assim, não deixam de assistir, por meio de programas transmitidos pela TV, a sua missa ou culto preferido. Aliás, foram criadas, nos últimos tempos, várias redes de televisão que se dedicam quase que exclusivamente a assuntos relacionados ao sagrado,

---

<sup>41</sup> DANESE, Régis. **Faz um milagre em mim**. Canção interpretada por Régis Danese. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/regis-danese/1401252/> Acesso em 14/09/2011.

<sup>42</sup> Souza, Vânia. **O “fenômeno” Régis Danese grava 1º DVD**. Mogi News. Mundo Gospel. Publicado em 08/05/09. Disponível em: <http://www.moginews.com.br/materias/matimp.aspx?idmat=32017>. Acesso em: 23/09/2011.



como a *TV Aparecida*, *Rede Vida* e a *TV Século 21*. Sinal de que o sistema tem dado certo. Além disso, há de se considerar o fato de que, embora algumas pessoas tenham sua religiosidade definida, não possuem o costume de frequentar socialmente encontros religiosos, preferindo ouvir a celebração de um ritual sagrado pelo rádio ou internet, deixando de ir até o “espaço sagrado”. Talvez não o façam porque não desejam se arriscar pelas ruas da cidade, considerada movimentada e perigosa demais, ou porque se sintam mais à vontade em fazer contato com o seu Deus de forma particular.

A verdade é que o sagrado chega até as casas brasileiras pelas ondas sonoras do rádio, pela tela do computador e da televisão. Chega ainda por intermédio da música que também é veiculada por esses meios de comunicação. Mas o importante é ter consciência de que, como afirma Zoya Alves Maia, “a música que a *mídia* oferece às massas possui um desenvolvimento mais ampliado em termos de espaços como rádios, tv, porém, o espaço do sagrado continua inabalável” (MAIA, 2005, p. 165). Além disso, conforme argumenta Paul Zumthor, “no mundo de hoje, a canção, apesar de sua banalização pelo comércio, constitui a única verdadeira poesia de massa” (ZUMTHOR, 1997, p. 188). Considerando-se a poesia no sentido que Ihe dá Paz (1982), entende-se que a canção apresenta-se como uma das formas artísticas existentes no mundo com maior poder de sedução e de encantamento e, em se tratando do fator sagrado, este, quando expresso por meio do fazer poético-musical, ganha maior expressividade, ainda que transmitido por meios tecnológicos modernos.

O interessante é que, mesmo estando em pleno século XXI, o homem ainda mantém vivo um imaginário que remete às histórias míticas e a elementos simbólicos, reproduzindo-o e perpetuando-o, através dos tempos. O ser humano já visitou a lua, alcançou verdadeiros avanços tecnológicos, impensáveis há alguns anos e, ainda assim, não conseguiu abolir completamente uma tradição religiosa que permeia os objetos, imagens, gestos e lugares. Há quem diga que esse comportamento impede o homem de explorar sua capacidade de pensar e raciocinar com o foco na objetividade, como alegou um dia Sartre. Nietzsche, por exemplo, compartilhando do mesmo pensamento sartriano, pregou que Deus está morto. Roberto Machado, ao refletir sobre o pensamento do autor em relação à influência exercida pelo imaginário na capacidade humana de pensar, traz a seu trabalho a seguinte consideração nietzchiana:

‘Deus morreu’, isto é, a modernidade significa o desaparecimento dos valores humanos demasiado humanos. Substituição da autoridade de Deus e da Igreja pela autoridade do homem considerado como consciência ou sujeito; substituição do desejo de eternidade pelos projetos de futuro, de progresso histórico; substituição de uma beatitude celeste por um bem-estar terrestre... (MACHADO, 2001, p. 86).

O autor acerta quando assegura que o homem moderno deseja progredir financeiramente, aumentando a sua qualidade de vida, mas faz uma consideração equivocada de que as pessoas não possuem mais um desejo de eternidade. Ora, conforme já se comentou, o homem tem realmente buscado meios de se desenvolver intelectualmente e tem criado, cada vez mais, diferentes formas de facilitar a comunicação e a vida das pessoas. Mas o que se observa nos dias atuais é que isso não tem impedido que as pessoas busquem algum tipo de religiosidade. Se assim fosse, a música de Régis Danese, que fala de Deus, não teria feito tanto sucesso.

Além disso, como foi explicado no início desse capítulo, é no mito, no mistério, enfim, no que não é explicável racionalmente que se encontra a esperança da vida eterna. Portanto, é certo que o homem moderno realmente almeje desfrutar dos prazeres terrenos, mas é sabido também que ele procura estar o mais próximo do sagrado. O homem religioso atual, dessa forma, é capaz de manter vivo Deus em seu imaginário, embora se encontre cercado de discursos que defendem a objetividade da ciência. Afinal, conforme já afirmou Eliade, o homem religioso transita entre dois mundos, o sagrado e o profano. E a procura do homem em ultrapassar os limites do tempo profano ou histórico é facilmente verificada nos dias de hoje, seja por meio da oração, de gestos, de adoração a imagens, de rituais sagrados, ou pela poesia de massa, como a música. Assim, várias pessoas, por mais que estejam rodeadas pelo racionalismo moderno, são atraídas por um mundo imaginado, desenhado por uma mente que deseja alcançar o que é inalcançável, como a sua eternidade. Como se expressou um dia Fernando Pessoa: “sonhar é muito mais prático que viver”<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> BASSAN, Pedro. **Poesia de Fernando Pessoa está viva em cada esquina de Lisboa**. Jornal Hoje, 12/11/2011. Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2011/11/poesia-de-fernando-pessoa-esta-viva-em-cada-esquina-de-lisboa.html>. Acesso em: 28/12/2011.

## 2.2. Música sertaneja e religiosidade

Mesmo na era da informação e do surgimento de técnicas modernas de comunicação, o que não falta no mercado brasileiro de canções são músicas que procuram transmitir alguma ideologia religiosa. Seja no segmento *gospel*, em que se encontra um maior número de músicas que falam de Deus, seja em outros gêneros musicais, como na MPB, no samba, no rock ou no sertanejo, é possível identificar, num país com culturas tão diversificadas como o Brasil, canções que fazem referência aos aspectos do sagrado.

Jorge Bem Jor, por exemplo, gravou *Santa Clara Clareou*, uma canção que exalta Clara, uma santa que, no imaginário popular, deve ser venerada por ser pura e cheia de luz. Fagner gravou a canção *Oração a São Francisco de Assis*, musicalizando-se um dos mais conhecidos escritos de São Francisco de Assis. Milton Nascimento gravou as canções *Queremos Deus*, uma canção que invoca a presença de Deus nas terras brasileiras e *Paixão e Fé*, de Tavinho Moura e Fernando Brant, canção que fala da ação de um sino de uma igreja que chama os fiéis a participar de uma procissão. João Gilberto e Caetano Veloso gravaram *Ave Maria no morro*, de Herivelto Martins, uma canção que defende a ideia de que as pessoas, por morarem no alto de um morro, e por estarem sempre orando para Ave Maria, estão mais próximas do céu e, por conseguinte, de Deus. Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil gravaram a canção de duplo sentido *Cálice*, palavra que tanto pode remeter ao verbo calar, em uma referência velada à ditadura militar, ao mesmo tempo em que lembra também o líquido sagrado tomado por Jesus na santa ceia com os discípulos.

E quem não se lembra das canções *Nossa Senhora* e *Jesus Cristo*, de Roberto Carlos? Aliás, no dia 10/09/2011, a Rede Globo transmitiu um show realizado por esse cantor em Jerusalém, encerrando-o com essa última canção, interpretando também a tradicional canção católica *Ave Maria*. A terra santa foi escolhida dentre tantos lugares do mundo pelo rei, o qual emocionou uma plateia de mais de 5 mil pessoas com suas famosas canções. A mídia possibilitou que a apresentação de Roberto Carlos alcançasse repercussão internacional não só por causa de seu talento musical, mas, acima de tudo, porque o lugar onde ele se apresentou é simbólico, e isso aumentou a expectativa das pessoas, já que Jerusalém é considerada uma cidade sagrada e, cantar nela significa, no imaginário das pessoas religiosas, dar um passo à diante em direção ao mundo mítico. Além disso, todo o cenário de fundo de seu show foi produzido com imagens de espaços simbólicos de

Jerusalém. Assim, assistir ao show de Roberto Carlos na cidade sagrada significa, para muitos, não apenas reconhecer o seu talento como cantor e compositor, mas prestigiar a sua fé e compartilhar com ele o desejo de reviver e presentificar histórias, espaços e tempos sagrados.

Para não mencionar apenas cantores brasileiros que apostaram na música como expressão do sagrado, cita-se Elvis Presley, conhecido pelo epíteto “o rei do rock”. Sabe-se que esse artista incorporou a seu repertório canções cuja mensagem principal transmitida era de cunho religioso, o que contribuiu para aumentar o sucesso em sua carreira, tais como “How great thou art” (Como é imensa a Vossa obra), “Amazing Grace” (Maravilhosa graça), “Crying in the chapel” (Chorando na capela), “Oh how I love Jesus” (Oh, como eu amo Jesus), dentre muitas outras.

Mas, em se tratando do Brasil, pode-se considerar que o segmento musical sertanejo se destaca dentre tantos outros gêneros quanto à presença da religiosidade na canção. Principalmente na música sertaneja de raiz, fato que pode ser explicado por Eliade, quando salienta que, embora seja possível perceber expressões religiosas no homem das sociedades urbanas, é “entre as populações rurais que ainda se encontra um cristianismo vivido como liturgia cósmica” (ELIADE, 1992, p. 86). Por isso, a música caipira, por ter origem nas sociedades campestres, tende a estar sempre, de alguma forma, falando de Deus, pois a sensibilidade religiosa do caipira parece ser mais natural, isto é, mais presente em seu cotidiano campesino.

### **2.2.1. O panteísmo na música sertaneja**

Dizer que a sensibilidade do caipira parece ser mais natural justifica-se pelo fato de ele procurar sempre manter vivo um aprendizado cultural e religioso de seu meio, vivendo uma realidade que o aproxima mais do divino, a começar pela via de um possível panteísmo. De acordo com José Fernando da Silva, “o panteísmo é uma posição religiosa e metafísica que sustenta a concepção da imanência de Deus em relação ao mundo” (SILVA, 2009, p. 2). Isso significa ponderar que, para o caipira, Deus está presente em todas as coisas, e, sendo assim, ele não é apenas um ser transcendente, mas que compõe uma unidade com o universo. Nesse sentido, para o homem do campo, a natureza e tudo que ela produz são elementos sagrados, visto que sua existência reafirma a permanência da presença divina sobre a terra.

Esse possível panteísmo pode ser facilmente observado na canção caipira, já que, conforme se comentou no início deste estudo, ela contém elementos capazes de revelar a realidade do homem rural, funcionando, pois, como um retrato dos costumes, comportamentos e ideologias do sujeito da sociedade campestre, e a religiosidade, por se fazer tão importante nesse meio social, também é tema recorrente na música sertaneja de raiz. O caipira não só possui uma visão panteísta do mundo, como vivencia isso de perto. Acordar ao som dos passarinhos, cuidar dos animais, preparar a terra, ver a chuva cair e o sol se pôr, por exemplo, significa, para o caboclo, sentir a presença de Deus, já que, de acordo com a doutrina panteísta, Deus não só pode ser encontrado na natureza, como ele toma a forma dos seus elementos.

Acreditar na permanência divina sobre todas as coisas do universo faz parte da cultura do homem ligado ao campo, e, por isso, como já foi dito, essa maneira de ver o mundo também pode ser encontrada na canção caipira que, conforme afirmou Bernadeli, “é uma expressão artística profana e, ao mesmo tempo, religiosa” (BERNADELI, 1991, p. 40). Ou seja, mesmo sendo uma manifestação artística não-sacra, faz referência ao sagrado, um elemento indissociável do cotidiano do trabalhador da roça, manifestado, principalmente sobre a forma do catolicismo popular. É o que afirma Brandão, quando orienta que “quem quiser conhecer os fundamentos da ética católica do camponês, que escute pelo rádio a música caipira e a música sertaneja” (BRANDÃO, 2007, p. 325).

É possível perceber a visão panteísta que se comentou anteriormente por meio de algumas estrofes da canção *Ao lado de Deus*, interpretada por Rick e Renner:

Que estou ao lado de Deus  
E Ele em todo o lugar  
No seu coração  
Em qualquer canção  
Que você cantar

Que estou ao lado de Deus  
E Ele em todo o lugar  
E a nossa canção  
Se faz oração  
Pra quem escutar...<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> RICK e RENNER. *Ao lado de Deus*. Canção interpretada por Rick e Renner. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/rick-e-renner/464352/>. Acesso em 23/09/2011.

A canção, em sua íntegra, apresenta seis estrofes, mas as duas anteriormente apresentadas já permitem a verificação de uma possível visão panteísta possuída pelo eu lírico. Os artistas que interpretam essa música são cantores do segmento sertanejo “pop”. Entretanto, conforme já se adiantou, ela revela aspectos facilmente verificáveis da cultura caipira, como a ideia do Deus onipresente. Na primeira estrofe, por exemplo, o eu lírico deixa claro que sua fé o faz próximo de Deus, que está em “todo o lugar”. Os versos heptassílabos que introduzem as duas estrofes são repetidos para, justamente, enfatizar essa percepção, ou seja, a de que o criador do mundo pode ser encontrado em tudo, até mesmo na canção “que se faz oração pra quem escutar”. Essa música permite, assim, a interpretação de que ela, por se referir ao sagrado, funciona como um ritual, uma forma de se ligar espiritualmente com o supremo, pois falar da presença de Deus em todas as coisas, por intermédio da canção, significa, para o eu lírico, torná-la sagrada também. Nota-se, ainda, que a canção reafirma o que acabou de falar Brandão, isto é, que por meio dela, pode-se entender o pensamento do camponês. Mas, no caso de *Ao lado de Deus*, assimila-se não só o imaginário do homem do campo, mas também de todos aqueles que possuem essa mesma imagem de Deus.

### **2.3. O sincretismo afro-católico-espírita na música sertaneja**

Carlos Brandão defende a ideia de que a religião pode ajudar na compreensão da cultura de um povo. Segundo ele, “talvez a melhor maneira de se compreender a cultura popular seja estudar a religião” (BRANDÃO, 2007, p. 19). De acordo com Zan (2008), por meio da música, também se consegue conhecer a configuração identitária de uma determinada sociedade e destaca a música caipira e sertaneja como bons exemplos dessa relação entre a música e a cultura do homem do campo:

No Brasil, o amplo e diversificado repertório musical revela múltiplas configurações identitárias. Especialmente o segmento reconhecido como música caipira ou sertaneja, composto por produções que remetem a tradições e à vida do homem do campo do interior da região sudeste do Brasil, ilustra bem esse processo (ZAN, 2008, p. 2).

Brandão, compartilhando do mesmo pensamento de Zan, no que se refere à importância da música caipira como um bom instrumento para se entender o comportamento da sociedade do homem campestre, cita os clássicos de moda de viola

como instrumentos reveladores dessa relação existente entre a música caipira e a fé popular:

Poucos nomes são tão frequentes ali, sobretudo nos velhos clássicos das modas de viola, como os de Deus e seus santos mais populares. Entre eles e os homens, há uma permanente cadeia de trocas de fidelidade na qual o sertanejo entra com a fé, a devoção piedosa, a súplica e a resignação [...] Os homens pedem por todas as coisas: um amor perdido, uma doença na família, um filho que parte, a chuva na seca, o socorro no perigo (BRANDÃO, 2007, p. 328).

Há muitas canções caipiras em que se podem identificar elementos que fazem referência ao sagrado. Em *Romaria*, por exemplo, de Renato Teixeira, interpretada, além dele, por Pena Branca e Xavantinho e Elis Regina, há uma pequena passagem, na qual se observa essa relação entre a música caipira e o sagrado: “Sou caipira, pira, pora, Nossa Senhora de Aparecida ilumina a mina escura e funda o trem da minha vida”<sup>45</sup>. Essa canção demonstra a importância da figura de Nossa Senhora da Aparecida para o caipira. A ela, são feitos pedidos e orações, o que demonstra a “devoção piedosa” a que se refere Brandão. Também é possível perceber o imediatismo e o utilitarismo dos milagres do catolicismo, os quais representam a “cadeia de trocas”, citada pelo autor, visto que o eu lírico recompensará a sua deusa, ou melhor, pagará a sua promessa, assim que seu pedido for atendido. A essa relação entre o homem e seus santos Araújo (2008) classifica como:

Santorial revelando um colorido político pela presença de numerosos santos de devoção regional, familiar e pessoal, tendo, como pano de fundo, a crença cristã institucionalizada no ‘deus único e verdadeiro’. Enfim, [...] uma religiosidade prática e utilitária, que (busca) um relacionamento direto e pessoal entre o devoto e o santo (ARAÚJO, 2008, p.116).

Como se percebe, a música caipira traz, em muitos casos, referências diretas ao universo religioso. Várias delas fazem menção à Nossa Senhora da Aparecida, conhecida como Padroeira do Brasil. A canção *Nossa Senhora Aparecida*, interpretada por Gino e Geno, dupla que transita entre o sertanejo moderno e o sertanejo de raiz, é um outro exemplo dessa religiosidade pragmática a qual se refere Araújo (2008), isto é, há uma relação de “trocas de fidelidades”; em outras palavras, o homem crê em troca de alguma recompensa:

---

<sup>45</sup> TEIXEIRA, Renato. **Romaria**. Canção interpretada por Renato Teixeira e Pena Branca e Xavantinho. CD: Renato Teixeira e Pena Branca e Xavantinho: Ao vivo em Tatuí, Kuarup, 1992.

Ó senhora aparecida  
 rainha da minha fé  
 a força de quem é forte  
 escudo de quem não é  
 Põe a sua mão sagrada  
 sobre a cabeça da gente  
 Conforto dos oprimidos  
 proteção dos inocentes  
 Nos livre da ignorância  
 Que neste mundo existe  
 Miséria, violência e fome  
 nossa verdade mais triste<sup>46</sup>

Verifica-se, por meio desse pequeno trecho da canção, que o eu lírico – utilizando-se de versos heptassílabos e de rimas ricas (fé/é/), (gente/inocentes), existe/triste) – evoca diretamente o auxílio de uma deusa, a qual, no seu imaginário, é “protetora” dos oprimidos, como se ela fosse detentora de poderes sagrados e, por isso, detivesse como opção de escolha, atender ou não ao pedido do eu lírico. Essa canção permite ainda observar a existência de certa intimidade entre o homem e seus santos, pois, informalmente e diretamente, o eu lírico evoca a atenção de Nossa Senhora, e esse tem a certeza de que será ouvido, já que “Deus é bom e é ‘pai’ e, através de seu ‘Filho amado’, não nega coisa alguma à ‘Nossa Senhora’, que, além de ‘mãe dele’, é a de todos nós e madrinha dos pobres e desvalidos” (BRANDÃO, 2007, p. 7).

Durante o comentário de uma das estrofes do poema de Cora Coralina, afirmou-se que, de acordo com Durand, a Virgem Maria e São João são os dois maiores intercessores divinos e que eles desempenham papel intermediário entre o homem e Deus. Considerando-se as pontuações de Brandão, Virgem Maria ganha destaque no imaginário popular dos católicos, pois ela, além de intercessora, é mãe de Jesus Cristo e carrega o “símbolo de mulher sem mácula que se dispôs a seguir os desígnios de Deus, sem nunca questioná-los” (ISMÉRIO, 2007, p. 03).

Observa-se, portanto, um pragmatismo religioso na sociedade e na canção sertaneja. Esse pragmatismo, segundo Armstrong, “Seria um fator constante na história de Deus. As pessoas continuariam adotando determinada concepção do divino porque funcionava para elas, não porque era científica ou filosoficamente correta” (ARMSTRONG, 2008, p. 32). Além disso, segundo Eliade, para o homem religioso, o

---

<sup>46</sup>GINO e GENO. **Nossa Senhora Aparecida**. Canção interpretada por Gino e Geno. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/gino-e-geno/1102125/>



sagrado equivale ao poder, tendo em vista que ele é uma realidade por excelência. Nas palavras do autor:

O homem das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível no sagrado ou muito perto dos objetos consagrados. Essa tendência é compreensível, pois para os ‘primitivos’, como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência. O sagrado está saturado de ser. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia (ELIADE, 1992, pp. 13-14).

Entende-se, nesse sentido, que estar próximo dessa realidade ausente, porém, eficaz, dá ao homem a sensação de ir além do plano material, com poderes suficientes para alcançar o inalcançável ou ver o que, para muitos, é invisível. O poder estaria na capacidade de desvendar o sentido oculto dos símbolos, mitos e imagens. Conhecer o mundo sagrado, ter intimidade com os deuses equivale, desta forma, a ter proteção divina e pedidos atendidos.

Conforme já se comentou, de um modo geral, *Nossa Senhora* tem lugar privilegiado no imaginário popular, mas, em algumas profissões, percebe-se um vínculo maior entre os fiéis e a “mãe protetora”. Por exemplo, o peão, montador de touros e de cavalos nos rodeios, costuma invocar a sua proteção antes da montaria e deixar a sua imagem guardada na aba do chapéu. Nesse momento, canções que a exaltam e a evocam são cantadas como um verdadeiro ritual de fé nos rodeios brasileiros, instante em que o peão deposita nas mãos dessa deusa a sua “devoção piedosa” em troca da proteção divina durante a montaria.

Também é comum o caminhoneiro carregar a imagem de algum santo no painel do seu caminhão, geralmente, de São Cristóvão, protetor dos viajantes, mas também de Nossa Senhora. A canção *O velho caminhoneiro*, de Roberto Carlos, confirma esse comportamento religioso de muitos caminhoneiros brasileiros em “levar com ele” a proteção divina, como num pequeno trecho dessa canção:

Olha o céu e olha a estrada  
Acelera e vai embora  
No painel tem São Cristóvão  
Jesus e Nossa Senhora.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> CARLOS, Roberto; CARLOS, Erasmo. *O velho caminhoneiro*. Canção interpretada por Roberto Carlos. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/roberto-carlos/1077144/>

Na Basílica de Nossa Senhora da Aparecida, situada na cidade Aparecida, no interior do Estado de São Paulo – local onde Pena Branca e Xavantinho se apresentaram, recebendo o convite de Roberto de Oliveira para gravarem o seu primeiro disco – é comum encontrar objetos deixados por artistas, muitos deles famosos, como prova de devoção ou pagamento de promessas. Estão lá: a camisa de Ronaldo, usada na Copa do Mundo de 2002, a réplica do capacete de Ayrton Senna, e muitos discos autografados por artistas ligados à música, especialmente os representantes da música sertaneja.

Em se tratando do segmento caipira, há uma canção considerada um clássico da música sertaneja de raiz, em que também é possível perceber a expressão da fé cristã, manifestada pela adoração a Jesus Cristo, bem como a Nossa Senhora: *Bom Jesus de Pirapora*. É uma canção composta por Ado Benatti, gravada, dentre outros artistas, pela dupla caipira Tônico e Tinoco. Ela narra a história de um caipira que, ao ver sua mãe parálitica, resolve apelar para o Bom Jesus de Pirapora, levando-a para o interior da igreja, que fica em São Paulo. Chegando lá, ele vê a sua mãe sendo abençoada por Jesus, que, ao realizar um milagre, faz com que ela volte a andar. Abaixo, a letra dessa canção na sua íntegra:

(Declamado)

Mãe, nome sagrado que a gente venera e adora  
Criatura que mais se ama, depois de Nossa Senhora!  
Vendo minha mãe parálitica, sem um sinal de melhora,  
Levei ela confiante ao Bom Jesus de Pirapora...

(Cantado)

Num velho carro de boi,  
Saímos estrada a fora,  
Passamos em toda a viagem  
Perigos de hora em hora,  
Dormindo nos mataréus  
Aonde a pintada mora  
Mas quem tem fé neste mundo  
Sofre calado e não chora!

Com dez dias de viagem,  
Sem a esperança perder,  
Do alto dum espigão,  
Ouvi um sino gemer...  
A mais linda paisagem,  
Que nunca hei de esquecer  
A Matriz de Pirapora,  
Na margem do rio Tietê!

Até a porta da igreja,  
Carro de boi nos conduz.  
Levei minha mãe no colo,

No altar cheio de luz.  
 Ali mesmo ajoelhei,  
 Fazendo o Sinal da Cruz,  
 Beije a imagem sagrada  
 Do abençoado Jesus...

E a cura milagrosa deu-se ali, na mesma hora:  
 Minha mãe saiu andando daquela igreja pra fora!  
 Foi um milagre da fé, juro por Nossa Senhora  
 Bendito seja pra sempre Bom Jesus de Pirapora!<sup>48</sup>

Essa canção caipira deixa clara a importância que Jesus Cristo possui no imaginário popular. A ele são atribuídos milagres e poderes, bem como a tudo que gira em seu redor, tais como o soar do sino da igreja (verso 16), os gestos sagrados, como a ação de fazer o sinal da cruz (verso 25), beijar e adorar imagens (verso 26), ajoelhar-se diante do altar (verso 24) etc. Essa canção retrata, pois, a fé que o eu lírico possui em Cristo. A poesia cantada permite ainda verificar alguns comportamentos que tem o homem devoto, ao estar diante daquilo que ele considera ser sagrado. É interessante observar que a forma como se expõe o poema lembra a imagem de uma igreja. Os versos da primeira e última estrofes possuem um maior número de sílabas poéticas (a primeira: 14/16/17/15 e a última: 14/15/14/15), enquanto a segunda, terceira e quarta estrofes possuem versos em redondilha maior, com exceção do verso “a mais linda paisagem” que possui 6 sílabas.

Assim, a distribuição dos versos, bem como a escolha da quantidade de sílabas poéticas utilizadas, lembra a forma de uma igreja (ao se imaginar o poema no sentido anti-horário, ver-se-á que o texto escrito lembra a forma da casa de Deus). Os versos, principalmente da terceira, quarta e quinta estrofes, por possuírem menor extensão, em relação aos da primeira e última, remetem à posição dos degraus de uma escadaria, que, por analogia, pode simbolizar os obstáculos vividos pelo eu lírico até, finalmente, conseguir chegar ao seu destino, isto é, “até a porta da igreja” (verso 21). Além disso, os obstáculos passados pelo eu lírico, evidenciados por ele na segunda estrofe, aludem à ideologia católica de que o ser humano tem de sofrer e peregrinar, assim como fez Jesus. Dessa forma, o sofrimento é visto como algo que faz parte da vida e que deve ser entendido como um meio de purificação espiritual, por isso, nos dois últimos versos da segunda estrofe, ele reforça que “quem tem fê neste mundo sofre calado e não chora”.

---

<sup>48</sup> BENATTI, Ado; SERRINHA. **Bom Jesus de Pirapora**. Interpretada por Tonico e Tinoco. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/tonico-e-tinoco/bom-jesus-de-pirapora.html>. Acesso em: 23/05/2011.

Entende-se, então, que todas as dificuldades por que passou o eu lírico foram necessárias para que ele demonstrasse sua fê no “Bom Jesus de Pirapora”, fator essencial a fim de que ele obtivesse a sua graça alcançada. Fica clara a ideologia religiosa que o compositor queria passar ao escrever essa canção. A intenção é divulgar, por meio dela, o ideário cristão católico de que se deve depositar esperanças em sua doutrina, visto que foi acreditando nos seus fundamentos que o eu lírico alcançou o milagre de ver a sua mãe ser abençoada pela cura divina. Dessa forma, a rápida análise dessa canção demonstra o quanto a música caipira pode revelar o imaginário de seus representantes, pois o eu lírico, além de manifestar a sua religiosidade, busca persuadir aqueles que ouvem essa música da importância de se exaltar e de se acreditar em Jesus. No caso dessa canção em específico, em “Bom Jesus de Pirapora” e em “Nossa Senhora”, a qual, como já se comentou, é reconhecida pelos católicos como a mãe protetora, piedosa e que, por isso, sempre procura atender aos pedidos de seus filhos.

É possível também encontrar, entre os representantes do segmento sertanejo, canções em que outros deuses ganham destaque. Roberta Miranda, uma das poucas mulheres representantes desse gênero musical, por exemplo, gravou a canção *A majestade, o sabiá*, e nela, o Deus invocado é Oxossi, protetor, sobretudo dos elementos naturais, como as matas, encontrado, principalmente nas religiões afro-brasileiras, como a Umbanda. Segue uma pequena parte dessa canção:

Tô indo agora tomar  
 Banho de cascata  
 Quero adentrar nas matas  
 Onde Oxossi é o Deus  
 Aqui eu vejo plantas lindas  
 E selvagens  
 Todas me dando passagem  
 Perfumando o corpo meu...<sup>49</sup>

Por meio da estrofe acima, é possível observar a visão panteísta que o eu lírico possui de Deus. Tomando-se como referência o comentário de José Fernando da Silva, quando declara que “o panteísmo não afirma que Deus *é* a natureza, mas tão somente que Ele *está* na natureza” (SILVA, 2009, p. 95), interpreta-se que, no imaginário do eu lírico, existe um Deus, cujo nome é Oxossi, e que ele está presente nos elementos naturais, como

---

<sup>49</sup> MIRANDA, Roberta. *A majestade o sabiá*. Canção interpretada por Roberta Miranda. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/chitaozinho-e-xororo/45228/>

nas matas, nas plantações e nas cachoeiras, enfim, na natureza. Silva também afirma que, na visão panteísta, “cada fragmento do mundo traz em sua essência a Unidade divina da qual faz parte e que constitui sua origem” (SILVA, 2009, p. 96), o que significa dizer que se Deus forma uma unidade divina com o mundo e a natureza faz parte dele, as plantas, as cachoeiras, as matas e os pássaros (o sabiá), por serem fragmentos desse mundo, carregam em torno de si essência sagrada.

Na canção *Ao lado de Deus*, interpretada por Rick e Renner, também há essa visão panteísta. A diferença é que em *A majestade o sabiá* há uma ideologia religiosa, na qual é atribuído um nome para esse Deus único e superior: Olorum, que se manifesta por meio dos Orixás. Assim, Deus protege a natureza pela intermediação de Oxossi, responsável por cuidar das matas, da floresta, dos caçadores e dos animais. Nota-se, portanto, que a religiosidade afro-brasileira não se difere muito da religiosidade católica, pois Nossa Senhora, por exemplo, atua como uma deusa mediadora entre o homem e Deus, recebendo em todo o país diferentes nomes para designar a mesma figura divina, (isto é, a de mãe de Jesus)<sup>50</sup>, como Nossa Senhora da Aparecida, de Fátima, da Conceição etc. Também assim, verifica-se nas religiões afro-brasileiras, já que, assim como existe um orixá protetor da natureza, por exemplo, no catolicismo há um santo protetor dos viajantes (São Cristóvão), dos objetos perdidos (São Longuinho), do casamento (Santo Antônio) etc.

O estudo feito até aqui demonstra o quanto o tema religioso se mostra recorrente nas canções brasileiras. Sejam elas consideradas de maior prestígio ou nas mais populares, como na música sertaneja, a religiosidade marca presença e adentra as casas do povo brasileiro. Eliade afirmou que o homem religioso busca estar o mais próximo possível do sagrado, que é, para ele, verdadeiro por excelência. Ouvir uma canção religiosa, portanto, para esse homem significa transcender o tempo profano, já que, ouvir e/ou cantar a canção “sagrada”, equivale a adentrar-se no tempo mítico por natureza. Talvez isso explique a recorrência da religiosidade nas canções brasileiras.

Em se tratando do segmento musical sertanejo, como se pôde perceber durante o decorrer desse capítulo, o tema religioso é sempre retomado, e percebe-se uma procura constante em trazer à tona temas que fazem referência às raízes brasileiras, como a

---

<sup>50</sup> Roberto Carlos, aliás, compôs, juntamente com Erasmo Carlos, a canção *Todas as nossas senhoras*, música que fala dos diferentes nomes atribuídos à mãe de Jesus, havendo nessa canção a seguinte passagem: “Minha mãe, Nossa Senhora, somos todos filhos seus / Todas as nossas senhoras são a mesma mãe de Deus”.

natureza. Observa-se, ainda, que o ambiente rural, muitas vezes, é divinizado, isto é, há uma grande aproximação entre a ideia de Deus e os elementos naturais, como se não fosse possível separar uma coisa da outra. Eliade esclarece que isso acontece, porque “para o homem religioso, o ‘sobrenatural’ está indissolivelmente ligado ao ‘natural’”, e, por isso, “a Natureza sempre exprime algo que a transcende” (ELIADE, 1992, p. 59). Segundo o autor:

A experiência de uma Natureza radicalmente dessacralizada é uma descoberta recente, acessível apenas a uma minoria das sociedades modernas, sobretudo aos homens de ciência. Para o resto das pessoas, a Natureza apresenta ainda um ‘encanto’, um ‘mistério’, uma ‘majestade’, onde se podem decifrar os traços dos antigos valores religiosos. Não há homem moderno, seja qual for o grau de sua irreligiosidade, que não seja sensível aos ‘encantos’ da Natureza (ELIADE, 1992, p. 75).

## 2.4. O sincretismo religioso nas capas dos discos de Pena Branca e Xavantinho

Em canções como as interpretadas por Pena Branca e Xavantinho, pode-se perceber a manifestação da religiosidade sob os aspectos apresentados neste capítulo. Ao estudar a sua trajetória, nota-se que esses artistas procuraram expressar suas experiências concretas do mundo rural em suas canções, e a tradição religiosa, por fazer parte desse universo, não podia ficar de fora.

As capas de seus discos, por exemplo, evidenciam, por meio do vestuário, dos acessórios que esses artistas usam e do cenário escolhido para fazer a foto, marcas da tradição religiosa vivenciada por eles a qual pode ser dividida em três grupos:

a) **Religiosidade Católica:** Em seu primeiro disco, intitulado *Velha Morada*, figura 1, por exemplo, observa-se que, no pescoço de ambos, encontra-se pendurado o terço, objeto católico, utilizado como um guia de repetição durante as orações a Maria. Entretanto, esse objeto também é bastante utilizado como amuleto de proteção. Ao fazer uso desse objeto, a dupla demonstra crer na atuação divina de Nossa Senhora – santa que, conforme já se comentou, possui lugar privilegiado no imaginário popular, especialmente dos católicos.

b) **Religiosidade Panteísta:** Na figura 6, Pena Branca e Xavantinho demonstram uma possível visão panteísta, pois, ao destacar elementos como a mata, a montanha e o céu, elementos naturais, é como se estivessem reafirmando a presença divina sobre a natureza. Na figura 8, também se verifica a marca de seus elementos, como a

presença de passarinhos, de flores e da terra. Na figura 13, há a imagem de duas galinhas, enquanto que, na figura 15, o destaque é direcionado à imagem do céu e a uma paisagem voltada para o colorido das flores e do verde das folhas das árvores. Já a figura 11 apresenta, como pano de fundo, um mar azul coberto de peixes. Ao se analisarem as capas de seus discos, fica clara a preocupação que esses artistas tiveram em realçar elementos da natureza e reafirmarem a importância do lugar em que viveram dando indícios de seu possível pensamento panteísta, facilmente encontrado na cultura caipira.

c) **Religiosidade Afro-brasileira:** Em quase todas as capas de seus discos, Pena Branca e Xavantinho trajam roupas brancas. A cor branca, além de simbolizar a paz e a pureza, é também a cor do Orixá “Oxalá”, que possui o domínio de todos os campos da natureza. Na figura 14, Pena Branca veste uma calça branca e uma camisa azul. Ao se estudar a relação existente entre as cores e os Orixás, descobriu-se que a cor branca, juntamente com a azul, é a cor do Orixá “Marinheiro”, o qual possui o domínio das emoções. Na figura 8, além dos irmãos usarem roupas inteiramente brancas, há, no cenário de fundo, um santo que parece ser São Benedito, santo católico que também pode ser associado a Ossaim no candomblé. A realidade dessa combinação vem dos tempos da escravidão, quando a religião oficial católica impôs um verniz formal religioso sobre as religiões africanas. Externamente, os negros praticavam o catolicismo, mas, internamente, reviviam os mitos africanos. Foi dessa maneira que, por muito tempo, as religiões africanas adaptaram-se, recriaram-se e sobreviveram no contexto brasileiro. Assim, por exemplo, enquanto todos achavam que os negros estavam adorando a São Jorge, na verdade, prestavam homenagens a Ogum.

A rápida análise das capas dos discos da dupla, portanto, dá indícios da religiosidade sincrética praticada por esses artistas. Nesse sentido, verifica-se que o comportamento religioso de Pena Branca e Xavantinho é caracterizado pela união de diferentes modos de se relacionar com o sagrado. Assim, eles transitam desde uma possível ideia panteísta de Deus, passando pela doutrina institucional católica – por meio do comportamento litúrgico pregado pela igreja – e também popular, isto é, pelo catolicismo nascido e cultivado pelo povo – até desaguar nas religiões afro-brasileiras. Uma religiosidade marcada por encontros festivos, em que devoção e diversão se dialogam em perfeita sintonia. Pena Branca e Xavantinho tiveram contato com esse jeito curioso do caboclo se relacionar com o sagrado. Foi pagando promessas e cantando para o santo que

os irmãos tomaram gosto pela música e decidiram cantar por esse mundão afora suas raízes.

Assim, mesmo no ambiente urbano, a dupla não se esqueceu de suas origens e encontrou na expressão da música uma forma de manter vivo o vínculo com as tradições religiosas. Além disso, conforme salienta Eliade, não há como o ser humano se desvencilhar totalmente dos hábitos religiosos, tampouco da trajetória histórico-cultural a que pertenceu. Segundo o autor, é possível notar, mesmo no homem sem religião, que ele chama de homem “a – religioso”, traços comuns a de um “homo-religiosus”, pois, conforme pontua o estudioso, não se pode encontrar uma existência leiga em seu estado puro.

De acordo com o autor, “algo da concepção religiosa do Mundo prolonga-se ainda no comportamento do homem profano, embora ele nem sempre tenha consciência dessa herança imemorial” (ELIADE, 1992, p. 30). Isso significa que o homem que optou por uma vida caracterizada pela ausência da fé não consegue abolir completamente o comportamento religioso, conservando resquícios dessa religiosidade, mesmo que inconscientemente:

A maioria dos homens ‘sem religião’ partilha ainda das pseudo-religiões e mitologias degradadas [...] o homem profano descende do *homo-religiosus* e não pode anular sua própria história, quer dizer, os comportamentos de seus antepassados religiosos, que o constituíram tal como ele é hoje (ELIADE, 1992, p. 100).

As pessoas carregam, portanto, uma herança histórico-cultural-religiosa, embora algumas possuam o desejo de anulá-la por completo. O trabalho musical de Pena Branca e Xavantino demonstra o desejo de resgatar e conservar essa herança religiosa. Muitas de suas canções estão repletas de elementos simbólicos, os quais tornam possível que o sagrado ganhe forma e sentido, mesmo dividindo espaço com elementos não-religiosos. Esses elementos simbólicos podem ser identificados não só por meio da mensagem expressa pela poesia, mas também por meio dos instrumentos, do jeito de cantar, enfim, pela *performance* do artista. Afinal, conforme afirmou Eliade, “o símbolo revela sempre qualquer coisa mais do que o aspecto da vida cósmica que se supõe representar” e, sendo assim, pretende-se, no próximo capítulo, extrair os sentidos mais ocultos dos elementos simbólicos contidos nas canções de Pena Branca e Xavantino, procurando verificar como a voz do sagrado se manifesta na música caipira, ou melhor, como a religiosidade é representada ao som da viola e na voz desses artistas.



### CAPÍTULO 3: A RELIGIOSIDADE NA VOZ DE PENA BRANCA E XAVANTINHO

Conforme foi discutido no capítulo anterior, parece impossível não associar a religiosidade ao mundo, tendo em vista que nele a habitação “é sempre santificada, pois constitui uma *imago mundi*, e o mundo é uma criação divina” (ELIADE, 1992, p. 31). Nesse sentido, o espaço habitado pelo homem é considerado divino por natureza e, como tal, carrega consigo uma energia simbólica, cuja essência está intimamente ligada ao sagrado, sendo possível ao homem religioso percebê-lo em toda parte, inclusive na música sertaneja.

Viu-se que a religiosidade é tema recorrente nesse segmento musical, especialmente na música caipira. Baseando-se nas afirmações anteriores, verificou-se que as músicas de Pena Branca e Xavantinho se destacam quanto à exploração de temáticas religiosas. Surgiu, então, um interesse investigativo em descobrir como ocorre a manifestação da religiosidade nessas canções e em saber como o sagrado se relaciona com a música e os elementos profanos.

A partir desse interesse, foram selecionadas algumas canções desses artistas que, à primeira vista, evidenciaram a presença da religiosidade e, em seguida, fez-se a análise dessas canções, com base nos pensamentos teóricos fundamentados no segundo capítulo. Sabe-se que Pena Branca e Xavantinho também atuavam como compositores. Entretanto, algumas músicas selecionadas para fazer parte do corpo deste trabalho não foram compostas pela dupla, foram apenas interpretadas por eles, o que não tira o mérito desses artistas, tendo em vista que, para Paul Zumthor, é a interpretação e o desempenho do cantor que propiciarão reações auditivas, corporais e emocionais do público. Isso significa afirmar que uma mesma canção tende a ter uma recepção diferenciada na medida em que os intérpretes são outros. Zumthor conceitua o intérprete como “o indivíduo de que se percebe, na *performance*, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista” (ZUMTHOR, 1997, p. 225). Sendo assim, o papel do intérprete, na visão do autor, é tão importante quanto o do compositor, visto que a qualidade da *performance* está vinculada à completa interação entre intérprete, texto e ouvinte. Além disso, “[...] para analisar a palavra *cantada* precisamos entendê-la como performatizada, encenada por meio da voz” (MATOS; TRAVASSOS; MEDEIROS, 2008, p. 19), isto é, não basta observar apenas a mensagem

que o texto traz, mas associá-la a um conjunto de elementos significativos, como a melodia, a forma como as palavras foram dispostas no papel (em se tratando do texto escrito), o jeito de cantar utilizado pelos intérpretes, bem como o público-alvo ao qual a canção se destina. Como afirma Keyla Monteiro, “daí a necessidade de uma análise que não seja só do poema escrito ou da música, mas que perceba poesia e música associadas” (MONTEIRO, 2010, p. 4).

Algumas canções que serão listadas no corpo desta pesquisa também já foram interpretadas por outros artistas, o que também não significa que Pena Branca e Xavantinho não se preocupavam com a originalidade artística. Conforme já se destacou, Zumthor deixa clara a importância da *performance* do artista para que haja êxito na recepção. Além disso, segundo Leila Perrone Moisés, “tudo já foi dito [...], mas pode ser redito diferentemente [...] para o poeta nada está completamente dito [...] estamos no despontar da linguagem e no despontar do sentido” (PERRONE-MOISÉS, 1993, pp. 68-69).

### 3.1. Cio da Terra

A primeira canção a ser analisada é *Cio da Terra*, considerada um divisor de águas na carreira de Pena Branca e Xavantinho, pois foi por meio dela que esses artistas ganharam visibilidade nacional:

Debulhar o trigo  
Recolher cada bago do trigo  
Forjar do trigo o milagre do pão  
E se fartar de pão

Decepar a cana  
Recolher a garapa da cana  
Roubar da cana a doçura do mel  
Se lambuzar de mel

Afagar a terra  
Conhecer os desejos da terra  
Cio da terra, a propícia estação  
E fecundar o chão<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> NASCIMENTO, Milton; HOLANDA, Chico Buarque de. **Cio da Terra**. Interpretada por Pena Branca e Xavantinho, Cio da Terra: Continental, 1987.

O texto em análise apresenta três estrofes, constituídas de quatro versos cada uma. Numa primeira leitura, tem-se a impressão de que, pelo fato de esses versos serem de tamanhos diferentes, que eles também são livres e irregulares, impressão essa que logo se desfaz ao se fazer a sua escansão, pois esse método revela, conforme relata o professor Marciano Lopes (2010), a existência de um paralelismo métrico e rítmico entre eles, resultando em um texto com bastante expressividade.

Lopes, ao analisar essa canção, comenta, ainda, que algumas palavras são repetidas no texto, havendo uma equivalência entre o número de repetição e a posição delas. Segundo ele, “as palavras ‘trigo’, ‘cana’ e ‘terra’ sempre aparecem posicionadas no final do primeiro e segundo versos e no meio do terceiro”, enquanto “as palavras ‘pão’ e ‘mel’, que aparecem duas vezes cada, sempre se revelam no final do terceiro e quarto versos”. De acordo com o autor, essa combinação entre a recorrência da repetição das palavras e a observância de sua posição confere ritmo e harmonia à canção. O professor Marciano cita, ainda, a existência de uma simetria entre as estrofes, já que a quantidade de sílabas poéticas da primeira estrofe se reflete nas estrofes posteriores, num processo de espelhamento e paralelismo estrutural. Assim, o primeiro verso de cada estrofe possui 5 sílabas; o segundo, 9; o terceiro 10 e o último 6.

Toda essa constatação quanto à estrutura do texto auxiliará na sua compreensão semântica, isto é, a sua estrutura permite que se obtenha uma interpretação mais precisa quanto ao significado e esta, muitas vezes, ultrapassa o nível objetivo da análise e adentra o nível simbólico. É por esse viés que se pode observar a presença de elementos sagrados na canção analisada, ou seja, por meio de um olhar que vai além das aparências, um olhar que penetra o âmbito do possível e deságua nas infinitas possibilidades do símbolo.

Segundo Durand, “os objetos simbólicos são impuros e, por isso, sua interpretação está sujeita a inversões de sentido ou desdobramentos de sentidos” (DURAND, 1997, p. 54). Assim, não se tem a pretensão de esgotar as possibilidades de interpretação dessa canção. Dar-se-á mais atenção ao estudo dos elementos que se referem ao sagrado, mas com a consciência de que outros poderão ser explorados, de acordo com o objetivo de análise que se deseja fazer.

Falou-se que a própria estrutura do texto auxilia na compreensão do significado. Isso pode ser percebido a começar pelo número de estrofes que o compõem. A canção é composta, como se pôde perceber, por três estrofes apenas. A soma do número de sílabas poéticas de cada estrofe resulta em 30 (5 + 9 + 10 + 6), havendo, portanto, novamente a

presença do número 3. Também, como foi comentado anteriormente, há algumas palavras que foram repetidas 3 vezes no poema, como a palavra trigo, cana e terra. O número três, segundo Jung, “é o primeiro número ímpar e também perfeito, porque é no número três que aparece pela primeira vez um começo, um meio e um fim” (JUNG, 2008b, p. 7). O texto descreve a relação que o homem tem com a natureza, envolvendo o contato íntimo entre os elementos naturais e o trabalho humano. Esse contato remete a um movimento cíclico perfeito, com início, meio e fim, assim como sugere o número três. A perfeição encontra-se na combinação harmônica existente entre natureza e homem, o qual, numa ação diária, lhe dedica todos os cuidados, a fim de que, num futuro próximo, perceba o resultado de tamanha dedicação, estampado no colorido da vegetação ou no precioso sabor do fruto tão esperado.

Há, pois, uma ação que se repete e se renova diariamente, assim como o ciclo natural do Universo. Diz-se que a ação se renova porque, ainda que seja a mesma e ocorra num mesmo local, é única. O mesmo acontece com as quatro estações do ano que se repetem anualmente, mas nunca da mesma forma. Por isso, fala-se que os ciclos se renovam, por mais repetitivos que sejam. Assim, embora o sol nasça e se ponha todos os dias, cada surgimento do astro é único no tempo e única também é a relação diária de cumplicidade entre o homem e a natureza.

Segundo Durand, “o *círculo*, onde quer que apareça, será sempre símbolo de totalidade temporal do recomeço” (DURAND, 1997, p. 323). Ao se observar a estrutura do poema, verifica-se que as palavras trigo, cana e terra são repetidas de forma circular, o que também remete à plena integração do homem à natureza e ao tempo cíclico que caracteriza seus movimentos, ou seja, do eterno recomeço. A própria palavra “cio”, que faz parte do título da canção, lembra, pelo seu formato meio oval, o movimento circular próprio dos elementos naturais. Assim como no ciclo da vida, há o nascimento, o apogeu e a morte, o homem prepara a terra para o plantio, colhe o resultado de sua fertilidade e volta a fecundá-la outra vez, em uma perfeita sintonia cíclica, com início, meio e fim. Essa constatação vai ao encontro do pensamento de Machado e Reis (2009), quando afirmam que a canção em análise:

Aborda o ciclo da cana-de-açúcar, algo presente na vida do trabalhador brasileiro e pode lembrar outros meios de subsistência vindos da terra [...] A canção ‘Cio da Terra’ cedida à Pena Branca e Xavantinho por Chico Buarque, estabelece o vínculo entre suas origens na vida no campo, e a sua performance artística reforçando o saudosismo e a nostalgia da vida rural. O próprio título da canção

faz referência a isto, o que implica um elo incondicional com a terra e ainda exprime de alguma maneira a história de vida da dupla (MACHADO; REIS, 2009, pp. 134-135).

Sabe-se que Pena Branca e Xavantinho sempre demonstraram ter um carinho especial pela natureza e, como cantadores legítimos de música caipira, não poderiam deixar de exaltar, em suas canções, a vida no campo. Interpretar *Cio da Terra*, portanto, para esses irmãos, significa valorizar as origens e expressar, por meio da palavra ritmada, a sacralidade da terra e tudo que ela produz. Ao observá-los cantando essa canção no Programa *Ensaio* (1991), nota-se, pelo olhar desses artistas, que eles realmente creem nessa sacralidade, além de expressar, conforme relatam Machado e Reis (2009), certo saudosismo dos tempos em que viviam na roça e desfrutavam de perto das maravilhas e do sabor da natureza.

Mais que fazer referência ao elo incondicional entre o homem e a terra, o número três também lembra a forma de um triângulo, considerado sagrado por representar graficamente a Trindade. Segundo Jung, “a relação da tríade com a unidade pode ser expressa por meio do triângulo equilátero:  $a=b=c$ , isto é, pela identidade dos três ângulos: a tríade inteira está presente em cada um dos três ângulos assim formados” (JUNG, 2008, p. 8). Dessa forma, o três, na tradição cristã, lembra a tripartição de Deus, em Pai, Filho (Deus terreno, Jesus) e Espírito Santo (Espírito de Deus), ao passo que também remete às três esferas concêntricas do Universo: natural, humano e divino. Ademais, de acordo com Durand, “esta prospecção fenomenológica dos símbolos poéticos [...] conduz aos três grandes temas da ontologia tradicional: o eu, o mundo e Deus” (DURAND, 1997, p. 64).

Considerando tais posicionamentos e associando-os ao todo significativo expresso na canção em análise, entende-se que a relação entre humanidade e natureza só se realiza plenamente mediante interferência divina, a qual permite que aconteça o milagre da renovação da vida, por meio do laboro sagrado do homem que, num ato sublime, transforma a terra em alimento. Além disso, segundo afirma Cassirer, “quem cultiva e irriga o campo, quem planta uma árvore, quem elimina animais daninhos e cuida da preservação e fomento de animais úteis, com isto realiza também a vontade de Deus” (CASSIRER, 2004, p. 214), o que convalida a sacralidade existente no trabalho daquele que lida diretamente com a natureza e seus diferentes elementos.

Conforme já se mencionou, há a repetição das palavras trigo, pão, cana, mel e terra. Com relação à palavra trigo, Jung (2008a) ressalta que esse é um alimento que possui alma

própria e que o processo vital desse elemento pode ser associado ao ciclo vital de Deus e também do homem:

Não há dúvida de que a iniciativa e o trabalho humano foram necessários, mas o homem primitivo julgou mais necessário ainda executar de maneira correta e cuidadosa certas cerimônias que mantêm, fortalecem e tornam propício o nume das plantas cultivadas. Isto faz com que o trigo e a uva tragam em si uma espécie de alma própria, um princípio vital que os torna aptos a representar não só uma realização cultural do homem, como também o deus que morre e ressuscita, o suceder-se das estações do ano, que é o seu espírito vital (JUNG, 2008a, p. 53).

Enquanto o trigo significa, “de modo particular, a manifestação sensível do nume que morre e ressuscita” (JUNG, 2008a, p. 54), o pão representa o mais elevado alimento que a agricultura produz e o mais perfeito do esforço humano. Mas há superioridade no pão, segundo Jung, porque “só é produzido pelo que o homem tem de ‘melhor’, isto é, pelo seu cuidado e devotamento” (JUNG, 2008a, p. 52). Nesse sentido, o significado do pão, associado por Machado e Reis (2009), dentro da doutrina cristã, como alimento espiritual, ultrapassa o seu valor nutritivo e de conservador da vida e passa a representar também a cultura e a civilização. Além disso, conforme se pode verificar por meio da canção, o homem é o agente responsável por transformar o trigo em pão. É ele igualmente quem presencia o milagre da intervenção divina que abençoa o esforço e a sabedoria humana nesse laboro sagrado.

O mel, segundo Machado e Reis (2009, p. 135), realça a riqueza do campo, a sua produtividade e abundância, e “representa uma terra de fartura, desprovida de fome e doenças”. Ademais, Durand associa o mel ao leite materno, ambas substâncias naturais e nutritivas, as quais, segundo o autor, “são docura, delícias da intimidade reencontrada” (DURAND, 1997, p. 260), ou seja, tanto o mel, como o leite podem ser associados a alimentos sagrados pelos seus símbolos representarem, entre outras coisas, a ligação cósmica entre o homem e a Grande Mãe, que, de acordo com Irley Machado, “representa a unidade da vida, através de seu infinito poder de gerar e nutrir todos os seres, ela é a própria terra, a energia vital do planeta” (MACHADO, 2008, p. 3).

Por meio da canção, em análise, é possível perceber a consciência que o eu lírico possui da importância da terra para a manutenção da vida, afinal, é dela que provém o alimento físico e espiritual de que o homem necessita. Ela é considerada a Mãe Universal, “é o ventre ‘materno donde saíram os homens’”, como enfatiza Durand (1997, p. 230). Segundo o autor, essa crença na divindade da terra é bastante antiga e relata que “em todos

os mitos, a terra desempenha um papel passivo, embora primordial” (DURAND, 1997, p. 230).

Essa passividade da terra, de acordo com Lopes (2010), pode ser associada à fertilidade feminina, visto que, assim como a mulher interrompe o seu ciclo menstrual, para que haja a fecundação em seu ventre, a fecundação terrestre cessa o ciclo de trabalho, ciclo esse que é suspenso pelo “Cio da Terra”, da propícia estação. Sobre a relação entre a mulher e a terra, Eliade comenta:

A mulher relaciona-se, pois, misticamente com a Terra; o dar à luz é uma variante, em escala humana, da fertilidade telúrica. Todas as experiências religiosas relacionadas com a fecundidade e o nascimento têm uma estrutura cósmica. A sacralidade da mulher depende da santidade da Terra. A fecundidade feminina tem um Modelo cósmico: o da Terra *Mater*, da Mãe universal (ELIADE, 1992, pp. 71-72).

O comentário do autor não deixa dúvida quanto à aproximação simbólica existente entre a mulher e a terra. A fertilidade da primeira é miticamente codependente da segunda e, por essa razão, a humanidade encontra-se subordinada aos desejos da Mãe Universal, tendo em vista que a sacralidade da mulher está cosmicamente interligada à da Terra *Mater*, o que significa pregar que a vida humana estaria extinta, caso a terra milagrosa resolvesse não mais abençoar a fertilidade feminina.

Essa aproximação simbólica entre a terra e a mulher, segundo Lopes (2010), conduz à interpretação de que, no texto em análise, a terra é, de certa forma, humanizada, pois se apresenta na condição de mulher. A fecundação da terra, conforme pôde ser observado, ocorre após muito amor e dedicação do homem para com a ela. Sentimento semelhante ocorre no ato amoroso entre homem e mulher, já que, em geral, ele procura conhecer os desejos dela, afagá-la, até que esteja pronta para ser fecundada. É o que também aponta Luiz Tatit, quando pondera que “aquilo que seria uma carícia afetuosa praticada pelo roçar físico no universo humano converte-se no toque do arado sobre a terra” e que “a própria afeição do lexema ‘afagar’ traduz-se em cuidados especiais com a terra” (TATIT, 2001, p. 94).

Essa humanização da terra pode ser verificada em outra canção interpretada por Pena Branca e Xavantinho, intitulada *Festival de cores* que assim se inicia:

A vida simples do roceiro me fascina / Sua roça pequenina  
Bem lá no fundo da serra

Onde ele fica deslumbrado a contemplar  
A sementinha brotar do ventre santo da terra<sup>52</sup>

Observa-se que a terra possui um ventre e esse é santo. E o homem, ao assistir o milagre da semente crescer no seio desse ventre, fica admirado. Existe, dessa forma, uma relação prazerosa entre o ser humano, a natureza e o trabalho, e essa relação é sagrada porque constitui um milagre, que, na concepção de Jung, é tudo “aquilo que nos causa admiração” (JUNG, 2008a, p. 49). Por esse pequeno trecho da canção, é possível perceber a presença da imaginação simbólica que recobre o pensamento do trabalhador do campo quanto à sacralidade da terra. Uma ação cotidiana da natureza torna-se, no imaginário desse sujeito, algo milagroso, comportamento esse que poderia ser explicado pela concepção panteísta, a qual busca afirmar a presença divina nos elementos naturais.

Dessa forma, uma visão panteísta do mundo, como a que parece ter o eu lírico, faz com que ele se fascine não só com as belezas naturais, mas também com o próprio comportamento do caipira, que se deixa admirar por uma ação corriqueira, mas que, para ele, é um ritual sublime, pois aquilo que ele vê ultrapassa a percepção do simples nascer de uma plantação, pois ele enxerga o germinar de uma vida, que ele mesmo plantou e que cresce no ventre sagrado da Grande Mãe. Numa concepção panteísta, a sacralidade da terra consistiria, pois, na ideia de onipresença de Deus sobre a natureza, e a terra, como um de seus elementos, receberia simbologia sagrada também. De qualquer forma, o que se nota é uma aproximação entre essa possível ideologia e a vida simples do homem campestre. Esse, por estar mais próximo da natureza e distante da agitação dos centros urbanos, parece ter mais tempo e predisposição para apreciar e valorizar tudo aquilo que se relaciona aos bens naturais, percebendo, muitas vezes, uma beleza e um encantamento os quais se multiplicam quando observados com os olhos da fé.

Tanto em *Cio da Terra* quanto em *Festival de Cores*, portanto, verifica-se a humanização da terra. Na primeira canção, essa humanização pode ser entendida, entre outros fatores, por meio dos verbos “afagar” e “fecundar”, já na segunda, pela expressão “ventre santo da terra” (último verso), o qual é associado por Durand à geometria redonda. Segundo o autor, “a forma circular, o ‘redondo’, é mais ou menos assimilado a um ventre”

---

<sup>52</sup> CARRERITO; VENÂNCIO, Zé. **Festival de cores**. Interpretada por Pena Branca e Xavantinho. Disponível em: <http://pena-branca-e-xavantinho.hipermusicas.com/festival-de-cores/> Acesso em: 18/05/2011.



(DURAND, 1997, p. 169) e, sendo assim, o ventre terrestre pode ser associado ao ciclo de trabalho humano, que só é interrompido quando ocorre a sua fecundação.

Em *Cio da Terra*, observa-se, ainda, a presença de verbos no infinitivo, como “debulhar, recolher, forjar, decepar, roubar, afagar, conhecer e fecundar”. Por também serem transitivos diretos e, portanto, necessitarem de um complemento, tais verbos também sugerem esse contato íntimo entre o homem e a terra, como se um completasse o outro, assim como o objeto direto completa o sentido do seu respectivo verbo.

Essa “relação amorosa” entre o homem e a terra constitui-se em “Liturgia milenária”, como acentua Cora Coralina, em seu *Poema do Milho*. Uma tradição mitológica conservada ainda pelos agrários, os quais asseguram a sobrevivência da crença primitiva na fertilidade telúrica. *Cio da Terra*, portanto, traz à tona essa “herança imemorial” da imaginação humana e a representa na forma de poesia, som e voz.

Aliás, por meio da melodia dessa canção também é possível perceber uma relação entre seu ritmo e o processo de se cultivar a terra. Ao ouvir *Cio da Terra*, percebe-se que toda a canção é cantada em ritmo lento, calmo, o que pode denotar a paciência do produtor agrícola ao esperar calmamente o desenvolver de sua plantação. É o que esclarece Luiz Tatit:

Os sinais intersubjetivos da *paciência*, figura passional decisiva que emerge da última estrofe, pressupõem, no nível modal-narrativo, um sujeito que possui como competência o *poder-esperar*. Da mesma forma, a constituição de um sujeito com essas características pressupõe, no nível tensivo, a adoção de valores contínuos cujo investimento eufórico define-se pela gradação e, por conseguinte, pela *desaceleração* do processo. Aliás, diga-se de passagem, é dessa escolha básica no nível tensivo que provêm, não apenas os elementos lingüísticos examinados aqui, mas também as realizações melódicas que provocam no ouvinte desta canção um efeito de rito pausado (TATIT, 2001, pp. 91-92).

*Cio da Terra*, como se pôde verificar por meio de sua análise, apresenta, pois, alguns elementos que podem associar-se a signos de religiosidade, tanto com relação à estrutura, quanto com relação à melodia e à poesia. Em breves palavras, pode-se assegurar que o homem possui um elo incondicional com a terra, de onde retira o alimento de que precisa, atribuindo-lhe o título de Grande Mãe, isto é, aquela que abriga, que acolhe e que sustenta. Algo, portanto, de extrema importância para o trabalhador que com ela se relaciona todos os dias, numa harmonia perfeita de cumplicidade e de amor. A terra, por ser generosa, abençoa tudo o que provier de seu ventre, devolvendo ao laboro sagrado do homem o milagre da renovação, impulsionando, pois, a roda da vida, que, aliás, “é o

grande aspecto do esquema cíclico” (DURAND, 1997, p. 62), mantendo, assim, viva a esperança de um novo renascer.

### 3.2. Quebra de Milho

Far-se-á, neste momento, a interpretação da canção *Quebra de milho*, poesia cantada em que se pode depreender a realidade que recobre o dia a dia do caipira e, a partir disso, compreender o significado que esse atribui a alguns gestos e comportamentos praticados em seu meio:

Mês de agosto  
é tempo de queimada  
Vou lá prá roça  
preparar o aceiro  
Faísca pula  
que nem burro brabo  
E faz estrada lá na capoeira  
A terra é a mãe,  
isso não é segredo  
O que se planta  
esse chão nos dá  
Uma promessa  
a São Miguel Arcanjo  
Prá mandar chuva  
pro milho brotar...

Passou setembro,  
outubro já chegou  
Já vejo o milho  
brotando no chão  
Tapando a terra  
feito manto verde  
Prá esperança do meu coração

Mês de dezembro,  
vem as boas novas  
A roça toda já se embonecou  
Uma oração  
agradecendo a Deus  
E comer o fruto  
que já madurou...

Mês de janeiro,  
comer milho assado  
Mingau e angu  
no mês de fevereiro  
Na palha verde  
enrolar pamonha  
E comer cuscuz  
durante o ano inteiro

Quando é chegado  
o tempo da colheita  
Quebra de milho,  
grande mutirão  
A vida veste sua roupa nova  
Prá ir no baile lá no casarão...<sup>53</sup>

O texto, em análise, constitui-se de 43 versos, distribuídos em 5 estrofes. A primeira delas é polimétrica ou livre (isto é, que possui mais de dez versos); a segunda e a terceira constituem-se em sétimas; a quarta apresenta-se como uma oitava e a última, como sextilha. O número de sílabas poéticas dos versos alterna-se durante o texto, obtendo ora versos tetrassílabos e pentassílabos, ora hexassílabos e decassílabos. Assim, não há uma combinação rígida e regular quanto à estrutura e métrica do texto. Entretanto, o que se observa é que, mesmo sendo irregulares, os versos possuem harmonia sonora, ocasionada principalmente pelas rimas e pela recorrência de versos curtos, havendo, pois, uma combinação rítmica entre a pronúncia das palavras e a melodia da música, que ocorre em ritmo rápido e dançante. Nesse sentido, a estrutura do texto harmoniza-se com o toque musical da canção que lembra muito aquele que é comumente utilizado durante as tradicionais festas juninas no momento em que se dança a quadrilha. Aliás, o nome de São João é mencionado após o cantar da primeira estrofe, quando se houve o grito: “Viva São João!”. O ritmo dançante dessa canção pode ser associado, então, à música em compasso de marchinha tocada nos bailes da roça. O último verso pode fundamentar essa interpretação, já que os trabalhadores vão comemorar o fim da colheita do milho “no baile do casarão”, local onde, certamente, haverá canções, danças e comidas que fazem parte do universo caipira.

Sendo assim, a exaltação a São João em *Quebra de Milho* ocorre devido ao fato de ser, geralmente, durante as festas dedicadas a esse santo que se comemoram as boas colheitas, especialmente da safra do milho. Daí serem comidas típicas desses festejos: milho assado, pipoca, caldos, curau, canjica, mingau, pamonha e cuscuz. Alguns desses alimentos, aliás, são citados na penúltima estrofe da canção, o que vem a confirmar a importância atribuída ao cereal pela comunidade campesina.

---

<sup>53</sup> ANDRADE, Tom; MANOELITO. **Quebra de milho**. Interpretada por Pena Branca e Xavantinho. Cantadô de mundo afora: Continental, 1990. Disco Sonoro.

As festas juninas surgiram, inicialmente, como um ritual pagão no qual se comemorava a fertilidade da Grande Mãe, momento em que se lhe agradecia o êxito obtido com a plantação. Era comum, assim, durante essa comemoração, dançar em volta das fogueiras, daí a sua presença nas festas de São João, pois ela, além de simbolizar o agradecimento e homenagem aos deuses, associa-se ao elemento que torna puro, devido ao poder purificador do fogo, o qual, de acordo com Durand (1997), além de estar inteiramente ligado à palavra de Deus na Bíblia, pode ser considerado quase sempre presente de Deus.

Assim, as palavras “queimada” e “fáísca”, que se verificam na primeira estrofe do texto (por estarem ligadas isomorficamente aos esquemas simbólicos do fogo) podem ser, ainda, associadas, por via das constelações simbólicas, ao símbolo da luz e da claridade e, por conseguinte, aos esquemas ascensionais, cujo maior resume-se a Deus. Ademais, na tradição católica, João é o homem que veio ao mundo com a missão de pregar um batismo de remissão dos pecados às pessoas, enquanto essas ficavam à espera da chegada de Cristo. Assim, a fogueira remete à capacidade purificadora desse santo, o qual espanta os maus espíritos da plantação, favorecendo, então, uma farta colheita. Segundo Durand, “a consumação da madeira pelo fogo é provavelmente um rito da regeneração da vegetação e da renovação do ano” (DURAND, 1997, p. 331), o que significa que a fogueira pode simbolizar ainda o surgimento de uma nova fase, de um tempo que se repete e que se renova.

O dia de São João é comemorado em 24 de junho, mas as festas juninas não se resumem ao culto a esse santo, mas também a São Pedro e a Santo Antônio. É comum se construir uma fogueira para cada santo, sendo que cada uma recebe uma forma específica: São Pedro, por exemplo, recebe uma fogueira triangular, Santo Antônio, uma quadrada e São João, uma arredondada. Essa forma arredondada com que é feita a fogueira de São João pode ser associada ao movimento cíclico que se verificou na canção *Cio da Terra*, ou seja, à interação entre homem e natureza, num processo de perfeita harmonia. Dessa forma, após a preparação da terra e fecundada a semente, crescem os frutos, cujas sementes retornarão à Grande Deusa, havendo, pois, um começo, um meio e um fim, mas esse final sempre preanuncia um novo começo, por isso, vem carregado de esperanças. Nesse sentido, a relação entre homem e natureza assume a condição temporal, “no qual o fim é como o começo, o começo como fim, uma espécie de eternidade” (CASSIRER, 2004, pp. 189-190). É o que expressa Carlos Drummond de Andrade em um de seus poemas:

Quem teve idéia de cortar o tempo em fatias, a quem se deu o nome de ano / foi um indivíduo genial/ industrializou a esperança / fazendo-a funcionar no limite da exaustão / doze meses dão para qualquer ser humano / se cansar e entregar os pontos / aí entra o milagre da renovação/ e tudo começa outra vez / com outro número/ e outra vontade de acreditar / que daqui pra frente/ vai ser diferente.<sup>54</sup>

Esse “milagre da renovação” acontece todos os anos. Não só porque o tempo não para e tudo se transforma com a sua mudança, mas porque a cada nascer de um novo ano, nasce também a esperança de uma vida melhor, de um futuro promissor, por isso, “o novo ano é um recomeço do tempo, uma criação repetida” (DURAND, 1997, p. 284). De acordo com esse autor, “O ano marca o ponto preciso onde a imaginação domina a contingente fluidez do tempo por uma figura espacial. A palavra *annus* é parente próxima da palavra *annulus*, pelo ano, o tempo toma uma figura espacial circular” (DURAND, 1997, p. 283).

Nessa perspectiva, essa fluidez temporal pode ser associada a todo o processo que envolve a plantação de milho, tendo em vista que a relação entre o trabalho humano e a natureza sempre se renova, e a cada semente que se planta é como se reservasse para o dia de amanhã, além da garantia do alimento que sustenta, esperança de vida eterna. E essa relação, por ser cíclica, remete ao Deus que morre e renasce todos os anos, mantendo viva a esperança do caboclo, bem como de muitos brasileiros, afinal, “todos os anos, o mundo deve ser criado de novo” (ELIADE, 1992, p. 30). Aliás, de acordo com Cassirer, “nos ritos de vegetação a última espiga da colheita não é colhida como as outras, mas poupada, porque nela a força do crescimento é venerada como tal, é venerado o espírito da colheita futura” (CASSIRER, 2004, p. 375). Isso explica o penúltimo verso do texto, pois, realmente, no imaginário popular caipira, “a vida veste sua roupa nova”, isto é, ao mesmo tempo em que se comemora o resultado do trabalho já realizado, o agricultor lança seu olhar para frente, para a colheita do porvir.

Talvez isso explique ainda o fato de todas as estrofes serem introduzidas por versos tetrassílabos. O número 4, segundo Cassirer, é o “verdadeiro ‘número sagrado’” (CASSIRER, 2004, p. 255), visto que representa a conexão do indivíduo com a forma essencial do universo. Assim, pode-se associar a sacralidade do número quatro ao milagre do suceder do tempo e seu eterno recomeço. O primeiro verso da primeira estrofe demarca a temporalidade ao mês de agosto, enquanto o primeiro verso da segunda refere-se ao mês

---

<sup>54</sup> Texto disponível em: [http://pensador.uol.com.br/poesias\\_de\\_carlos\\_drumond\\_de\\_andrade/](http://pensador.uol.com.br/poesias_de_carlos_drumond_de_andrade/). Acesso em: 18/05/2011.

de setembro; o primeiro verso da terceira estrofe fala da chegada do mês de dezembro e o primeiro verso da penúltima estrofe anuncia a presença do mês de janeiro, momento em que o ano se inicia com a promessa de que tudo se repetirá outra vez. Durand ensina que a lua simboliza esse morrer e ressuscitar do tempo, afirmando que ela “é, assim, simultaneamente, medida do tempo e promessa explícita do *eterno retorno*” (DURAND, 1997, p. 294). Nesse sentido, tal como a lua que sempre retorna após desaparecer, iluminando a noite com a sua luz, o ano também sempre ressurge, carregando consigo a esperança de um mundo melhor.

As observações feitas até agora podem ser associadas ao Regime Noturno da imagem caracterizado por Durand, já que, segundo o autor, esse regime associa-se aos rituais de elevação e purificação, além de subdividir-se nas dominantes digestiva e cíclica. Esta última, de acordo com ele, agrupa “as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos” (DURAND, 1997, p. 58). Com efeito, alguns dos elementos que fazem parte da dominante cíclica podem ser notados na canção analisada, tais como alguns símbolos do eterno retorno, do calendário agrícola, do drama lunar e do mito. Principalmente daqueles ligados à vegetação. Em *Quebra de Milho*, por exemplo, o mito da Grande Mãe constitui-se em verdade universal para o eu lírico. Logo na primeira estrofe, ele deixa clara a imagem de fertilidade da terra, associando-a, metaforicamente, ao laço materno. Por ser “mãe”, numa relação de amor para com seus filhos, procura sempre atender-lhes com uma colheita farta. Essa crença na fertilidade telúrica, como se pôde verificar também em *Cio da Terra*, é um dos mitos mais universais, daí o eu lírico explicar que “isso não é segredo” (9º verso), já que realmente essa é uma herança “imemorial”, como cita Cora Coralina, no *Poema do Milho*.

Segundo Cassirer, “no mapa do mundo em sete partes, que se encontra no tratado hipocrático sobre o número sete, a Terra é apresentada como um corpo humano” (CASSIRER, 2004, p. 165). Nesse sentido, a terra é, assim como em *Cio da Terra*, humanizada, ou seja, comparada simbolicamente ao corpo da mulher, já que, como se observou na análise anterior, não raramente, ela apresenta um ventre, órgão constituinte do corpo feminino. Ademais, o autor refere-se ao número sete “como ‘número perfeito’, como número de plenitude e totalidade, um círculo intuitivo bem determinado” (CASSIRER, 2004, p. 258). As considerações do filósofo podem ser associadas ao número de versos que compõem o texto em análise, (43) já que, somando-se o número 4 mais o número três, tem-

se o número 7, enquanto a segunda e terceira estrofes apresentam sete versos cada uma. Poder-se-ia relacionar a presença desse número na canção ao mito e ao ritual que envolvem a plantação do milho, visto ser uma ação que se apresenta em perfeita sintonia temporal, além de haver “um círculo intuitivo bem elaborado”, afinal, o homem estará germinando vida, renovando o presente e garantindo o futuro.

Destacar-se-á ainda, na canção em estudo, a presença do sacrifício sagrado. De acordo com Durand, “Os sacrifícios são universalmente praticados nas liturgias agrárias. Dentre os mais conhecidos, estão os relativos ao culto do milho entre os astecas” (DURAND, 1997, p. 308). Segundo Cassirer, o “sacrifício pode tomar as mais diversas formas, aparecer como oferenda ou purificação, como pedido ou agradecimento ou expiação: em todas essas formas, ele sempre constitui um núcleo rígido, em torno do qual a ação do culto se reúne” (CASSIRER, 2004, p. 370). Pode-se verificar por meio da primeira estrofe da canção que o sacrifício cometido pelo eu lírico toma a forma de pedido seguido de oferenda, ou seja, ele pede a bênção da chuva a São Miguel Arcanjo e, em troca, promete realizar uma ação. Entretanto, essa ação não é especificada na canção. De qualquer forma, “o sacrifício é o ponto no qual o ‘profano’ e o ‘sagrado’ não apenas se tocam, mas no qual se penetram indissolivelmente” (CASSIRER, 2004, p. 381) e, “assim como o sacrifício, a oração também é destinada a eliminar o abismo entre Deus e o homem” (CASSIRER, 2004, p. 383). Nessa óptica, o homem do campo vê, no gesto do sacrifício, uma forma de se religar com o divino, elo esse que garantirá ao caipira alguns pedidos atendidos, como o milagre da chuva. O abismo entre Deus e o homem parece ter sido eliminado, já que, no final da terceira estrofe, o eu lírico agradece a Deus, por meio de uma oração, a graça recebida: “Uma oração / agradecendo a Deus / e comer o fruto / que já madurou”.

Essa é uma composição musical que revela bastante simplicidade quanto ao assunto. O que se observa é que houve a escolha de palavras e expressões pouco complexas na sua elaboração (algumas bem coloquiais, como “prá”, “ir no baile”), além de haver a ausência de inversões sintáticas (na canção, há apenas um caso simples: “passou setembro”, verso 16). Esse despojamento textual faz jus à sua temática, afinal, *Quebra de Milho* chama atenção para a rotina de trabalho do homem simples. É o cotidiano do plantador de milho que está sendo retratado durante todo o texto e, nada melhor do que uma linguagem simplificada para traduzir o universo desse trabalhador. Além disso, o discurso é construído por um sujeito que faz parte desse mundo; é ele quem descreve o dia

a dia de trabalho do agricultor e, por isso, expressa seu pensamento à sua maneira, como um conhecedor e participante dessa sociedade campesina. A recorrência de verbos no infinitivo (preparar/mandar/brotar/comer/enrolar/ir), bem como de verbos no presente do indicativo (vou/ pula/faz /é /planta /dá /vem /veste), também pode denotar o cotidiano de trabalho com o milho, como um ritual, subordinado ao ritmo do tempo.

Embora a linguagem do texto seja pouco ornamentada, é possível identificar alguns recursos expressivos. Além das rimas que imprimem ritmo e expressividade à canção, o texto apresenta algumas figuras de linguagem, tais como a personificação, a metonímia, a metáfora e a comparação. Há personificação em “o que se planta esse chão nos dá” (versos 10 e 11) e em “a roça toda já se embonecou” (verso 25); personificação e comparação em: “faísca pula que nem burro brabo” (versos 5º e 6º) e em “tapando a terra feito manto verde” (versos 20 e 21); metáfora em “a terra é a mãe” (verso 8º); personificação, metonímia e metáfora em “a vida veste sua roupa nova pra ir no baile lá no casarão” (versos 42 e 43). A utilização desses recursos de expressão produz o efeito de imagens que auxiliam o leitor a desenhar em seu pensamento as etapas do trabalho que se realiza com o milho, realçando a visão positiva que se tem sobre a natureza.

*Quebra de Milho*, busca, portanto, descrever passo a passo a relação de cumplicidade entre o homem e a terra. A percepção do eu lírico da realidade conduz o olhar do leitor, possibilitando-lhe viajar por um mundo em que os costumes, pensamentos e comportamentos são envolvidos por um véu de mistério. O cotidiano do caipira é, pois, uma rotina sagrada, já que o mundo está em constante diálogo com o divino o qual pode estar na fertilidade da terra, no cair da chuva ou na esperança de um novo amanhecer. Pode estar, ainda, na simples ação de ajudar o próximo. Como se pode identificar na última estrofe do texto, para que haja a “quebra de milho”, o caipira conta com a ajuda de amigos, que se reúnem para celebrar o “grande momento”, isto é, a colheita do fruto tão esperado. E a essa espécie de ajuda atribui-se o nome de “mutirão”. Ressalta-se aqui, conforme comentou Júnior (2009), que, no mutirão, a obrigação de ajudar não é para com a pessoa que recebe o benefício, “mas para Deus e pelo amor de servir o próximo” (JUNIOR, 2009, p. 54), por isso, ele pode ser considerado também um sacrifício, já que ajudar o outro significa estabelecer uma ligação cósmica com o supremo. Assim, o caipira ajuda, porque Deus está vendo e poderá recompensá-lo por isso.

Por fim, é importante observar que há três partes da canção que são repetidas (não no texto escrito, mas durante o canto) e, coincidentemente ou não, são justamente aquelas



em que se faz referência à aproximação cósmica entre o homem e Deus. São elas os 4 últimos versos da primeira e terceira estrofes e os dois últimos da quinta. No primeiro caso, a ênfase recai sobre a promessa feita pelo eu lírico a São Miguel Arcanjo; no segundo, sobre a oração em agradecimento por ter tido o pedido da chuva atendido e, no terceiro, sobre o milagre da renovação e da promessa do eterno retorno. A repetição, que se verifica em *Quebra de Milho*, pode ser associada ao mito, o qual é comparado por Durand à música. De acordo com o autor:

O mito tem a mesma estrutura da música [...] É por ser eterno recomeço de uma cosmogonia, e com isso remédio contra o tempo e a morte, é por conter em si 'um princípio de defesa e de conservação que comunica ao rito' que o mito contém essa estrutura sincrônica. O mito é uma repetição rítmica, com ligeiras variantes, de uma criação. Mais do que contar, como faz a história, o papel do mito parece ser o de repetir, como faz a música. É que o sincronismo do mito não é apenas um simples refrão: ele é música mas à qual se acrescenta um sentido verbal, é no fundo encantação, assunção do vulgar sentido verbal pelo ritmo musical e, por ele, capacidade mágica de 'mudar' o mundo (DURAND, 1997, p. 361).

O mito, portanto, assim como a música, possui essa capacidade de encantar, de seduzir. Quanto mais se repete, mais a memória o assimila e apreende a sua mensagem. O mito oferece a ilusão do controle do tempo, por isso, é tão sedutor. Ele nega o impossível, abrindo espaço para os infinitos caminhos da imaginação. Tal qual a música, o mito apresenta uma combinação harmônica entre as unidades que o compõem; existe, pois, uma constelação de elementos que se associam uns aos outros, produzindo uma unidade de sentido, por isso, o mito é universal, posto que, assim como a música, ele possui a capacidade de oferecer, por meio da repetição ordenada no tempo, um novo olhar sobre a vida.

### 3.3. Oração de Camponês

Analisar-se-á, neste momento, a canção *Oração de Camponês*, música composta por Xavantinho e que, como o próprio título já adianta, assim como as outras canções anteriormente analisadas, aborda, em sua temática, o universo do caipira, o qual parece não se desconectar do elemento sagrado, como se esse estivesse acoplado à natureza – unidade central que caracteriza toda a essência da sociedade campesina.

Meu lugar é um recanto de beleza  
A natureza que me deu como presente

Finquei meu rancho lá na beira do caminho  
 Junto a um corguinho de água limpinha  
 E corrente

Tirei o mato e acariciei a terra,  
 Boa semente eu plantei naquele chão  
 E fiz pedido a minha Santa Padroeira,  
 Prá não deixar faltar a chuva no Sertão

O tempo passa e a luta não termina  
 A chuva fina continua com seu véu.  
 Igual a eu, outro roceiro agradece  
 Deus nas alturas, e os milagres do céu

Um manto verde tomou conta do roçado  
 formou-se um quadro,  
 No azul da imensidão  
 E na certeza de uma colheita farta,  
 De tudo aquilo que plantei  
 Com minhas mãos,  
 E para o ano a labuta continua,  
 Lavrando a terra com carinho e devoção  
 Eu agradeço a minha Santa Padroeira  
 Quando não deixou faltar  
 A chuva no Sertão.

O tempo passa e a luta não termina,  
 A chuva fina continua com seu véu.  
 Igual a eu outro roceiro agradece  
 Deus nas alturas, e os milagres do céu.<sup>55</sup>

*Oração de camponês* compõe-se de 28 versos, distribuídos em 5 estrofes nas quais predominam versos alexandrinos, havendo, na primeira estrofe, rimas internas (beleza/natureza) e externas (presente/corrente) e internas e externas (caminho/corguinho/limpinha). Nota-se que todas as semelhanças sonoras encontradas nesse primeiro conjunto de versos são graves ou femininas, isto é, a tonicidade recai sobre a penúltima sílaba. Já a segunda estrofe possui apenas rimas externas (chão/Sertão), as quais, ao contrário da primeira, são agudas ou masculinas, isto é, a tonicidade recai sobre a última sílaba. Na terceira estrofe, encontram-se rimas internas (termina/fina), que são consoantes, além de se identificar rimas agudas e externas (véu/céu), que são tonantes. Essa estrofe e a última, por serem idênticas, seguem a mesma estrutura. Quanto à quarta estrofe, observa-se que ela possui rimas externas graves (roçado/quadro) e externas agudas (imensidão, mãos, devoção/Sertão).

---

<sup>55</sup> XAVANTINHO. *Oração do Camponês*. Interpretada por Pena Branca e Xavantinho. CD: Ribeirão Encheu: Velas, 1995.

Como se percebe, não há uma ordem fixa e determinada entre as rimas. O que se verifica é que, excetuando-se a primeira e a quarta estrofes, o segundo verso tende a rimar com o quarto. Essas informações quanto ao aspecto estrutural do texto parecem justificar a melodia musical que se apresenta em ritmo ameno, já que, ao contrário da canção anterior, a qual foi organizada em versos com escala métrica menor, resultando num efeito mais dinâmico da melodia e do canto, *Oração do Camponês* foi elaborada para ser cantada com a toada rítmica mais calma, o que pode denotar a vida tranquila do caipira na roça, além de remeter ao momento de oração que tende a exigir maior concentração espiritual.

Além disso, segundo Durand, “o azul reúne [...] as condições ótimas para o repouso e, sobretudo, o recolhimento” (DURAND, 1997, p. 148), e “o ‘verde’ desempenha isomorficamente um papel terapêutico porque é assimilado à calma, ao repouso, à profundidade materna” (DURAND, 1997, p. 221). Essas duas cores são mencionadas no texto para caracterizar uma plantação bem sucedida: “Um manto verde tomou conta do roçado/ formou-se um quadro/ no azul da imensidão” (versos 14, 15 e 16). A utilização dessas cores para fazer tal descrição talvez possa ser associada à tranquilidade do camponês, por ver, finalmente, a semente que plantou germinar e tomar a forma do fruto tão desejado, além de remeter ao ritmo desacelerado da canção e, por conseguinte, da oração e da vida no campo.

Com efeito, a melodia, bem como o próprio título do texto, parece corresponder ao tema abordado na canção, isto é, ao costume religioso dos camponeses, o qual, conforme se observou em *Quebra de Milho*, é caracterizado pelo apego aos mitos primitivos, dentre os quais se inclui a crença na fertilidade telúrica e no poder exercido pela oração (que também pode ser considerada um sacrifício), como forma de diálogo com os deuses. Essa comunicação, como se pôde perceber na análise anterior, assegura ao caipira a obtenção de seus pedidos atendidos e, no caso específico dessa canção, o eu lírico, ao estabelecer contato espiritual com sua santa de devoção, pede a ela que lhe mande a chuva, pois, só assim, sua plantação poderá desenvolver-se.

Muitas pessoas, ao entrarem em contato com a cultura caipira, talvez não compreendam seus comportamentos religiosos, podendo até mesmo considerá-los uma forma insipiente de ver o mundo. Mas não é bem assim. O mito possui uma lógica interna e, por isso, atravessou milênios. O culto à Grande Mãe, por exemplo, existe há mais de 30 mil anos. O caipira necessita de que sua plantação vingue, pois está ali o seu alimento e a garantia do seu sustento e de sua família. Ora, de que adianta plantar se não vier a chuva

para irrigar a terra? Sabe-se que, hoje em dia, há diferentes técnicas de irrigação artificial, devido ao surgimento de ampliados reservatórios de água. Porém, o eu lírico da canção analisada representa o sujeito simples, um trabalhador do campo que não possui muitos recursos agrários, mas que conta com o que a natureza tem de melhor para lhe oferecer. Nessas circunstâncias, é de fundamental importância apegar-se aos mitos, pois atrelado a ele está a promessa da chuva que carrega consigo a simbologia da fertilidade e da fecundidade e, por conseguinte, de um amanhã mais florido.

Nota-se que, no primeiro verso da segunda estrofe: “tirei o mato e acaricie a terra”, o verbo “acariciar” possui sentido semelhante ao do verbo “afagar”, verificado em *Cio da Terra*, ou seja, em *Oração do Camponês*, a terra é também comparada à mulher, que, durante o ato amoroso, recebe as carícias de seu amado. Assim, é possível destacar, na canção em análise, o mito da Grande Mãe, responsável pela fertilidade telúrica. No entanto, os santos responsáveis por enviar a chuva parecem variar, já que, em *Quebra de Milho*, o santo invocado para realizar tal feito é São Miguel Arcanjo, ao passo que, em *Oração do Camponês*, é a Santa Padroeira quem recebe as orações do agricultor.

Viu-se, no segundo capítulo, que o culto aos santos é uma tradição mais facilmente assinalada no catolicismo, principalmente no popular. Isso talvez possa justificar a variação dos deuses dessa religião invocados nas duas canções. A análise feita até agora permite constatar a presença da religiosidade católica no universo caipira, denominada por Araújo (2008) como “santorial”, já que revela “um colorido politéico pela presença de numerosos santos de devoção regional, familiar e pessoal, tendo, como pano de fundo, a crença cristã institucionalizada no ‘deus único e verdadeiro’” (ARAÚJO, 2008, p.116). Uma religiosidade na qual se percebe um pragmatismo religioso, isto é, junto com a crença, há também o interesse de que algo aconteça. Aqui, o desejo do caipira é que a chuva caia, permitindo que a sua plantação floresça, conforme pode ser constatado por meio dos versos: “E fiz pedido à minha Santa Padroeira/ pra não deixar faltar a chuva no Sertão” (2ª estrofe).

Durand busca em Piganiol algumas considerações sobre esse “colorido politéico” referido por Araújo. Segundo ele, “os nômades tendem para o monoteísmo, adoram o espaço celeste, a organização patriarcal leva-os ao culto de Deus pai ... pelo contrário, os agricultores prestam culto à deusa, têm um ritual sacrificial e vêem o culto invadido por um pululamento de ídolos ...” (PIGANIOL, apud DURAND, 1997, p. 44). Na canção em análise, o que se evidencia é um verdadeiro sincretismo religioso, visto que o eu lírico,

além de acreditar na Grande Deusa, no poder fertilizador da chuva e na Santa Padroeira, também presta culto ao “Deus pai” como fazem os nômades: “Igual a eu outro roceiro agradece / Deus nas alturas e os milagres do céu”.

Parece haver ainda uma religiosidade panteísta, já que o eu lírico demonstra atribuir à natureza um valor sagrado, pois, além de acreditar na sacralidade da terra e da chuva, que são por si só alguns dos elementos naturais mais importantes do Universo, ele descreve a paisagem do campo (local onde mora) como um lugar divino. Ao caracterizá-lo, na primeira estrofe, como “um recanto de beleza”, descrevendo metaforicamente a visão positiva que possui dos elementos naturais, por exemplo, o eu lírico dá indícios de acreditar na ligação cósmica entre Deus e a natureza, o que parece fazer sentido, visto que, de acordo com Durand, “a paisagem pintada é sempre microcosmo” (DURAND, 1997, p. 278). Assim, tal qual um quadro em que o artista expressa seus sentimentos e suas ideologias, o eu lírico manifesta, por meio da poesia, admiração por seu lugar de origem. A natureza é, pois, “pintada” como um milagre de Deus e, já dizia Jung que o milagre é tudo “aquilo que nos causa admiração” (JUNG, 2008a, p. 49). O eu lírico, inclusive, agradece, no último verso da terceira estrofe, “os milagres do céu”.

Um desses milagres recebidos por ele, certamente, é a possibilidade de ver o seu roçado ser tomado por “um manto verde” (verso 14), formando “um quadro no azul da imensidão” (verso 15). Presenciar esse quadro, isto é, perceber o desenvolvimento de um trabalho que foi feito com as próprias mãos (verso 19) é motivo para que esse trabalhador renove as esperanças e continue “lavrando a terra com carinho e devoção” (verso 21), plantando a semente da vida e apelando sempre para um santo que não o deixe na mão. Aliás, no segundo verso da primeira estrofe, o eu lírico, ao personificar a natureza, afirmando que foi ela quem lhe deu de presente o lugar onde trabalha e reside, concede a ela um poder semelhante ao de Deus, talvez porque, em seu imaginário, natureza e divindade sejam indissociáveis. Ora, se a natureza é resultado de criação divina, sagrados também são seus elementos e exaltá-los significa, de certo modo, prestar homenagem a Deus.

Sendo assim, o eu lírico da canção parece demonstrar uma religiosidade definida por um sincretismo religioso marcado pela crença em diferentes deuses, ou seja, ao venerar a Deus e à “Santa Padroeira”, dá pistas de uma posição religiosa voltada para o catolicismo, ao passo que ao demonstrar crer no poder divino da fertilidade da chuva e da terra, bem como da natureza em geral, dá indícios de uma visão panteísta do mundo. Esses

deuses, portanto, coexistem no imaginário caipira, embora o camponês pareça estabelecer uma relação diferenciada com cada um deles, atribuindo-lhes até mesmo valores hierárquicos. Na canção em análise, por exemplo, o eu lírico faz o pedido da chuva diretamente à sua santa de devoção, e não a Deus, mas lhe agradece, ao final da composição musical. Isso talvez possa ser explicado pelo fato de, no catolicismo popular, as pessoas se sentirem mais à vontade em se dirigir a um santo, que a Deus.

A santa, invocada pelo eu lírico, parece ser Nossa Senhora Aparecida (Padroeira do Brasil), mãe imaculada de Jesus e, portanto, recebe um papel de destaque no imaginário popular dos católicos, mas que, por isso mesmo, já dizia Durand (1997), constitui, juntamente com São João, o papel de grande intermediadora entre homem e Deus. Nesse sentido, a chuva que cai, trazendo fertilidade à mãe terra, por ser obra da Santa Padroeira, também pode ser associada ao símbolo protetor do véu da Virgem Maria. Assim, é possível interpretar o véu mencionado no antepenúltimo verso da canção como a materialização da bênção divina que, ao atender ao pedido do eu lírico, lhe concede a chuva que irriga a sua plantação ao mesmo tempo em que o incentiva a permanecer em sua luta diária, afinal, “a labuta continua” (verso 20). A finura com que os pingos da chuva caem também remete à suavidade e leveza do véu de Nossa Senhora, a qual busca fazer com que a água pluvial desça do céu, na medida certa, para não correr o risco de danificar a plantação.

Também é possível associar a pureza de Nossa Senhora à “água limpinha e corrente” mencionada nos versos 4 e 5 da primeira estrofe, já que, segundo Durand (1997, p. 172), as águas limpas e claras “desempenham um papel purificador”:

Essa água lustral tem imediatamente um valor moral; não atua por lavagem quantitativa mas torna-se a própria substância da pureza, algumas gotas de água chegam para purificar um mundo inteiro [...] porque a água não só contém a pureza como ‘irradia a pureza’ (DURAND, 1997, p. 174).

Nesse caso, pode-se interpretar a água mencionada na canção, por ser um elemento purificador, como o fator responsável pela fecundidade (da terra) e, conseqüentemente, pelo renascimento da vida.

Sabe-se que a tradição católica descreve a imagem da Virgem Maria vestida com um véu branco e um manto azul. A brancura de seu véu, além de fazer referência à sua pureza e delicadeza, associa-se isomorficamente à cor azul-celeste (cor de seu manto), tonalidade que, segundo Durand (1997), remete aos símbolos da luz e da claridade que, por extensão, pode ligar-se aos símbolos verticais. Dentre esses símbolos, o céu ganha papel de

destaque na canção, afinal, é de lá que surgem os milagres e é, por isso, que o eu lírico, assim como o sujeito que compartilha com ele do mesmo estilo de vida ligado à roça, agradece a “Deus nas alturas, e os milagres do céu” (verso 28).

Certamente, uma dessas pessoas é Xavantinho, autor da canção em análise. Ele, juntamente com seu irmão Pena Branca, conforme se comentou nos capítulos anteriores, nasceu e conviveu por muitos anos num ambiente cercado pela natureza, num contexto no qual a religiosidade se fazia presente e com uma relevância ímpar. Xavantinho, ao compor essa canção, utilizando-se da poesia, possibilita ao ouvinte desenhar em seu pensamento a imagem de um lugar bucólico que, sem dúvida, lhe deixou saudades no momento em que foi deixado para trás, saudosismo esse que não é perceptível apenas nessa canção, mas em muitas outras interpretadas por ele e pelo irmão. Pena Branca e Xavantinho se foram, mas deixaram registrada em suas canções a história do homem simples do campo e sua maneira peculiar e bastante interessante de enxergar o mundo.

### 3.4. Pingo D'água

A canção que se analisará agora segue a mesma linha temática das outras já comentadas, pois também coloca em destaque a cultura que permeia o universo caboclo:

Eu fiz promessa  
Pra que Deus mandasse chuva  
Pra crescer a minha roça  
E vingar a criação  
Pois veio a seca  
E matou meu cafezal  
Matou todo o meu arroz  
E secou todo algodão

Nessa colheita  
Meu carro ficou parado  
Minha boiada carreira  
Quase morre sem pastar  
Eu fiz promessa  
Que o primeiro pingo d'água  
Eu molhava a flor da santa  
Que estava em frente ao altar

Eu esperei  
Uma semana um mês inteiro  
A roça tava tão seca  
Dava pena a gente vê  
Olhava o céu  
Cada nuvem que passava  
Eu da santa me lembrava  
Pra promessa não esquecer

Em pouco tempo  
 A roça ficou viçosa  
 A criação já pastava  
 Floresceu meu cafezal  
 Fui na capela  
 E levei três pingos d'água  
 Um foi o pingo da chuva  
 Dois caiu do meu olhar<sup>56</sup>

Conforme já se comentou, *Pingo D'água* assemelha-se bastante às outras canções anteriormente analisadas quanto ao assunto abordado, ou seja, todas elas colocam em destaque elementos que fazem referência ao contexto rural, no qual o camponês está inserido. Entretanto, há um aspecto que pode ser identificado nessa canção que se difere das outras: a sequência textual predominantemente narrativa. Nesse sentido, ainda que a canção pertença ao gênero lírico, o que se nota é o desenvolvimento de uma história que se apresenta com início, meio e fim. Em se tratando de uma canção caipira, é normal ocorrer esse hibridismo, principalmente nas modas de viola, em que é comum se contar fatos importantes e marcantes da vida do sujeito caipira.

A história narrada pelo eu lírico é a de um trabalhador do campo que percebe sua plantação ser dizimada pela seca, que fez com que o cultivo de café, de arroz e de algodão não se desenvolvesse, como se pode notar por meio dos versos 6, 7 e 8 da primeira estrofe. Além disso, os animais também sofreram com a falta da pastagem ocasionada pela ausência da chuva: “minha boiada carreira quase morre sem pastar” (versos 11 e 12). Buscando mudar essa situação, o eu lírico faz uma promessa à sua santa de devoção, cujo nome não é mencionado na canção – mas, acredita-se que seja à Virgem Maria – de que, assim que Deus enviasse a chuva, ele iria molhar a flor que estivesse em frente ao seu altar. O eu lírico cria a expectativa no leitor/ouvinte de que ele molharia a flor da santa apenas com a água da chuva, mas o surpreende ao final da história com um desfecho bastante poético, já que, além da água pluvial, ele leva também suas lágrimas em forma de agradecimento. O pedido pela chuva foi, portanto, atendido, e o eu lírico, finalmente, pôde ver crescer a sua roça e “vingar a criação” (versos 3 e 4).

A análise da canção, quanto à sua estrutura, permite observar que esta é composta por 4 estrofes com 8 versos cada uma. O primeiro e o quinto versos de cada estrofe são tetrassílabos e todos os outros são heptassílabos (medida normalmente encontrada nas

---

<sup>56</sup> TORRES, Raul; PACÍFICO, João. **Pingo D'água**. Interpretada por Pena Branca e Xavantinho, Manaus: Pingo D'água, 1996. Disco Sonoro.



canções caipiras). Há, no texto, um caso de espelhamento métrico, já que a mesma quantidade de sílabas poéticas encontrada na primeira estrofe se repete nas estrofes posteriores. Nota-se ainda que as rimas são intercaladas e agudas (criação-algodão/ pastar-altar/ vê-esquecer/ cafezal-olhar). Assim, a estrutura do texto é regular, o que contribui para a maior percepção do ritmo e de sua expressividade.

O texto faz uso de uma linguagem simples, com alguns registros próprios da linguagem coloquial, tais como: “vingue” (verso 4), “tava” (verso 16), “a gente vê” (verso 20), “pra” (verso 24), “fui na capela” (verso 29) e “dois caiu” (verso 32). Ora, quem enuncia na canção é um homem que convive num ambiente em que, provavelmente, todos falem assim. Além disso, sabe-se que a educação escolar, no meio rural, sempre foi precária, devido às longas distâncias das escolas e ao fato de as crianças começarem cedo a ajudar os pais na lida da roça.

Embora essa canção apresente uma escolha vocabular simplificada, próxima da realidade do caipira, o que se percebe é que muitas palavras e/ou expressões típicas da linguagem informal encontradas no texto foram utilizadas para assegurar a igualdade entre a quantidade de sílabas poéticas em cada verso. Assim, no último verso, por exemplo, há: “Dois caiu no meu olhar” (7 sílabas poéticas). Se o eu lírico utilizasse a forma padrão da língua quanto à concordância verbal, esse mesmo verso tomaria a seguinte forma: “Dois caíram do meu olhar” (8 sílabas poéticas). Com efeito, o que se percebe é que a utilização da linguagem considerada normalmente “errada” pela gramática normativa é aplicada aqui como um recurso poético, visto que, além de reproduzir o jeito de falar caipira, auxilia também na manutenção do ritmo do texto.

Além disso, pode haver uma justificativa simbólica para o desejo do compositor de estruturar sua canção em 4 estrofes e com versos alternando-se em redondilha maior e tetrassílabos. Sabe-se que tanto o número 7 quanto o 4 carregam o símbolo da perfeição. De acordo com Cassirer, “a veneração ao quatro se exprime na veneração da forma da cruz considerada um dos mais antigos símbolos religiosos” (CASSIRER, 2004, p. 256), enquanto o sete “é o verdadeiro número estrutural cósmico: ele age e trança nas sete esferas do universo, determina o número dos ventos, das estações, das idades; é nele que se baseiam a ordenação natural dos órgãos do corpo humano bem como a distribuição das forças na alma humana” (CASSIRER, 2004, p. 259).

Sendo assim, além de promover ritmo e expressividade à canção, os versos tetrassílabos e heptassílabos, em *Pingo D’água*, também sugerem a importância do

elemento sagrado na vida do camponês, pois é ele o fator responsável por impulsionar a chama da vida, oferecendo-lhe uma realidade outra que não seja aquela que os olhos da consciência humana presenciavam. Além disso, a cruz lembra o sacrifício cometido por Jesus para salvar a humanidade, o que reafirma a sua bondade e complacência para com seus filhos. Talvez esse seja um dos motivos que levaram o eu lírico a não desanimar-se, pois se Deus enviou seu próprio filho para morrer na cruz, como prova de seu amor, ele, certamente, não hesitaria em abençoar o caipira com a chuva, tendo em vista que, sem ela, não há como ele sobreviver. Além do mais, o eu lírico também pratica o sacrifício sagrado, como prova de sua fé e confiança no poder divino, ação que intensifica ainda mais a ligação cósmica entre o homem e as divindades celestes.

Conforme se pode notar, a estrutura do texto, bem como a escolha lexical utilizada para compô-lo, revela informações que podem ser associadas ao seu significado. Na primeira estrofe, por exemplo, observa-se a repetição do verbo matou: “matou meu cafezal/ matou todo o meu arroz”. A repetição dessa palavra enfatiza os estragos ocasionados pela seca, talvez para possibilitar a interpretação de que a água da chuva, por ser enviada por Deus, possui o poder de devolver a vida, já que após chover “a roça ficou viçosa” (verso 30), “a criação já pastava” (verso 31) e floresceu seu cafezal (verso 32). De acordo com Durand, “em numerosas mitologias o nascimento é como que instaurado pelo elemento aquático: é perto de um rio que nasce Mitra, é num rio que renasce Moisés, é no Jordão que renasce Cristo” (DURAND, 1997, p. 226). Nesse contexto, pode-se dizer que a água limpa – por conter a simbologia do elemento que purifica e, também, por ser considerada uma dádiva de Deus – é o agente responsável por ressuscitar a plantação que estava morta e renovar a esperança do camponês, que já não sabia mais o que fazer. Aliás, a melodia da música associa-se ao estado de espírito, no qual se encontra o eu lírico no início da narrativa, que se apresenta com um arranjo musical lento e com uma toada que lembra tristeza, o que pode vir a remeter ao sentimento de desilusão do eu lírico ao ver a sua roça impedida de desenvolver-se por causa da seca.

Há ainda a repetição anafórica do pronome “eu”: “eu fiz promessa”, “eu molhava”, “eu esperei”, “eu da santa me lembrava”. A presença reiterada do pronome pessoal enfatiza a participação ativa do eu lírico no resultado bem-sucedido com a chuva. Suas ações foram diretamente responsáveis pelo final feliz da história narrada na canção, visto que, conduzido pela fé, ele realiza e cumpre a promessa feita à sua santa de devoção. Para isso, ele, ao propor o sacrifício, em forma de oferenda, devolvendo simbolicamente a chuva à

santa, molhando a sua flor com o primeiro pingo d'água que caiu, elimina “o abismo entre Deus e o homem” (CASSIRER, 2004, p. 383), atuando como agente responsável pelo seu futuro, uma vez que, em seu imaginário, a chuva só veio graças a seu efetivo comportamento religioso. Assim, na sua imaginação, “pelo sacrifício o homem adquire ‘direitos’ sobre o destino e possui com isso ‘uma força que obrigará o destino e, em consequência, modificará a ordem do universo segundo a vontade humana” (SOUSTELLE, apud DURAND, 1997, p. 311).

Falou-se que a canção apresenta uma narrativa com início, meio e fim. Essa sequência lembra a simbologia do número três comentada por Jung. Com efeito, o movimento cíclico que se observou nas análises anteriores também se faz presente em *Pingo D'água*, pois o trabalho do agricultor, aliado à chuva, fará com que a colheita seja farta, mas esta não será a última, havendo, logo em seguida, a repetição contínua dos mesmos gestos laborais e sacramentais. Ao pagar a sua promessa, o eu lírico faz com que a mesma água que fez a sua plantação renascer volte àquela que possibilitou tal feito. Dessa forma, ao molhar a flor da santa, ele também promove a vida, tendo em vista que a flor, assim como praticamente todo ser vivente no mundo, necessita do líquido sagrado para sobreviver. Logo, o movimento circular pode ser novamente observado, já que a ação divina (chuva) volta para si mesma (em forma de pingo d'água), que será devolvido novamente ao homem, após este realizar mais um rito sagrado em prol do cair pluvial. Além disso, a flor simboliza “a beleza, a perfeição, o amor, a glória e a alegria” e também “a entrega a Deus, a evolução espiritual e a própria alma”. É ainda “símbolo feminino, ligado ao elemento água, ao planeta lua e, conseqüentemente, à criação, à fertilidade e ao nascimento”<sup>57</sup>. Nesse aspecto, o gesto de se molhar a flor pode ser entendido como uma forma do eu lírico manter vivo um vínculo espiritual com a santa que, como se viu, está ligada ao elemento água e, portanto, à fertilidade da terra e ao nascimento da vida.

Nota-se, também, que a palavra “promessa” é repetida três vezes no texto. A repetição dessa palavra destaca a ideia do sacrifício sagrado, além de remeter à tripartição de Deus em Pai, Filho e Espírito Santo e à simbologia do número três, o qual, conforme já se comentou durante a análise de *Cio da Terra*, é sinônimo de perfeição. De acordo com

---

<sup>57</sup> Infopédia. **Flor (simbologia)**. Porto Editora. Disponível em: [www.infopédia.pt/\\$flor-\(simbologia\)](http://www.infopédia.pt/$flor-(simbologia)). Acesso em 12/11/2011.

Cassirer (2004, p. 261), “a trindade especulativa de Pai, Filho e Espírito muitas vezes ainda deixa transparecer, como sob um fino véu, a trindade natural de pai, mãe e filho”. Veja-se que a “mãe” ocupa o lugar do “espírito santo”, revelando o lugar de destaque que a figura da Virgem Maria ocupa no imaginário cristão.

Na canção em análise, parece haver essa consciência da “trindade natural” a que se refere Cassirer, já que o eu lírico deposita sua fé não só em Deus (que é pai e filho), mas também em sua santa de devoção. O número 3 aparece novamente relacionado ao sacrifício sagrado, uma vez que, ao pagar a sua promessa, o eu lírico oferece à santa um pingo d’água da chuva (como estava combinado) e mais dois pingos de lágrimas que caíram de seu olhar. A sua oferta resume-se em apenas três gotas líquidas, mas que, para o eu lírico, significam um verdadeiro ato de fé. Aliás, como afirmou Durand (1997, p. 174), a essência purificadora da água não está em sua quantidade, já que “algumas gotas de água chegam a purificar o mundo inteiro”. Assim, se o número três associa-se ao sacrifício sagrado e à santíssima trindade, em que se inclui a figura da mãe imaculada de Jesus, a sua presença no texto sugere uma perfeita relação de confiança na atuação divina em prol dos trabalhadores da roça. Essa relação se apresenta de forma harmônica e diária, de modo não ser possível ao caipira se perceber sem ela, uma vez que o sagrado encontra-se intimamente presente em seu imaginário. Toda a terceira estrofe pode confirmar essa observação, pois o eu lírico esperou pacientemente uma resposta do céu e, mesmo vendo tudo se esvaír com a seca, aguardava ansioso e confiante a chuva, como dádiva divina.

A efetivação do pagamento da promessa ocorre em uma capela, espaço sagrado que, de acordo com Durand, possui um caráter feminino. Segundo ele, “Quartos, cabanas, palácios, templos e capelas são eufemizados. Na França, o caráter feminino da capela é muito claro, muitas vezes é ‘Nossa Senhora’, quase sempre é consagrada, pelo menos parcialmente, à Virgem Mãe” (DURAND, 1997, p. 243). Quando o autor esclarece que alguns espaços são eufemizados, ele quer informar que eles recebem um significado transcendental. Assim, a capela deixa de ser compreendida como um lugar comum, passando a ser entendida como o local onde normalmente se encontra a figura da Virgem Mãe e, portanto, apresenta-se como um espaço sacralizado. Além disso, a palavra “altar” (verso 16) já sugere um lugar elevado, cheio de luz, e, conseqüentemente, um espaço em que se faz presente a entidade divina. Durand explica bem como isso acontece:

Os esquemas ascensionais acompanham-se sempre de símbolos luminosos, de símbolos tais como a auréola ou o olho. “Dia, claridade, azul-celeste, raio de luz, visão, grandeza, pureza são isomorfos e são matéria de transformações bem definidas: dia pode dar, por exemplo, ‘luz’ ou então ‘iluminar’ e, assim, reencontrar a claridade que, por sua vez, se modulará em ‘brilho’, ‘archote’, ‘lâmpada’, enquanto o azul-celeste dará ‘branco’, ‘aurora’, ‘louro’, e que raio de luz reenviará para ‘sol’, ‘astro’, ‘estrela’, e que a visão agregará o ‘olho’ e a grandeza se diversificará num riquíssimo vocabulário: ‘alto’, ‘zênite’, ‘diante’, ‘subir’, ‘levantar’, ‘imenso’, ‘cimo’, ‘céu’, ‘frente’, ‘Deus’, etc. enquanto a pureza se metamorfoseia em ‘anjo’ (DURAND, 1997, p. 44).

Assim, a canção traz vários símbolos luminosos, tais como o “céu” (para onde o eu lírico olha ansioso à espera da chuva), o “altar” (onde se encontra a flor da santa), o “olhar” (de onde saíram as duas gotas de lágrimas dos olhos do eu lírico nas quais se pode encontrar a simbologia da pureza da água) e frente (que indica a proximidade entre a flor, a santa e o altar). Esses símbolos da claridade e da luz, portanto, podem ser compreendidos pela sua constelação simbólica. Nesse sentido, interpreta-se a presença de alguns desses isomorfismos na canção como elementos que contribuem para intensificar o simbolismo do texto. Dessa forma, a experiência pela qual passou o eu lírico ganha um significado mais amplo, as unidades textuais um tempero simbólico e poético e o conjunto (texto + melodia + voz) um valor sagrado.

### 3.5. Calix Bento

Analisar-se-á, neste momento, uma canção recolhida do folclore popular cujo título já evidencia, assim como em *Oração do Camponês*, a sua abordagem temática religiosa:

Oh! Deus salve o oratório  
 Oh! Deus salve o oratório  
 Onde Deus fez a morada  
 Ô, ai, meu Deus

Onde mora o calix bento  
 Onde mora o calix bento  
 E a hóstia consagrada  
 Ô, ai, meu Deus

De Jessé nasceu a vara  
 De Jessé nasceu a vara  
 Da vara nasceu a flor  
 Ô, ai, meu Deus

Eda flor nasceu Maria

E da flor nasceu Maria  
De Maria o Salvador  
Ô, ai, meu Deus.<sup>58</sup>

Antes de dar início à análise propriamente dita da canção, faz-se necessário revelar ao leitor que o texto verbal escrito de *Calix Bento* foi retirado do encarte do CD *Som da Terra*, uma coletânea de canções de Pena Branca e Xavantinho, lançado em 1994, pela Warner. Por ser uma canção recolhida do folclore popular, é possível encontrar diferentes versões escritas para representar o mesmo texto. Assim, como este trabalho se propõe a analisar canções compostas e/ou interpretadas por Pena Branca e Xavantinho, considerou-se viável optar por uma versão que se encontra em um de seus CDs.

A canção, como texto escrito, constitui-se de 4 estrofes com 4 versos cada uma. Os três primeiros versos de cada estrofe são heptassílabos, enquanto o último de cada conjunto de versos é tetrassílabo. Observa-se, assim, uma estrutura regular em relação à métrica. Regularidade que também pode ser observada na posição das poucas palavras que rimam. Dessa forma, a palavra morada (3º verso) da primeira estrofe rima com consagrada (3º verso) da segunda, ao passo que a palavra flor (3º verso) da terceira estrofe rima com Salvador (3º verso) da quarta. O primeiro par desses vocábulos apresenta rimas graves, enquanto o segundo, rimas agudas. Há apenas rimas externas na canção. A estrutura textual revela, pois, um paralelismo métrico que aumenta a musicalidade e expressividade do texto. Entretanto, esse efeito expressivo não é ocasionado apenas pela regularidade métrica e sonora, mas também pelo recurso literário da repetição. De acordo com Carlos Daghlían (1985), “sendo a poesia uma espécie de jogo de palavras valorizadas em suas qualidades expressivas, ela desperta uma reação complexa e múltipla por meio das repetições, mormente rítmicas”. Segundo o autor, “é nessa reação que está, em grande parte, o prazer poético determinado pela relação da poesia com a música. (DAGHLÍAN, 1985, p. 163).

Na canção, em análise, é possível verificar esse efeito rítmico e poético ocasionado pela organização textual, na qual há a repetição de algumas palavras e versos. Os dois primeiros de cada estrofe são idênticos. Essa igualdade pode ser verificada não só no texto escrito como também na forma como são cantados, isto é, seguindo o mesmo tom musical. Com efeito, a manutenção do tom nesses versos atua como uma espécie de preparação para

---

<sup>58</sup> MOURA, Tavinho. **Calix Bento**. Interpretada por Pena Branca e Xavantinho. Som da Terra. Warner, 1994.

o canto do terceiro verso de cada estrofe que se mostra de forma mais prolongada e num tom musical diferente dos versos anteriores. Nesse sentido, a repetição dos dois versos, no início das estrofes, produz o efeito de enfatizar aqueles que vêm em seguida, que, aliás, também são repetidos, assim como acontece com os dois primeiros, só que apenas na forma cantada. Ao ouvir Pena Branca e Xavantinho interpretando essa canção, percebe-se que eles fecham cada estrofe com a repetição do terceiro verso, prolongando-o e finalizando-o com a expressão “eiá”. Também, no quarto verso, há uma pequena discordância entre o texto cantado e o escrito, no qual tem-se “Ô, ai, meu Deus”, enquanto no texto cantado ouve-se “Oi, ai, meu Deus”. Assim, caso a letra da música reproduzisse fielmente o texto cantado, a primeira estrofe, por exemplo, ficaria assim:

Oh! Deus salve o oratório  
 Oh! Deus salve o oratório  
 Onde Deus fez a morada  
 Oi, ai, meu Deus  
Onde Deus fez a morada, eiá (verso que não aparece no texto escrito, mas é cantado)

A forma como o texto foi organizado, trazendo várias repetições, tanto no texto escrito quanto no texto cantado, lembra a ladainha, uma oração repetitiva, em que se alternam invocações e respostas. A invocação na canção é dirigida a Deus. O eu lírico pede-lhe a salvação do oratório (1º e 2º versos da 1ª estrofe), justificando, nos próximos versos, até o final da 2ª estrofe, o motivo por que ele deve ser salvo, isto é, porque Deus fez a sua morada nesse lugar (3º verso da 1ª estrofe), e porque lá permanecem o calix bento e a hóstia consagrada (1º, 2º e 3º versos da 2ª estrofe).

Nas duas últimas estrofes, embora se perceba a repetição de alguns versos, lembrando, pois, a ladainha, não se verifica a mesma invocação das estrofes anteriores, mas, sim, uma narrativa em que se faz referência à passagem bíblica, na qual relata a genealogia de Cristo. O texto pode, então, ser dividido em duas partes: a primeira, em que há a invocação de Deus em prol da proteção do oratório; e a segunda, em que há a menção à árvore genealógica de Jesus.

Falou-se que o terceiro verso de cada estrofe é repetido na forma cantada e que é justamente nesses versos que ocorrem as rimas. Quando se ouve Pena Branca e Xavantinho interpretando *Calix Bento*, percebe-se que tanto as repetições dos versos, quanto a pronúncia de algumas interjeições, como “ai”, “ô” e “eiá”, lembram a maneira como é cantada a folia de reis. Nela, normalmente, o capitão-mestre canta os primeiros versos, os

quais são repetidos em forma de coro pelos outros foliões que prolongam ao máximo as últimas sílabas, finalizando o verso com o canto agudo de algumas interjeições, como “êêê”, “aĩ”, “eíá” etc. Além disso, a melodia e os instrumentos também permitem associar *Calix Bento* às canções, geralmente, cantadas nesses encontros festivos. Na canção em análise, por exemplo, é possível identificar o som do pandeiro, do acordeom, bem como da viola e do violão, instrumentos também utilizados na folia de reis. Sabe-se que, nesses encontros religiosos, busca-se relembrar o nascimento de Jesus. Ao fazer referência à sua árvore genealógica, nas últimas estrofes, *Calix Bento* não deixa de mencionar o nascimento de Cristo, já que o último verso encerra-se com o nascer do “Salvador”, isto é, do filho de Deus.

A prolongação da expressão “eíá” pode ser interpretada ainda como uma maneira de manifestar o estado de espírito do eu lírico, que se mostra feliz ao exaltar alguns elementos que ele considera sagrados, como o oratório, o calix bento, a hóstia, bem como a história do nascimento de Jesus, que também se apresenta de forma sacralizada.

Para se entender em que consiste a sacralidade do oratório, buscar-se-ão, em Durand, algumas considerações a respeito desse elemento que, segundo o autor, desempenha o mesmo papel da casa:

A casa, para a fantasia, nunca é muralha, fachada ou pináculo, muito menos arranha-céu, é sim, morada, e só para a estética arquitetural é que se perverte em alinhamento de paredes a torre de Babel [...] A importância microcósmica concedida à morada indica já a primazia dada na constelação da intimidade às imagens do espaço feliz, do *centro paradisiaco*” o qual “seria formado pelo esquematismo do *farniente* intrauterino” (DURAND, 1997, p. 245).

Nesse contexto, a casa simboliza uma morada, isto é, um espaço que possui um significado microcósmico e, por isso, carrega a energia simbólica de um lugar aconchegante, protetor, puro. A santidade da morada não está, pois, em sua estrutura, isto é, não importa se se trata de uma casa, uma igreja, ou um templo e, sim, da consciência da sacralidade desses ambientes, já que Deus neles habita. Dessa forma, o eu lírico da canção, ao dirigir-se a Deus, pedindo-lhe para que ele salve o oratório, na primeira estrofe, o que ele deseja, na verdade, é exaltar a presença e a permanência divina sobre a terra e todos os lugares em que haja uma ligação cósmica entre homem e Deus.

A palavra “oratório” pode ser interpretada na canção também como o sacrário, local seguro e bem fechado, situado, habitualmente, no interior da igreja, onde se guardam as hóstias já consagradas na missa. Essa interpretação pode ser confirmada pela segunda



estrofê: “onde mora o calix bento e a hóstia consagrada”. Assim, o eu lírico parece entender que tanto a hóstia quanto o calix são conservados no sacrário, pois, para ele, esse lugar significa o local onde se acondicionam as coisas sagradas, e o calix, por ser a taça onde se coloca o vinho que será consagrado durante a missa, também merece ficar no sacrário, assim como as hóstias. Nesse caso, o eu lírico reafirma a presença divina no oratório sob a forma dessas duas substâncias, isto é, do cálice (que representa o vinho e, por analogia, o sangue de Jesus) e da hóstia (que representa o pão e, por associação, o corpo de Cristo).

Essas substâncias, portanto, representam muito mais do que elementos derivados da videira e do trigo. Elas simbolizam, respectivamente, o sangue e o corpo de Cristo. Por isso, na canção, a hóstia é exposta como “consagrada” e o calix como “bento”. Reza o mito das escrituras que Jesus e seus discípulos, na última ceia, se alimentaram de pão e vinho. A hóstia, na tradição católica, remete, pois, ao pão, que significa o corpo físico de Jesus, e o vinho remete ao sangue, que significa o seu espírito. Sobre esses dois elementos, Jung relata que:

O vinho representa o meio espiritual de conservação da existência, da mesma forma que o pão representa o meio físico ou material. Por isso, o oferecimento do pão e do vinho representa a oferta de uma realização cultural, ao mesmo tempo física (material) e espiritual (JUNG, 2008a, p. 53)

Segundo Jung, tanto o pão quanto o vinho, por serem duas substâncias facilmente encontradas, auxiliam na propagação do Cristianismo, devido à força simbólica que elas carregam:

O pão e o vinho não só constituem o alimento comum de uma grande parte da humanidade, como também podem ser encontrados em toda a face da Terra (fato este de maior importância para a propagação universal do Cristianismo). Além disso, essas duas substâncias, juntas, constituem o alimento perfeito do homem, que necessita ao mesmo tempo de um alimento sólido e de outro líquido para a própria conservação (JUNG, 2008a, p. 51).

Dessa forma, essas substâncias constituem alimento perfeito para a humanidade, não só por causa de seu valor nutritivo, mas também por representarem a unidade entre corpo e espírito. Além disso, segundo Jung, “aquilo que se sacrifica sob as figuras do pão e do vinho é, em poucas palavras, a natureza, o homem e Deus, reunidos no dom simbólico” (JUNG, 2008a, p. 54), o que significa afirmar que tanto a hóstia, quanto o cálice são elementos sagrados, tendo em vista que a união desses elementos sugere uma harmonia perfeita entre criador e criação no mundo, pois, na hóstia e no vinho, está consubstanciado o corpo de Cristo.

Além disso, a presença do vinho e da hóstia na canção também lembra o momento em que essas substâncias são consagradas, isto é, ao rito da missa, momento em que, segundo Jung, há a transubstanciação, no qual o sacerdote passa a representar o Cristo e, ao pronunciar as palavras da “Sagrada Escritura”, transforma simbolicamente a hóstia e o vinho no corpo e sangue de Jesus. Sobre essa transubstanciação, Jung pontua:

Como o sacerdote e a comunidade, assim como as oferendas e o altar se acham purificados, consagrados, elevados, espiritualizados e, conseqüentemente preparados, como unidade mística, para a epifania do Senhor, em virtude das orações e dos ritos da antemissa e do cânon, a prolação das palavras da consagração na primeira pessoa do singular significa que é o próprio Cristo quem as pronuncia, o que implica a sua presença viva no ‘Corpus mysticum’ [corpo místico] do sacrifício, constituído pelo sacerdote, pela comunidade, pelo pão, pelo vinho e pelo incenso, que formam uma unidade mística. É nesse momento que se manifesta a eternidade do único sacrifício divino, vale dizer, que torna perceptível num lugar preciso e numa hora determinada, como se uma janela ou uma porta se abrisse para um domínio liberto dos condicionamentos do espaço e do tempo (JUNG, 2008a, pp. 12-13).

A missa é o momento em que se percebe um ritual baseado em informações bíblicas. Assim, é possível verificar na “Sagrada Escritura” passagens que comentam sobre a importância do vinho e da hóstia. Também lá se encontram passagens que falam da árvore genealógica de Jesus. Com efeito, *Calix Bento* evidencia marcas de um catolicismo erudito, ou seja, fundamentado em estudos do evangelho e não apenas em preceitos populares. Aliás, a forma, como é grafada a palavra “calix”, em latim, também constitui uma marca desse catolicismo formal.

Comentou-se que a canção, em análise, dialoga com o mito bíblico, no qual há referência à genealogia de Cristo. Para se compreender essa genealogia, é preciso buscar na história judaico-cristã o relato que, segundo Joaquim Pereira Melo, assinala o tema da Árvore de Jessé, que está ligado à crença judaica da origem do Messias, já anunciada pelo profeta Isaías (11, 1), quando refere-se que “Sairá uma vara do tronco de Jessé, e uma flor brotará da sua raiz” (MELO, 2002). Joeilton Ferreira de Lima, ao comentar sobre a descendência de Jesus em um blog católico, menciona que, em Matheus (1,16), também há uma passagem bíblica que faz referência à genealogia de Jesus. Esse episódio, segundo Lima (2010), relata o seguinte: “esta vara saiu da raiz de Jessé, pai de Davi, de quem proveio Maria, da qual nasceu Jesus, que se chama o Cristo”. De acordo com Lima, essa é a razão pela qual Matheus (1,1) declara no Novo Evangelho: “Livro da geração de Jesus Cristo, filho de Davi”. Sobre essa genealogia, Flávio Goançalves esclarece:

O pai de David fora o proprietário Jessé, por seu turno descendente de Abraão. Mas Isaías predissera ainda que havia de irromper ‘um ramo do tronco de Jessé’ e que ‘uma flor’ brotaria ‘da sua raiz’. Desde S. Jerônimo que os comentadores da Bíblia Sagrada interpretaram tais palavras dizendo que o ‘tronco’ saído de Jessé aludia à Virgem Maria e a ‘flor’ significava Jesus. E da combinação do Velho e do Novo testamento resultaram as mais antigas composições artísticas da chamada *Árvore de Jessé*, preconizada, sem dúvida pelos clérigos: do corpo de Jessé em geral deitado e a dormir, barbado nasce uma árvore em cujos ramos se veem alguns dos reis de Judá, tudo terminado no alto, pela figura de Jesus Cristo, precedida pela da Virgem Maria (GONÇALVES, p. 213-214).

É possível identificar, nas duas últimas estrofes de *Calix Bento*, portanto, um relato fiel à genealogia de Jesus encontrada no mito bíblico. Segundo Durand (1997, p. 339), “há todo um messianismo subjacente ao simbolismo da folhagem e toda árvore que brota ou floresce é uma árvore de Jessé”. O autor, ao fazer esse comentário, leva em consideração o simbolismo da árvore que tende a “verticalizar” a sua mensagem cósmica. Assim, o eu lírico, certamente, atribui à história mítica que fala da árvore de Jessé um valor sagrado, já que ela simboliza a ascensão, o caminho em direção à luz, ou seja, a esperança que envolve a chegada do Messias, isto é, do Salvador, conforme se pode observar, por meio do último verso.

Durand (1997, p. 282) explica, ainda, que o pau “é uma redução simbólica da árvore com rebentos, da árvore de Jessé”. Assim, se “de Jessé nasceu a vara” (1º verso da 3ª estrofe), e se se pode atribuir-lhe o mesmo valor simbólico que possui a árvore de Jessé, então, a vara também carrega o símbolo da purificação, da elevação espiritual, do nascimento, enfim, da vida. De acordo com o que apontam as escrituras, a vara deu origem à flor, a qual nasceu de seus rebentos e, por isso, essa interdependência pode favorecer a interpretação de que tanto a vara como a flor possuem simbologias semelhantes. Além disso, falou-se, durante a análise da canção anterior, que a simbologia da flor está ligada ao elemento feminino e também ao nascimento. Nesse sentido, não é à toa que Maria veio da flor, já que, no imaginário cristão, ela possui características semelhantes às que possui essa planta, como a delicadeza, a perfeição, e seu simbolismo alude à entrega a Deus e também à evolução espiritual. Aliás, foram essas qualidades que fizeram com que Maria fosse “a escolhida” dentre tantas outras mulheres para ser a mãe de Jesus.

A simbologia da flor aplica-se, então, às características da Virgem Mãe. Semelhanças que também podem ser verificadas na simbologia do número sete, o qual aparece sob a forma de vários elementos na canção: na métrica (versos heptassílabos), na quantidade em que aparece o nome de Deus no texto escrito (7 vezes) e na soma da totalidade dos versos na versão escrita ( $16/ 1+6= 7$ ). Viu-se que o número sete configura a

perfeição e, portanto, a sacralidade que, na canção, pode ser percebida na simbologia do oratório, bem como na figura da Virgem Mãe, que permitiu que o filho de Deus viesse ao mundo para ser o “Salvador” dos homens.

De acordo com o evangelho, a vara veio da árvore de Jessé, e dela nasceu a flor que representa Davi, de quem nasceu Maria a qual gerou Jesus Cristo. A repetição do verbo “nasceu”, na canção, enfatiza essa ideia, isto é, o caminho simbólico percorrido até se chegar ao nascimento de Jesus – que salva e que faz a sua morada na imaginação de centenas de milhões de pessoas do mundo inteiro.

### 3.6. Encontro de Bandeiras

A canção a ser agora estudada, assim como a analisada anteriormente, distancia-se um pouco, quanto à temática central, das primeiras canções já comentadas, visto que, nelas, o homem ligado à terra assume uma posição de relevo, sendo explorados vários aspectos que o envolvem, bem como seu estilo de vida, hábitos e crenças; enquanto que, em *Calix Bento* e em *Encontro de Bandeiras*, o tema abordado são os aspectos culturais e religiosos num sentido mais amplo, isto é, que não se restringem ao contexto social caipira. *Calix Bento*, assim como a canção que se propõe a analisar, a seguir, portanto, permite que o leitor obtenha uma visão mais abrangente quanto ao pensamento e comportamento religioso de muitos brasileiros, não apenas do homem ligado à terra.

É certo que *Calix Bento*, interpretada por Pena Branca e Xavantinho, é uma canção recolhida do folclore mineiro, mas, mesmo sendo de origem regional, nela se podem encontrar elementos concernentes à cultura religiosa de grande parte dos brasileiros, tendo em vista que a mensagem por ela transmitida faz referência a alguns ensinamentos da igreja católica, a qual, conforme se viu no capítulo anterior, ainda é a religião que possui mais seguidores no Brasil. Além disso, os elementos simbólicos dessa canção, como se pôde perceber em sua análise, resgatam histórias míticas que podem ser facilmente verificadas na Bíblia Sagrada, o que significa reconhecer que *Calix Bento*, ao exaltar o corpo e o sangue de Jesus, bem como a sua árvore genealógica, por exemplo, tende a ter uma recepção ainda maior, já que muitas pessoas creem na “palavra de Deus”, ainda que não tenham religiosidade definida.

O que caracteriza a regionalidade de *Calix Bento* é a menção que ela faz à folia de reis, que consiste num encontro festivo-religioso, em que se busca resgatar e reatualizar, por meio da música sertaneja e num processo intertextual, a passagem bíblica que faz referência ao nascimento de Jesus, “reproduzindo a viagem dos Reis Magos a Belém” (NEPOMUCENO, 1999, p. 59). Essa tradição religiosa e popular é perceptível em *Calix Bento*, mas é em *Encontro de Bandeiras* que se pode verificar, com mais detalhe, a ocorrência dessa intertextualidade:

Ai, que bandeira é essa, ai  
Na porta da sua morada  
Aonde mora o calix Bento  
E a hóstia consagrada      *bis*

E encontro tão bonito, ai  
E que pena que agora  
Os três reis do Oriente  
São José e Nossa Senhora

A bandeira vai-se embora  
As que tavam avoando  
Se despede do festeiro  
Pra vortá no fim do ano<sup>59</sup>      *bis*

Antes de dar início à análise de *Encontro de Bandeiras*, cabe lembrar ao leitor que a mesma discordância ocorrida em *Calix Bento*, quanto ao texto cantado e o texto escrito, ocorre nessa canção. A letra musical acima foi retirada do CD *Som da Terra* e, ao se ouvir a canção, nota-se que há algumas passagens cantadas por Pena Branca e Xavantinho diferentes da poesia escrita. Por isso, onde se lê no segundo verso da segunda estrofe: “E que pena que agora”, lê-se: “Que fizemo aqui agora”; onde se lê no segundo verso da terceira estrofe: “As que tavam avoando”, lê-se: “As fitas vão avoando” e onde se lê no último verso: “Pra vortá no fim do ano”, lê-se: “Pra vortá no outro ano”.

Conforme já se comentou, a canção em análise resgata, intertextualmente, a tradição da folia de reis, também conhecida em algumas regiões, por reisado ou terno de reis, originada em Portugal e que é ainda bastante praticada em várias regiões do país, “especialmente no interior de São Paulo, Minas, Paraná, Mato Grosso e Goiás” (NEPOMUCENO, 1999, p. 59). Ela começa no dia 24 de dezembro e se estende até 6 de

---

<sup>59</sup> MOURA, Tavinho. **Encontro de bandeiras**. Interpretada por Pena Branca Pena Branca e Xavantinho, Oitenta anos de música sertaneja, Warner, 2008.

janeiro, dia de Reis e “é oração e diversão certa por duas semanas” (NEPOMUCENO, 1999, p. 59).

Todos os anos, nessas regiões especificadas pela autora, se percebe a necessidade de reviver essa história mítica. Uma necessidade explicada por Eliade como uma forma de manter vivo o ciclo do mundo a cada ano. Segundo o autor, “o mundo nasce, desgasta-se, morre e nasce de novo a um ritmo muito precipitado” e “o ano – ou aquilo que se compreende por esse termo – equivale à criação, duração e destruição de um mundo, de um Cosmos” (ELIADE, 1991, p. 70). A canção em análise faz referência à importância dada a esse reviver dos mitos a cada ano, pois o eu lírico deixa a entender, por meio das palavras do último verso: “pra vortá no outro ano”, que o encontro que se encerra se repetirá no ano seguinte, como o nascer de um novo mundo. Dessa forma, representar a passagem mítica que narra a visitação dos Reis Magos a Jesus possibilita, no imaginário popular, que o menino Jesus nasça todos os anos. Além disso, segundo Eliade, “O homem religioso assume uma humanidade que tem um modelo trans-humano, transcendente. Ele só se reconhece verdadeiramente homem quando imita os deuses, os Heróis civilizadores ou os Antepassados míticos” (ELIADE, 1992, p. 52).

*Encontro de Bandeiras* resgata, pois, o costume religioso da folia de reis, num processo intertextual, no sentido que dá Barthes (2004), ou seja, havendo uma interação entre textos e, conseqüentemente, com a voz do outro. Segundo o autor, o texto é o espaço “em que as linguagens circulam” (Barthes, 2004, p. 75). O comentário de Barthes pode ser aplicado à canção *Encontro de Bandeiras*, dado que essa canção resgata o que é dito no evangelho do Novo Testamento, ao mesmo tempo em que busca, por meio da *performance* musical, relembrar o festejo popular, em que se verifica a preocupação dos religiosos em resgatar a mensagem do evangelho. Observa-se assim uma interação rítmica, envolvendo os instrumentos, a forma de cantar, os quais remetem à folia de reis, como encontro festivo e religioso.

Nessa perspectiva, a *performance* de Pena Branca e Xavantinho atua como um importante componente intertextual, visto que os instrumentos, a maneira de cantar, bem como a melodia auxiliam na retomada de outros textos que não sejam necessariamente verbais. O diálogo intertextual observado nessa canção transcende o texto escrito e entrelaça-se a outros textos, numa circularidade infinita, como já comentou Barthes em *O prazer do texto*: “É bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito –

quer seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida” (BARTHES, 2002, p. 49).

Também é possível perceber, por meio da canção, algumas características que fazem parte do costume dramático que se tem na folia de reis, que é descrito por Nepomuceno da seguinte forma:

Nessas festas, a comitiva peregrina de casa em casa, com seus tocadores de violas ornamentadas de fitas recolhendo donativos, rezando e cantando com as famílias. Para cada etapa, há cantos específicos: à porta das casas, na saudação do presépio, no pedido de ofertas, no agradecimento e na despedida. Na hora em que lhes é oferecido o almoço – farto e alegre, compartilhado por amigos e vizinhos – o catira reina solto. Rabeca, violão e pandeiro entram nos acompanhamentos e até instrumentos pouco comuns, como a cavaquinho – cavaquinho de oito cordas, tocando como viola e como e com afinação híbrida (NEPOMUCENO, 1999, p. 59).

Em *Encontro de Bandeiras*, conforme já se adiantou, identificam-se alguns passos descritos pela autora, que, normalmente, são seguidos no ritual de folia de reis, como o canto de chegada, o da saudação do presépio e o de despedida. Os versos da primeira estrofe aludem ao momento em que os músicos cantam a canção de chegada à casa do “festeiro”, pessoa devota responsável pela organização da festa, enquanto a segunda estrofe parece lembrar o momento do canto da saudação, já que é nessa passagem que é feita referência aos Reis Magos, bem como a São José e Nossa Senhora. Já a última estrofe lembra o instante em que há o canto de despedida.

O comentário da autora, quando menciona a presença nesses encontros de violas ornamentadas com fitas, também pode ser verificado no verso: “As fitas vão avoando”, da segunda estrofe. Essas fitas que voam podem ser interpretadas na canção como aquelas fitas coloridas que ficam junto à bandeira, revelando uma mistura de cores que se relacionam simbolicamente ao sagrado. A observação de Nepomuceno quanto aos instrumentos musicais utilizados nesses encontros também parece aplicar-se à *Encontro de Bandeiras*, visto que, ao se escutar a canção, ouvem-se sons semelhantes aos dos instrumentos citados pela autora, como rabeca, violão e pandeiro. Além disso, o primeiro verso da segunda estrofe, ao referir-se ao “encontro bonito que fizeram”, também sugere o momento em que há a reunião entre as famílias e os músicos nas tradicionais folias de reis, no qual há muita reza e cantoria, conforme relata a autora.

Comentou-se que a folia de reis busca relembrar a passagem bíblica, na qual os três Reis Magos do Oriente anunciam a chegada do menino Jesus ao mundo. Entretanto, no evangelho, é dada uma ênfase relativamente pequena a esses “Reis Magos”, pois o

acontecimento mais importante é o nascimento de Jesus. Isso não é notado no catolicismo popular, já que a participação dos Magos parece ganhar mais importância do que o próprio nascer de Cristo. Sobre isso Brandão explica:

Para a Igreja, o ciclo do Natal gira em torno do nascimento prometido do ‘Filho do Homem’. Dentro do acontecimento, a visita dos ‘três Reis Magos’ é secundária e não ocupa mais que um parágrafo no Evangelho de Matheus. Ora, entre os praticantes mineiros dos rituais do ciclo, o mesmo parágrafo é muito aumentado e recriado como uma história de aventuras e devoção em que a pessoa e as peripécias dos três visitantes quase diminui o lugar central do próprio ‘Menino Jesus’(BRANDÃO, 2007, p. 370).

As considerações feitas pelo estudioso podem ser observadas em *Encontro de Bandeiras*, isto é, nessa canção, o nome de Jesus sequer é mencionado, o que ratifica o comentário do autor e vai ao encontro também do pensamento de Armstrong, quando afirma:

Nos séculos XIV e XV, os europeus cada vez mais colocavam outros seres humanos no centro da sua vida espiritual. O culto medieval de Maria e dos santos se intensificou, juntamente com a crescente devoção ao homem Jesus. O entusiasmo pelas relíquias e pelos lugares santos também desviou os cristãos ocidentais da única coisa necessária. Eles pareciam concentrar-se em tudo, menos em Deus (ARMSTRONG, 2008, p. 269).

Os brasileiros, certamente, herdaram esse costume dos europeus e talvez seja essa a razão pela qual o homem tende, não raramente, a desviar-se do fundamento central da religião cristã, a qual possui como doutrina básica a crença em um único Deus. Welson Tremura traça alguns comentários que vêm a esclarecer ainda mais a observação da autora, no que diz respeito a essa atração que os religiosos possuem pelos intercessores divinos:

Uma das marcas da folia de reis é a forte religiosidade de seus participantes e a relação de fé que os mesmos têm com os seres divinos. Os Reis Magos por terem sido os primeiros humanos a reconhecerem Jesus como Salvador, são os personagens religiosos mais próximos da realidade humana. Através das toadas e de seus versos sagrados, os participantes expressam sua crença nos Reis Magos como interventores de suas necessidades e enfatizam valores cristãos de reciprocidade, aceitação, submissão, e humildade (TREMURA, 2004, p. 2).

Tremura revela, portanto, o motivo pelo qual os Reis Magos se mostram tão importantes para os participantes da folia de reis: foram eles as primeiras pessoas, além de José e Maria, que reconheceram que o menino Jesus era o Messias, ou seja, o enviado de Deus ao mundo com a missão de livrar a humanidade do pecado. Daí eles serem exaltados e considerados seres divinos.



Ao analisar as canções de Pena Branca e Xavantinho, observa-se-se que há uma certa recorrência em seu acervo musical, quanto à presença de canções que remetam à tradição da folia de reis. Durante a carreira, eles gravaram, além de *Encontro de Bandeiras*, *Ribeirão Encheu*, *Reisado*, *Santos Reis*, entre outras, o que revela a preocupação que a dupla tinha de resgatar a poesia e o fazer cultural do povo. A religiosidade popular, como se pôde perceber, é marcada pela mescla entre elementos profanos e sagrados e, por isso, tende a ser mais empática que a religiosidade institucional, já que oferece, além da oração, também a diversão. Como se comentou no capítulo anterior, são, justamente, esses elementos profanos, como a música, a dança e os festejos, que tornam a relação entre o homem e o sagrado tão atraentes. Pena Branca e Xavantinho, por meio da música caipira, portanto, contribuíram para a preservação da poesia popular, pois promoveram o resgate de culturas e costumes religiosos, colaborando para a manutenção da tradição, buscando fazer com que ela sobreviva na memória dos brasileiros.

Falou-se que, no repertório musical de Pena Branca e Xavantinho, há uma certa recorrência temática de canções que fazem referência à folia de reis. Essa constatação talvez se justifique ainda pela semelhança existente entre a canção caipira e a música da folia de reis, tanto no jeito de cantar, como na utilização dos instrumentos musicais, além de haver uma grande aproximação quanto à musicalidade. É o que declara Welson Tremura quando afirma que “a música da folia de reis e a música caipira compartilham de características comuns, tal como o uso de melodias de caráter melancólico, progressões harmônicas, e a maneira e forma de cantar e tocar os instrumentos musicais como a viola e o violão” (TREMURA, 2004, p. 3).

Ao se fazer a escanção dos versos de *Encontro de Bandeiras*, nota-se que ela apresenta uma estrutura mais ou menos regular quanto à métrica (quase todos os versos são hesptassílabos) e uma estrutura fixa quanto à posição das rimas, isto é, o segundo verso sempre rima com o quarto. Sabe-se que a poesia popular é caracterizada pela presença de rimas normalmente intercaladas e de estrofes compostas de versos em redondilhas menor e maior, pois essa estrutura aumenta a musicalidade do texto e sua expressividade, facilitando, pois, a sua memorização. E é justamente esse estilo que as análises realizadas até o momento têm revelado, ou seja, a música caipira tende a ser elaborada como as canções produzidas na Idade Média, simples em sua estrutura, mas bastante rítmica e poética.

Assim, em *Encontro de Bandeiras*, há a representação da folia de reis na voz de Pena Branca e Xavantinho e no ritmo da música caipira. Pode-se identificar essa representação, pela forma como Pena Branca e Xavantinho interpretam a canção, repetindo-se o último verso de cada estrofe e finalizando-o com variações de vozes e com o prolongamento da expressão “eeê”, além de haver uma melodia de caráter melancólico que pode ser constatado não só por meio do ritmo, mas pela interjeição “ai” presente nos primeiros versos das estrofes, sugerindo estado de melancolia.

Além disso, algumas palavras que compõem a canção também estabelecem o diálogo entre a música caipira e a folia de reis. A palavra “bandeira”, mencionada no primeiro e terceiro versos, por exemplo, refere-se ao símbolo que representa a folia de reis. É comum, na tradição católica popular, algumas pessoas comentarem que o surgimento da bandeira ocorreu no momento em que Nossa Senhora foi se despedir dos Reis Magos, dando-lhes, em forma de agradecimento, um manto. Na viagem de volta, quando eles o abriram, viram que nele havia bordada uma imagem contendo os três Reis Magos, a Sagrada Família, os animais e os pastores. Os três reis fizeram do manto uma bandeira e formaram o primeiro Grupo de reis, que saiu anunciando ao mundo o nascimento de Jesus. Essa história da origem da bandeira revela algumas informações que podem ser associadas à segunda estrofe da canção, ou seja, nela, há referência à Sagrada Família, bem como aos reis do Oriente, o que permite a interpretação de que, mesmo *Encontro de Bandeiras* não mencionando os animais e os pastores, exalta os elementos mais lembrados durante as tradicionais folias de reis: os Reis Magos, São José, Maria e o menino Jesus.

A bandeira simboliza, pois, a fé dos participantes desse encontro profano-religioso na sacralidade dessas personalidades, e, ao fazer referência a esse objeto sagrado, o eu lírico da canção demonstra compartilhar da mesma visão de mundo que possuem os foliões. Certamente, Xavantinho, ao compor essa canção, levou em consideração as experiências que obteve, por meio de participações em encontros como esses durante a vida. Como ele e o irmão cresceram marcando presença nesses movimentos, acredita-se que *Encontro de Bandeiras* reproduz, fielmente, os principais rituais encontrados nas folias de reis dos quais esses artistas participavam.

Sabe-se que, mesmo com a morte do irmão, Pena Branca não deixou para trás o desejo de divulgar as raízes brasileiras. Na foto abaixo, por exemplo, Pena Branca se apresenta, juntamente com o grupo Viola de Nós, num encontro de folia de reis no bairro Patrimônio, em Uberlândia. Ao seu lado direito, encontra-se Enercino João da Cruz, antigo

morador dessa localidade e que é, atualmente, o caipitão da *Folia Pena Branca*, uma das mais tradicionais da cidade.



**Figura 20:** Pena Branca, em apresentação de folia de reis no bairro Patrimônio, em Uberlândia<sup>60</sup>

Por meio da imagem, acima, é possível observar que os instrumentos são bastante semelhantes aos utilizados nas tradicionais folias de reis. Verifica-se, ainda, a colocação de fitas coloridas nos braços de algumas violas, além da presença da bandeira que traz a imagem da sagrada família.

Pode-se constatar a expressão do sagrado em *Encontro de Bandeiras* ainda mediante a palavra “Oriente”, que representa o lugar de origem dos três reis que visitaram o menino Jesus, em Belém da Judeia, no Oriente médio. De acordo com Durand (1997, p. 150), “na ordem mística oriente significa iluminação”. Cassirer (2004, p. 176) afirma, inclusive, que “o oriente, como origem da luz, também é a fonte e a origem de toda vida”, ao contrário do ocidente que, segundo o autor, está rodeado dos horrores da morte. Nesse caso, pode-se interpretar o caminho percorrido pelos três reis como um trajeto abençoado, pois foi seguindo-o que os magos tiveram o encontro com Jesus e puderam irradiar a boa nova do nascimento do “enviado de Deus” ao mundo. Ademais, o mito das escrituras revela, ainda, que eles foram guiados até Jesus por uma estrela, que também expressa símbolo da luminosidade. Assim, o Oriente pode ser visto como a fonte do sagrado, visto que de lá vieram os primeiros homens que reconheceram a santidade de Jesus, conforme

---

<sup>60</sup> Fonte: figura disponível em acervo particular do cantor e compositor Manuvéi, do grupo Viola de Nós. A autoria da foto é desconhecida.

afirmou Tremura, além de serem guiados por uma estrela que, por carregar o símbolo ascensional da luz, pode levar a Deus, que é “fonte e origem de toda a vida”, conforme pontuou Cassirer. Além disso, segundo Durand (1997, p. 150), “é no oriente que se situa o Paraíso terrestre e é lá que o salmista coloca a Ascensão de Cristo e S. Mateus o regresso de Cristo”, o que significa assegurar que, além de simbolizar o nascimento do Messias, o Oriente remete, ainda, ao renascer do filho de Deus, o que pode ser associado, por analogia, à purificação da alma e à vida eterna.

É interessante observar que essa canção também retoma outros textos dialogicamente. Além de aludir à tradição da Folia de Reis, ela também dialoga com outra canção que já se analisou neste estudo: *Calix Bento*. Nota-se que ambas as canções fazem referência a estes elementos: à morada, ao calix bento e à hóstia. Em *Encontro de Bandeiras*, o eu lírico deixa a entender que a casa do festeiro, onde acontece o encontro entre os foliões, é uma “morada” na qual estão presentes o calix bento e a hóstia consagrada, substâncias as quais, conforme se observou durante a análise de *Calix Bento*, são sagradas pela simbologia que recebem.

Além de significar um lugar onde há uma ligação cósmica entre Deus e o homem, podem-se extrair da palavra morada outros significados, considerando-se o contexto em que esse vocábulo aparece. Sabe-se que Jesus nasceu numa manjedoura, sob uma gruta em Belém. Assim, se os foliões representam simbolicamente os três Reis Magos e a folia de reis busca dramatizar esse encontro entre eles e a Sagrada Família, a casa do festeiro possui o mesmo apelo simbólico da gruta que, de acordo com Bachelard (1990, p. 143) significa “um refúgio no qual se sonha sem cessar” e que “confere um sentido imediato ao *sonho de um repouso protegido*, de um repouso tranquilo”. Com efeito, o símbolo da casa do festeiro associa-se ao símbolo do ventre e da morada. Esta última, aliás, segundo o autor, é a imagem mais clara da gruta. O local onde se realiza o ritual da folia de reis é, portanto, um lugar sagrado, pois carrega a simbologia da morada, de um lugar protegido por possuir a imanência de Deus.

Em algumas regiões do país, é comum, durante a dramatização da folia de reis, uma bandeira ficar dentro da casa do festeiro, enquanto os foliões cantam de casa em casa, levando outra bandeira, recebendo, nessas ocasiões, alguns donativos que, geralmente, são doados àquele que realiza a festa, para cobrir os gastos que este teve com a alimentação. A cantoria encerra-se na casa do festeiro, onde há o “Encontro de Bandeiras”, momento em que as portas se abrem para a comunhão. Onde as imagens do sagrado se unem e convivem

em harmonia com a “folia”, momento em que os versos e o som da música caipira encontram-se a serviço da fé e da diversão.

### 3.7. Congo

Fazer-se-á, neste momento, a análise de *Congo*, última canção selecionada para fazer parte do corpus deste estudo. Ela foi, propositalmente, reservada para o final, tendo em vista a possibilidade de identificar nela os principais pontos discutidos durante o segundo capítulo, no que diz respeito ao pensamento e comportamento do homem religioso. *Congo* permite a observância de alguns elementos verificados na religiosidade popular, como o apego ao mito, o sincretismo religioso e a presença indispensável da música como um dos poderosos recursos para se ligar ao mundo espiritual, ao mesmo tempo em que propicia a manifestação de diferentes modos de vida de um grupo social, apresentando-se como um efetivo instrumento de comunicação de culturas, histórias e identidades.

Fui atrás do congo  
Mãe que me chamou  
Foi tambor que me levou  
Joga na bandeira  
Gente Brasileira  
Joga que eu quero saber

Cadê o Chico-Rei?  
Cadê o Rei do Congo?  
Cadê uma nação, cadê?  
Joga capoeira, África guerreira  
Joga que a gente quer ver.  
Joga na bandeira, ô!  
JOGA NA BANDEIRA  
(Wagner Tiso)

Joga na bandeira, ô!  
Joga na bandeira, ô!  
Joga na bandeira<sup>61</sup>

O texto escrito da canção *Congo* foi extraído do encarte do CD *Ribeirão Encheu*, lançado por Pena Branca e Xavantinho, em 1995. A letra dessa canção apresenta duas estrofes com 6 versos cada uma, além do refrão, formado por três versos apenas. Há um

---

<sup>61</sup> FRANCO, Tadeu; MARTINS, Marco Antônio. **Congo**. Interpretada por Pena Branca e Xavantinho. CD: *Ribeirão Encheu*. Manaus: Vela, 1995.

certo destaque quanto a essa última parte, pois, além de ser, por várias vezes, repetida, parece ganhar um novo título, como se houvesse uma divisão, em que o estribilho toma a forma de uma nova canção que se apresenta como fragmento da composição musical maior intitulada *Congo*. Nesse sentido, o que se observa é que, no texto escrito, as palavras “joga na bandeira” são enfatizadas, tanto que recebem um título com os mesmos vocábulos para introduzi-las. Talvez essa divisão tenha se dado com o objetivo de destacar a autoria de quem compôs o refrão: “Wagner Tiso”, o que não é muito comum, já que a autoria das canções, quando se refere a mais de um compositor, normalmente, é mencionada de uma só vez, isto é, em conjunto, e os autores dessa canção “Tadeu Franco e Marco Antônio Martins” são revelados logo abaixo do seu título. De qualquer forma, a repetição dos últimos versos, bem como a estrutura que todo o texto apresenta, atribui à canção um efeito rítmico e sonoro que se intensifica com o apoio da voz e da melodia musical.

Os versos da primeira estrofe alternam-se em redondilha menor (1º, 2º, 4º e 5º) e maior (3º e 6º). Já os versos da segunda estrofe possuem respectivamente 6, 6, 8, 11, 7 e 7 sílabas poéticas, medida que não segue nenhum padrão métrico, mas que, aliada ao auxílio da rima e das pausas que ocorrem durante a canção, faz com que ela aumente a sua expressividade rítmica. Os dois primeiros versos que compõem a última estrofe são heptassílabos e o último, pentassílabo. Como se pode perceber, *Congo* apresenta uma estrutura métrica na qual há a predominância de versos penta e heptassílabos, medida que, como já se comentou durante as últimas análises, é muito utilizada na composição de músicas caipiras.

Podem-se encontrar no texto rimas internas: (capoeira/guerreira) e externas: (chamou/ levou), (bandeira/ brasileira), (saber/cadê/ver) e (guerreira/ bandeira). O recurso sonoro da rima, bem como da predominância de versos com cinco e sete sílabas poéticas atribui à canção efeito de movimento, o qual pode ser verificado, principalmente, na primeira e última estrofes, em que há a prevalência dessa medida métrica. O texto conta ainda com o recurso da repetição anafórica de algumas expressões, tais como “joga na bandeira” (última estrofe), joga (três últimos versos da segunda), cadê (três primeiros versos da segunda estrofe). Essas repetições também contribuem para imprimir ritmo à canção.

Todas essas informações quanto à estrutura de *Congo*, quando associadas à melodia e ao modo como Pena Branca e Xavantinho interpretam essa composição musical, colaboram para a compreensão de que o conjunto dos elementos: letra, melodia e

*performance* busca representar, por meio da música sertaneja, o congado, conhecido também por congo ou congada. Para que o leitor compreenda melhor essa representação, faz-se necessário traçar alguns comentários acerca dessa tradição popular, a fim de que compreenda melhor o diálogo intertextual existente entre a canção analisada e essa manifestação cultural.

De acordo com Marlyse Meyer (2001), Mário de Andrade define o congado como folguedos populares em que ocorrem “danças dramáticas”, incluindo, segundo a autora, “no seu desenrolar uma parte representada, a embaixada” (MEYER, 2001, p. 155), a qual busca retratar a luta de Carlos Magno contra as invasões mouras. Além de relembrar e comemorar a vitória cristã nesse combate, o congado também presta homenagens à Nossa Senhora do Rosário e a São Benedito.

A origem do congado no Brasil é comumente explicada por meio de uma lenda que narra a história de um Rei africano, chamado Francisco, conhecido popularmente como Chico Rei o qual foi trazido junto com outros escravos da África para Minas Gerais, em meados do século XVIII. Chico Rei era imperador do Congo e, inconformado com a sua condição de cativo no Brasil, promete a si mesmo que reuniria um dia a quantia necessária para comprar a sua liberdade e a de todos que ele conseguisse. Após anos de trabalho, como escravo, instala-se em uma mina abandonada em Vila Rica, antiga Ouro Preto, resultado de uma combina feita entre ele e seu senhor, passando a ser dono dessa e, em seu interior, sonha com Santa Efigênia que o aconselha a escavá-la, pois ali ele encontraria ouro e conseguiria, finalmente, adquirir a sua alforria. O sonho se concretizou e, com a venda do minério, Chico Rei conseguiu comprar não só a sua liberdade, mas também a de vários negros de diferentes etnias, passando, então, a ser reconhecido como um verdadeiro “rei” por aqueles que ele libertou. Reconstituiu no espaço brasileiro o seu reino e mandou construir um templo em honra à Santa Efigênia e criou o primeiro grupo de congado de Minas Gerais. Nas palavras de Vagner Gonçalves da Silva:

Chico Rei buscou expressar essa forte devoção, entre outros gestos, por meio da construção da igreja de Santa Efigênia no Alto da Cruz, na Vila Rica, e de apoio à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, nesta mesma localidade. Tudo isso se tornou possível depois de Chico ter conquistado a liberdade e se tornado dono da mina de ouro em que havia trabalhado como escravo, a ‘Escardideira’, negociada com seu antigo senhor e cuja produção favorável permitiu a ele alforriar muitos outros cativos (SILVA, 2007, p. 50).

Essa lenda, transmitida de geração a geração, pela oralidade, ainda sobrevive na memória dos congadeiros, os quais procuram preservá-la por meio de encontros festivo-

religiosos em que se constata um verdadeiro sincronismo entre música, dança e fé. O congado é uma manifestação cultural e religiosa popular que procura relembrar, mediante movimentos, gestos, vestuários e cânticos, a história de Chico Rei, pela coroação de reis e rainhas congos, bem como resgatar a herança cultural afro-brasileira, utilizando-se de ritmos e gingados, que buscam traduzir as crenças e o sentimento do povo de origem africana. Segundo Luis Ricardo Silva Queiroz:

O que se percebe é que a música traz, em suas letras, e em sua performance como um todo, melodias, ritmos e dança, expressões que retratam a história, as crenças, as alegrias e todo o conjunto de sentimentos e pensamentos rememorados pelos congadeiros. Nesse sentido, a performance musical faz do ritual um momento de comunicações múltiplas, onde os participantes desse festejo apresentam à sociedade em geral suas particularidades, que despertam interesse e curiosidade, resultando em atribuições de importância aos congadeiros (QUEIROZ, 2003, p. 11).

O autor, ao fazer o seu comentário, deixa clara a importância que a música tem na realização do ritual do congado, visto que ela atua como um importante instrumento de comunicação e de resistência cultural, já que é ao som dos batuques do tambor, do canto e da arte dramática da dança que os congadeiros expressam o conhecimento ancestral de sua cultura e história, além de ser “a forma pela qual se materializa a devoção” (MEYER, 2011, p. 186).

Durante o ritual do congado, seus participantes, antes de qualquer coisa, buscam legitimar e reafirmar uma identidade de raiz africana que convive em harmonia com a herança cultural brasileira baseada nos moldes culturais europeus. Assim, preceitos religiosos do catolicismo popular mesclam-se a outras manifestações ritualísticas, como as que foram desenvolvidas a partir da tradição religiosa trazida pelos negros da África.

A devoção aos santos como São Benedito e Santa Efigênia, bem como a adoração à Nossa Senhora do Rosário, como a “mãe” protetora dos negros, são alguns exemplos da tradição católica popular que permeiam o universo afro-brasileiro e que são expressos no momento do ritual do congado. Aliás, é “... em frente da Igreja do Rosário ou de São Benedito, onde, incansáveis, horas a fio, batem surdo, sacolejam guizos, sacodem com frenesi os pesados patagongos, dançam, pulam acrobaticamente e cantam loas em homenagem ao santo” (MEYER, 2001, p. 164), que ocorre o maior encontro festivo-religioso entre os congadeiros que se dividem entre vários grupos chamados de ternos de Congos, os quais carregam uma bandeira hasteada com a imagem de Nossa Senhora do Rosário em sinal de fé na “santa dos escravos”.



É possível identificar vários aspectos mencionados da tradição popular do congado na canção analisada, a começar pela variação de ritmos, pausas, batidas, e instrumentos que, num processo intertextual, também lembram o som dos batuques realizados nos rituais afro-brasileiros. E um dos instrumentos que pode ser percebido nessa canção é o tambor, objeto que, segundo Eliade, auxilia no contato entre homem e seu Deus, durante as sessões xamânicas. De acordo com esse autor:

É sobretudo com o auxílio dos tambores que os xamãs<sup>62</sup> atingem o êxtase. Ora, se nos lembrarmos que o tambor é feito da própria madeira da Árvore do Mundo, compreende-se o simbolismo e o valor religioso dos sons do tambor xamânico: é que percutindo-o o xamã sente-se projetado, em êxtase, para junto da Árvore do Mundo (ELIADE, 1991, pp. 45-46).

Com os rituais afro-brasileiros, parece não haver diferença, pois também neles se observa o apego à musicalidade e à expressividade religiosa, baseadas, notadamente, nas experiências concretas entre seus participantes. Durante toda a canção, nota-se a utilização desse instrumento, cuja sonoridade, de acordo com Eliade (1991) e Leda Martins (1997), atua como um importante meio para se obter a transcendência. Ricardo Cravo Albin comenta que a utilização do tambor foi introduzida no Brasil, juntamente com outros instrumentos de percussão, durante os séculos iniciais da colonização. Segundo ele:

Nos três primeiros séculos de colonização, o que existiu foram bem definidas e isoladas formas musicais: os cantos para as danças rituais dos índios e os batuques dos escravos, a maioria dos quais também rituais. Ambos fundamentalmente à base de percussão: tambores, atabaques, tantãs, palmas, apitos, etc. (ALBIN, 2003, p. 17).

Quanto a sua utilização, no texto em análise, é no refrão que se percebe o ápice de seu efeito sonoro, que, em harmonia com o som de outros instrumentos como o violão, viola e o pandeiro, lembra a prática da capoeira, hoje, considerada um esporte nacional brasileiro, mas que surgiu como uma arte marcial disfarçada de dança pelos negros.

Proibidos de praticar qualquer tipo de luta, durante o período da escravidão no Brasil, eles desenvolveram essa forma de se protegerem da violência dos capitães-do-mato e dos senhores de engenho. A capoeira, normalmente, acontecia nos terreiros próximos às

---

<sup>62</sup> Segundo Mircea Eliade (2005), o xamã é compreendido como feiticeiro, curandeiro ou mago e “a ele se atribui a competência de curar, como aos médicos, assim como a de operar milagres extraordinários, como ocorre com todos os magos, primitivos e modernos” (ELIADE, Mircea. **Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**, 2005. Texto disponível em: <http://www.terramistica.com.br/index.php?add=Artigos&file=article&sid=21>. Acesso em: 20/12/2011).

senzalas, mas também em campos com pequenos arbustos, denominados, na época, como “capoeira” ou “capoeirão”, lugar que deu origem ao nome desse esporte no qual se encontra o ritmo e o gingado das danças africanas.

Em *Congo*, pode-se encontrar, portanto, a representação da cultura negra por meio de elementos que se reporta à festa religiosa do congado, bem como à prática da capoeira que, conforme se viu, também expressa um pouco da identidade afro-brasileira.

Além da melodia e da voz fazerem referência a aspectos da cultura negra, é possível encontrar nessa composição musical outros indícios que revelam a preocupação do eu lírico em exaltar os costumes e crenças do povo afrodescendente. O próprio título “Congo” já permite ao leitor/ouvinte produzir inferência quanto ao tema que será abordado na canção, podendo associá-lo à região da África, que era conhecida genericamente, na época da colonização portuguesa, como “Congo”, área africana onde Chico era rei, ou ao congado, cuja origem, conforme já se comentou, está diretamente ligada à figura lendária que envolve sua história.

Aliás, tanto o seu nome, como o do país em que exercia o seu reinado, são mencionados na canção, logo no início da segunda estrofe: “Cadê o Chico-Rei?/ Cadê o Rei do Congo? Cadê uma nação, cadê?”. Nota-se, nessa passagem, que a palavra “Congo” foi escrita com a inicial maiúscula, diferentemente da palavra “congo”, que se apresenta no primeiro verso com a inicial minúscula. Acredita-se que o eu lírico, no primeiro caso, refere-se ao congado e, no segundo, a uma das nações africanas. Comentando-se ainda sobre esses versos, observa-se que o pronome interrogativo “cadê” introduz anaforicamente algumas indagações no intuito de levar o interlocutor a refletir sobre a identidade do negro, ou seja, o eu lírico, ao utilizar-se desse pronome reiteradas vezes, parece querer chamar a atenção para a importância da preservação de uma cultura que sobrevive, ainda que ressignificada, na memória dos descendentes africanos brasileiros. É como se o eu lírico buscasse afirmar a presença simbólica da lenda de Chico Rei na vida de cada um desses descendentes como aquele que lutou pela valorização de sua raça, cultura e por sua liberdade. Tudo isso com o intuito de exaltar as raízes que impulsionaram a história de um povo que ainda luta para conquistar o seu espaço, depois de tantos anos, no território brasileiro.

O verbo jogar também é repetido por várias vezes durante a canção, na forma imperativa “joga”. A repetição desse verbo, no modo verbal responsável pela organização de mensagens que imprimem ordem, pode ser interpretada como uma maneira de o eu

lírico manifestar o seu desejo de que o negro orgulhe-se de sua raça e lute para que os rastros deixados por ele na história não caiam no esquecimento. A presença reiterada do verbo jogar na canção também pode ser entendida como uma forma de lembrar os movimentos corporais realizados durante a capoeira que, aliás, são comumente denominados pelos seus praticantes como “jogo de capoeira”. Nestor Capoeira (2007) utiliza o termo “luta-dança-jogo” para definir essa prática que, segundo o autor, não pode ser considerada um esporte, já que nela não há vencedor, nem ganhador, mas, sim, um jogo que acontece sob o ritmo de alguns instrumentos de percussão e de corda, como o berimbau, em que os participantes dialogam entre si numa verdadeira *performance* corporal.

Além disso, a maneira como é cantado o refrão “Joga na bandeira” lembra bastante o jeito de cantar dos participantes do ritual da capoeira. Ao ouvir Pena Branca e Xavantinho interpretarem *Congo*, nota-se, ao final dessa canção, quando esses artistas cantam o refrão, que uma voz, que parece ser a de Xavantinho, repete o verso “joga capoeira”, num método de interpretação por meio do canto que se assemelha ao estilo utilizado nos rituais capoeirenses, nos quais várias vozes entram em sintonia com o ritmo dos instrumentos, repetindo, em forma de resposta-complemento algumas partes dos versos já cantados. Pena Branca, durante a interpretação de *Congo*, parece contar com o auxílio de algumas vozes extras, além da voz do irmão, durante o canto do estribilho, enquanto Xavantinho procura repetir, em um tom de resposta, o verso “Joga capoeira”, em voz individual de fundo. Analisando-se ainda o refrão, percebe-se que ele se destaca quanto ao restante da canção, no que diz respeito ao ritmo que lembra a capoeira. A melodia lenta e calma que se verifica durante a interpretação das duas primeiras estrofes faz com que o último conjunto de versos ganhe força expressiva, que se intensifica com o aumento do tom de voz dos cantores e da variação da utilização de instrumentos musicais.

É comum, durante a capoeira, o jogador convidar o outro a jogar. Esse convite, em forma de provocação lúdica, pode ser verificado também na canção em análise. Os três últimos versos da primeira estrofe: “Joga na bandeira/ Gente brasileira/ Joga que eu quero saber”, bem como os três últimos da segunda, evidenciam o tom provocativo do eu lírico, o qual busca trazer o leitor/ouvinte para a brincadeira: “Joga que a gente quer ver”.

A presença de algumas interjeições no final de alguns versos, como em “Joga na bandeira, ô!” também lembram a alegria que envolve os participantes da capoeira. Essa sensação agradável de felicidade manifestada por essas interjeições pode ser relacionada ao

ritual do congado, afinal, esse é um momento de comunhão de fé, mas também de festividade.

Conforme se pôde perceber, há muitos elementos na canção que se associam ao universo afro-brasileiro. A começar por seus intérpretes: dois artistas afrodescendentes da região rural que buscaram transmitir, por meio de seu trabalho, um pouco dos ensinamentos que lhes chegaram pela tradição oral da história de seus ancestrais. Como se explicou no início desse estudo, Pena Branca e Xavantinho vieram do campo, contexto social que lhes possibilitou estabelecer contato com diferentes visões de mundo e de fé, conforme se constata, por meio do estudo de sua biografia e de suas canções. Quando vieram para a cidade de Uberlândia, instalaram-se no bairro Patrimônio, que, como informou Antônio Pereira da Silva “reuniu uma cultura popular inextinguível: congados, benzeções, festas típicas” (SILVA, 2002, pp. 37-38), num verdadeiro sincretismo cultural-religioso, em que o catolicismo popular, no sentido que dá Talles de Azevedo (2002) e Carlos Brandão (2007), parece ter sido a prática religiosa mais difundida e exercida pelos moradores desse bairro uberlandense.

É levando em consideração esse diálogo harmonioso entre diferentes posições religiosas que se pode interpretar a presença da palavra “mãe”, no segundo verso, como representação da figura de Nossa Senhora do Rosário, santa católica, a quem muitos atribuem a imagem de protetora dos negros, recebendo, no mês de outubro, dos congadeiros, homenagem como prova de devoção. A palavra “bandeira”, que é repetida várias vezes na canção, remete à bandeira com a imagem estampada dessa santa, que é carregada pelos grupos de congado durante a festa de Nossa Senhora do Rosário ao mesmo tempo em que pode ser compreendida como o símbolo da mestiçagem brasileira, que reúne uma grande diversidade de raças, crenças e culturas. Jogar na bandeira, portanto, significa, para o eu lírico, abraçar essa realidade que comporta vários ensinamentos e ideologias, inclusive no que diz respeito à religiosidade.

Logo, a bandeira, como um dos mais importantes símbolos brasileiros não poderia deixar de ser mencionada na canção, tendo em vista que ela representa toda a nação, incluindo brancos, negros, índios e demais povos. Sendo assim, jogar na bandeira “gente brasileira” (5º verso da primeira estrofe) significa expressar essa identidade marcada pela diferença. Nesse sentido, a religiosidade, mais do que expor ou revelar essa diversidade, atua como um elemento unificador das várias formas de viver, agir e de enxergar o mundo.

Aliás, segundo Adriana Mesquita, “a tendência do sagrado é unificar as diferenças, de raça, de condição social, cultura” (MESQUITA, p. 4).

Pena Branca e Xavantinho, ao interpretarem *Congo*, bem como as canções anteriormente analisadas, souberam transmitir, sob a roupagem da música caipira, essa variedade de culturas e crenças da qual eles fizeram parte um dia, deixando registrado em seus discos o retrato da religiosidade popular brasileira. Como mencionam Rodrigues, Xavier e Marques, “Pena Branca, ao lado do seu irmão, deixou um registro de canções muito amplas, as quais explicam a realidade desse povo” (RODRIGUES; XAVIER; MARQUES, 2007, p. 11). Vale lembrar que o sagrado ocupa lugar de destaque no imaginário da população brasileira, podendo ser manifestado, conforme se viu, no decorrer desse estudo, por meio de várias formas: por diferentes rituais, pela oração, pelo sacrifício, pelo apego e cultivo aos mitos, por gestos sagrados, pela dança e pelo canto subordinados ao ritmo da música etc. Pode ser manifestado ainda pela *performance* musical de dois artistas negros, que não hesitaram em utilizar a poesia musical caipira como instrumento revelador de identidades, credos e culturas.

## CONCLUSÃO

Os estudos desenvolvidos sobre a religiosidade nas canções de Pena Branca e Xavantinho demonstram o quanto a fé ainda está presente na vida do homem, mesmo num mundo tão influenciado pela globalização e incentivo ao consumo em massa. Trata-se de uma tradição religiosa da qual o ser humano não consegue desvincular-se totalmente, conforme pontuou Eliade (1992). Desta forma, mesmo aqueles que se consideram ateus, possuem vestígios de culturas e crenças oriundas dos seus antepassados. Mitos e símbolos mantêm essa tradição viva, que é transmitida de geração a geração.

As pessoas encontram diversas formas de manifestar essa religiosidade, e Pena Branca e Xavantinho encontraram na música sertaneja de raiz o material de que precisavam para expressar, de forma poética, sua “fê cega” (NEPOMUCENO, 1999). Fé nascida no interior de Minas Gerais e que pode ser verificada em grande parte das canções compostas e/ou interpretadas por essa dupla, como forma de reafirmação identitária.

Por meio do estudo ora realizado, pôde-se perceber também que o homem busca no mito respostas para suas indagações mais profundas. Esse se apegava ao mito para preencher um vazio que, muitas vezes, a racionalidade não é capaz de preencher, conforme ressalta Armstrong, quando argumenta que “os seres humanos não suportam o vazio e a desolação; preenchem o vácuo criando focos de sentido” (ARMSTRONG, 2008, p. 492). Esse estudo revelou ainda que o homem busca as mesmas coisas que sempre buscou, ou seja, desfazer essa sensação de incompletude que norteia o sentimento humano desde os primórdios da humanidade.

Nesse sentido, a expressividade poética possui papel fundamental na vida do homem, pois devolve-lhe “a sensibilidade e a capacidade de vivenciar o contato com a sua essência primordial”<sup>63</sup>. O ser humano desenvolve a arte por vários motivos: para que o mundo saiba o que pensa, para divulgar suas crenças, para estimular e distrair a si mesmo e aos outros, enfim, para dar sentido a sua existência. A arte tem o poder de educar os olhos do homem e fazê-lo ver o que não consegue por um olhar pragmático e capitalista. Assim,

---

<sup>63</sup> OJEDA, J. A. apud SILVA, M. I. S. **Octavio Paz e o tempo da reflexão**. São Paulo: Scortecci, 2006, p. 18.

ela surge na vida do ser humano como algo importante para suprir o vazio que cada um traz dentro de si.

Semelhante à arte, a religiosidade também assume essa função, isto é, de, por meio de símbolos e mitos, oferecer ao homem outra vertente do que venha a ser a realidade. A religiosidade apresenta-se como um caminho, cujo destino apontará para o mistério. E é justamente o incompreensível que dá sentido e esperança ao homem religioso. Conforme, afirmou Brandão (2007), o mito atrai, porque explica, muitas vezes, o que a racionalidade da ciência é incapaz de explicar.

Há quem diga que o apego a esses mitos impede o homem de explorar sua capacidade de pensar e raciocinar com o foco na objetividade, como afirmou um dia Sartre. Verdade ou não, o que se observa nos dias atuais é uma crescente procura do homem em desenvolver algum tipo de religiosidade. Principalmente em se tratando do Brasil, da religiosidade popular, conforme apresentou Azevedo (2002). Estudos comprovam que mesmo aqueles que declaram não pertencer a nenhuma religião, trazem consigo, muitas vezes de forma inconsciente, vestígios de comportamentos reveladores de marcas religiosas que lhes foram transmitidos historicamente por intermédio de seus antepassados.

Isso só vem revelar a relação intrínseca que o homem tem com a religiosidade. O homem religioso tende a expressar de diversas formas sua fé, e uma dessas formas e, talvez a mais expressiva, seja por meio da música. Esse estudo dedicou-se à análise da relação existente entre a religiosidade e a música sertaneja de raiz, também chamada de música caipira. Percebe-se que o caipira tende a apresentar uma forma particular no que diz respeito a diferentes práticas religiosas que se apresentam voltadas para a tradição.

Uma tradição que é transmitida de geração para geração e ressignificada a cada momento em que é retomada. Pena Branca e Xavantinho, caipiras por natureza, preocuparam-se em expressar sua religiosidade por meio de muitas de suas canções, entre elas, aquelas que se encontram listadas e analisadas no terceiro capítulo.

Gravaram, então, canções que revelam uma forte presença da tradição religiosa, principalmente da popular, cultura essa adquirida pela dupla mediante participações em festejos populares como reisados, congados, procissões, dentre outros. Viu-se, ao estudar a trajetória artística de Pena Branca e Xavantinho, que eles tiveram contato com a música, participando de encontros festivo-religiosos, como a folia de reis. A cultura religiosa popular despertou, então, na dupla, o desejo de fazer da arte musical a sua profissão.

Procurou-se, com este trabalho, compreender a religiosidade em Pena Branca e Xavantinho por meio da leitura de imagens suscitadas a partir de suas obras, e assim evidenciar significações poéticas que podem ser associadas a signos de religiosidade. Conclui-se que Pena Branca e Xavantinho representam, por meio da música sertaneja caipira, o comportamento religioso de grande parte dos brasileiros, evidenciando a preferência, principalmente da população social e economicamente menos favorecida, da chamada “religiosidade popular”.

Uma religiosidade caracterizada pela presença de preceitos eruditos, mesclados aos populares, até desaguiarem no segmento sincrético, em que se constata a mistura entre crenças católicas em diálogo com religiosidades afro-brasileiras, indo ao encontro da teoria bakhtiniana do dialogismo, que defende a importância de haver o diálogo entre gêneros, ideias, classes, em tom de harmonia, e em pé de igualdade de valores. A realização desse trabalho demonstrou que as canções de Pena Branca e Xavantinho detêm muito da religiosidade institucional e popular, manifestada polifonicamente, ou seja, há o encontro de várias posições religiosas em grande parte das músicas interpretadas pela dupla que convivem em harmonia sem uma tomar o lugar da outra. Percebe-se, pois, uma ambivalência que se estende à união entre a música caipira e a MPB, estilos os quais se apresentam, aparentemente, distantes em escala de valores, já que são elaborados para atender a públicos diferenciados, mas que dividem o mesmo espaço, rompendo a barreira do preconceito, do estereótipo, fazendo com que o texto circule, dialogue, deixando emergir não só a sua voz, mas também a voz do outro.

Ao abrir espaço para o diálogo entre diferentes ideologias religiosas em seu repertório, Pena Branca e Xavantinho revelaram alguns aspectos da identidade brasileira, a qual é constituída, como se sabe, pela mescla de tradições culturais de raízes portuguesas, africanas e indígenas. A diversidade de raças, cores, posições sociais e de culturas deram origem ao Brasil tal como é hoje, isto é, caracterizado pela união da diferença. Essa representação pode ser comparada ao trabalho de um pintor de quadros, por exemplo. Cada cor escolhida para compor a figura idealizada pelo artista resultará num efeito particular, quando utilizada de forma isolada, mas quando mesclada a outras tonalidades, há o surgimento de novas cores. A união dessas cores configura a diversidade cultural e religiosa do Brasil. Cada maneira de enxergar o mundo merece ser respeitada, mas é o colorido que traduz a identidade cultural brasileira. Aliás, o cantor e compositor Roberto Carlos, durante o show que realizou em Jerusalém, ao se referir aos judeus, muçulmanos e



cristãos que vivem em Israel, declarou que “cada cor tem sua importância, mas o colorido é mais bonito”<sup>64</sup>. Essa frase pode ser aplicada à realidade brasileira, visto que, embora esse país reúna uma infinidade de culturas e religiosidades espalhadas pelos quatro cantos do Brasil, não é a região norte ou sul que define a cara dessa nação, e sim o seu todo.

No que diz respeito ao sagrado, pode-se comparar o conjunto de discos gravados pela dupla Pena Branca e Xavantinho a um bolo que representa um pouco da cultura popular brasileira. Cada fatia corresponde a um jeito peculiar de se relacionar com o impenetrável. A folia de reis, o congado, as promessas dedicadas aos santos, os rituais praticados como forma de se ligar às forças superiores, as orações, o apego ao mito etc, toda essa tradição religiosa faz parte da história do Brasil e pode ser encontrada no repertório desses artistas, os quais, conscientes disto, ou não, cantaram não só o imaginário religioso do caipira, mas também de grande parte da população desse país.

Mostraram que, embora sejam variadas as formas de se relacionar com o sagrado, algumas concepções se assemelham, como, por exemplo, o fato de diferentes doutrinas religiosas adotarem a música como instrumento auxiliador na comunicação com o divino. Revelaram, ainda, que a única condição para que o sagrado se revele é a predisposição imaginativa do sujeito que tende a enxergar no mito, nos objetos, pessoas e lugares um significado que ultrapassa o conceito que lhe daria alguém que se concentrasse apenas na racionalidade e objetividade do sentido das coisas e que essa capacidade imaginativa, embora esteja intimamente ligada à realidade vivida por esse sujeito, não é exclusiva dos menos favorecidos social e economicamente, mas um atributo humano que se manifesta de diferentes formas. Divulgaram, enfim, em pleno momento da ditadura da música sertaneja moderna, a beleza da música caipira e a riqueza natural que o ser humano possui e a que, nem sempre, dá valor. Pela voz desses artistas ecoam a poesia ligada à terra, ao jeito simples de encarar a vida, as tradições do homem da roça, o fazer cultural e religioso que migrou do campo para a cidade, temas universais como o amor, a saudade, enfim, por meio da palavra interpretada pelo canto e ao som da viola, Pena Branca e Xavantinho reafirmaram a sua identidade, valorizando a sua história e a de muitos brasileiros, contribuindo para que o fazer cultural do povo e sua memória sejam preservadas.

---

<sup>64</sup> SAMORA, Guilherme. **Roberto Carlos emociona a plateia com show em Jerusalém**. Globo. Com/Revista Quem, 09/2011. Disponível em: <http://revistaquem.globo.com/Revista/Quem/0,,EMI263480-9531,00.html>. Acesso em: 10/10/2011.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Maria Cristina. **Música e poesia**: a relação complexa entre duas artes na comunicação. Disponível em: <http://www.ipv.pt/forumedia/6/13.pdf>. Acesso em: 04/10/2011.

ALBIN, Ricardo Cravo. **O livro de ouro da MPB**: a história de nossa música popular de sua origem até ... Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=r-Pxlu1AKrQC&oi=fnd&pg=PT7&dq=ricardo+albin&ots=4TZrRbslKL&sig=E9RQT97DITsFxAOVYzad1rooxeM#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 24/09/2011

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. **Cultura e identidades nos sertões do Brasil**: representações na música popular. In: Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación para el Estudio de la Musica Popular (IASPM), 2000. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Garciamaria.pdf>.

ARAÚJO, O. **Entre o real e o ideal**: a tentativa de protestantização do campo religioso goiano. In: SERPA, Élio C., MAGALHÃES, Sônia M. de (orgs.). História de Goiás: memória e poder. Goiânia: Ed. da UCG, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Cortar o tempo**. Texto disponível em: [http://pensador.uol.com.br/poesias\\_de\\_carlos\\_drummond\\_de\\_andrade/](http://pensador.uol.com.br/poesias_de_carlos_drummond_de_andrade/). Acesso em: 18/05/2011.

ARMSTRONG, Karen. **Uma história de Deus**: quatro milênios de busca do Judaísmo, Cristianismo e Islamismo. Tradução: Marcos Santarrita do original em inglês A History of God: The 4000 year quest of Judaism, Cristianity and Islam. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AZEVEDO, Thales de. **O Catolicismo no Brasil**: um campo para a pesquisa social. Salvador: EDUFBA, 2002.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BARTHES, Roland. **Da obra ao texto**. In: \_\_\_\_\_. O rumor da língua. 2ed. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BASSAN, Pedro. **Poesia de Fernando Pessoa está viva em cada esquina de Lisboa**. Jornal Hoje, 12/11/2011. Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2011/11/poesia-de-fernando-pessoa-esta-viva-em-cada-esquina-de-lisboa.html>. Acesso em: 28/12/2011.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERNADELI, M. M. **A expressividade em Vieira e Vieira**. Dissertação de mestrado. Pós-graduação em Letras- Universidade Estadual Paulista \_ Campus de São José do Rio Preto, 1991.

BONADIO, Geraldo e SAVIOLI, Ivone de Lourdes. **Música sertaneja e classes subalternas**. In: MELO, José Marques de (coord.). Comunicação e classes subalternas. São Paulo: Cortez, 1980.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os deuses do povo: um estudo sobre religião popular**. Uberlândia: EDUFU, 2007.

BRASIL, Jangada. **Pena Branca e Xavantinho**. Novembro, nº 15, 1999. Disponível em: <http://www.jangadabrasil.com.br/novembro15/al151100.htm>. Acesso em 13/15/2010.

BRUZADELLI, Victor Creti. **Tá na Terra: a sacralização da natureza na obra do músico regionalista goiano João Caetano**, 2009. Disponível em: <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=252>. Acesso em: 21/04/2011.

BUSNARDO FILHO, A. **Arte e representação simbólica**. Revista Educação, v. 2, p. 23-30, 2007.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1979.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira**. 2 ed. São Paulo: Martins Editora, 1964.

CAPOEIRA, Nestor. **História, filosofia e pesquisa**. 2007. Disponível em: <http://www.nestorcapoeira.net/hfp.htm>. Acesso em 14/12/2011.

CASCUDO, Luís da Câmara. **A poesia é a quinta dimensão do mundo**. In: Jornal de poesia. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/lcamara01c.html>. Acesso em: 28/02/2012.

CASSIRER, Ernest. **A filosofia das formas simbólicas: o pensamento mítico**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CORALINA, Cora. **Poema do milho**. In: Jornal de Poesia Cora Coralina. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/cora.html#milho>. Acesso em: 11/09/2011.

CORREA, Roberto. **Viola Caipira**. Disponível em: <http://www.casadovioleiro.8k.com/viola%20caipira.htm>. Acesso em: 24/08/2011.

DAGHLIAN, Carlos (org.). **Poesia e Música**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

DURAND, Gilbert. **Estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução: Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura: a poética e nós**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIADE, Mircea. **Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. In: Terra mística e espiritualidade, 2005. Disponível em: <http://www.terramistica.com.br/index.php?add=Artigos&file=article&sid=21>. Acesso em: 20/12/2011).

ENSAIO, Programa. **Pena Branca e Xavantinho**, 1991.

FERNANDES, Arthur. **Mistura de crenças e culturas**. In: Jornal Correio, Uberlândia, 2005. Disponível em: <http://www2.correioUberlandia.com.br/imprimirMateria.php?tid=7044&pubDate=2005-01-02>. Acesso em 10/01/2012.

GATTO, Dante. **O sacrifício estético e a tragédia pessoal de Mário de Andrade**. 2006. Disponível em: <http://www.urutagua.uef.br/009/09gatto.htm>, Acesso em: 21/04/2011.

GONÇALVES, Flávio. **A árvore de Jessé na arte portuguesa**. Revista da Faculdade de Letras. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2047.pdf>. Acesso em: 13 de maio de 2011.

INFOPEDIA. **Flor (simbologia)**. Porto Editora. Disponível em: [www.infopedia.pt/\\$flor-\(simbologia\)](http://www.infopedia.pt/$flor-(simbologia)). Acesso em 12/11/2011.

ISMÉRIO, Clarisse. **As representações do feminino na educação rio-grandense segundo o discurso positivista (1889-1930)**. In: Revista Eletrônica História em Reflexão – Vol. 1 - n. 1 – UFGD: Dourados, Jan/Jun, 2007. Disponível em: <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/484/353>. Acesso em: 23/09/2011.

JUNIOR, J. A. **Música caipira raiz: o entrelugar da memória e da contradição**. Dissertação de mestrado em Estudos Linguísticos, UFU, 2009.

JUNG, Carl Gustav. **O símbolo da transformação na missa**. Obras Completas. vol. XI. Petrópolis: Vozes, 2008a.

JUNG, Carl Gustav. **Interpretação psicológica do dogma da trindade**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008b.

LAURO, Lisboa Garcia. **Morre Pena Branca, o caipira de raiz**. In: O Estadão de S. Paulo, 10 de fevereiro de 2010 | 0h 00. Disponível em: [http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20100210/not\\_imp508867,0.php](http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20100210/not_imp508867,0.php). Acesso em: 19/03/2011.

LIMA, Joeilton Ferreira. **O blog do santuário das Graças**. 2010. Disponível em: <http://santuariodasgracas.blogspot.com/2010/09/natividade-de-nossa-senhora-ii.html>. Acesso em: 5 de julho de 2011.

LOPES, Marciano. **Revista outras palavras**. 2010. Disponível em: <http://outraspalavras.arteblog.com.br/280695/Cio-da-Terra-1-seiva-do-mais-puro-lirismo/Acesso> em: 12 de maio de 2011.

MACHADO, Irley. **Mito e tragédia em Yerma de Federico Garcia Lorca**. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências. USP, São Paulo, 2008. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/013/IRLEY\\_MACHADO.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/013/IRLEY_MACHADO.pdf). Acesso em: 28/12/2012.

MACHADO, Maria Clara Tomás; REIS, Marcos Vinícius de Freitas. **As toadas do sertão: vida e obra da dupla Pena Branca e Xavantinho**. In: Reforma Agrária: balanço crítico e perspectivas, 2006.

MACHADO, Maria Clara Tomás; REIS, Marcos Vinícius de Freitas. **Entre tradição e modernidade a música de Pena Branca e Xavantinho**: um elo entre passado e presente. In: Revista fato\$versões, n. 2. v. 1, p. 125-146, 2009.

MACHADO Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MARCHI, Euclides. **O sagrado e a religiosidade: vivências e mutualidade**. In: História: Questões & Debates, Curitiba: UFPR, n. 43, p. 33-53, 2005. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs-2.2.4/index.php/historia/article/view/7861/5542>. Acesso em 15/08/2011.

MARTINS, José de Souza. **Viola quebrada**. In: Revista Debate & Crítica. São Paulo: Editora Hucitec Ltda, nº 4, 1974.

MARTINS, José de Souza. **Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados**, 1975. In: \_\_\_\_\_. Capitalismo e tradicionalismo. São Paulo: Pioneira, p. 103-161.

MARTINS, Leda M. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MATOS; TRAVASSOS; MEDEIROS. **Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MAIA, Zoya Alves. **Considerações sobre o sagrado e o profano nos estilos musicais**. ANPPOM – Décimo Quinto Congresso, 2005. Disponível em: [http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2005/sessao3/zoya\\_maia.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao3/zoya_maia.pdf). Acesso em 13/09/2011.

MELO, Joaquim Pereira. **A educação hebraica: o magistério dos profetas**. Revista Cesumar \_ Ciências Humanas e Sociais Aplicadas. V. 7, nº1, dez de 2002. Disponível em: <http://www.cesumar.br/pesquisa/periodicos/index.php/revcesumar/article/view/204/108>. Acesso em: 5 de julho de 2011;

MESQUITA, Adriana Alice de Andrade. **Festas e devoção no período colonial mineiro - irmandades de negros e integração étnica**. Disponível em: <http://www.descubraminas.com.br/Upload/Biblioteca/0000107.pdf>. Acesso em: 10/12/2011.

MEYER, Marlyse. **Caminhos do imaginário no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MONTEIRO, Keila Michelle Silva. **Corpo e performance na poesia cantada**. Palimpsesto, nº10, ano 09, 2010. Disponível em: [http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num10/dossie/palimpsesto10\\_dossie04.pdf](http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num10/dossie/palimpsesto10_dossie04.pdf). Acesso em: 22/08/2011.

MORAES, J. Jota. **Considerações sobre a dupla Pena Branca e Xavantinho**. In: Encarte do CD Pingo D'água: Velas, 1996.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: 34, 1999.

NEVES, Eugênio Pacelli da Costa. **Análise contrastiva do discurso da música sertaneja: a música sertaneja caipira e a sua variante moderna**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

OLIVEIRA, Allan de Paula. **O tronco da roseira: uma antropologia da viola caipira**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, pós-graduação em Antropologia Social, 2004.

OSAKABE, Haquira. **Poesia e indiferença**. In: Aparecida Paiva, Aracy Martins, Graça Paulino, Zélia Versiani (organizadoras). Leituras Literárias: discursos transitivos. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2005.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Crítica e intertextualidade**. In: \_\_\_\_\_. Texto, crítica, escritura. 2ed. São Paulo: Ática, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Inútil Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

POMBO, Fátima. **Traços de Música**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2001, p. 128.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. **Música e Cultura: a Comunicação na Performance Musical do Congado de Montes Claros – MG**. Unimontes Científica. Montes Claros, v.5, n.2, jul./dez, 2003. Disponível em: <http://www.ruc.unimontes.br/index.php/unicientifica/article/view/94/90>

RODRIGUES, Vivian; XAVIER, Cíntia; MARQUES, Eloísa. **O mano veio Pena Branca e aquela coisa toda**. São Paulo: Create, 2007.

SAMORA, Guilherme. **Roberto Carlos emociona a plateia com show em Jerusalém**. Globo. Com/Revista Quem, set, 2011. Disponível em: <http://revistaquem.globo.com/Revista/Quem/0,,EMI263480-9531,00.html>. Acesso em: 10/10/2011.

SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola: ensaio do cantar caipira**. Marília: Unimar, 2000.

SANTANA, Ana Lúcia. **A moda de viola**. Infoescola, 2009. Disponível em: <http://www.infoescola.com/musica/moda-de-viola/>. Acesso em: 24/08/2011.

SILVA, Antônio Pereira da. **As Histórias de Uberlândia**. Vol. I. Uberlândia: 2002.

SILVA, M. I. S. **Octavio Paz e o tempo da reflexão**. São Paulo: Scortecci, 2006.

SILVA, José Fernando. **Panteísmo e Solipsismo no Tractatus de Wittgenstein**. SABERES, Natal – RN, v. 1, n.2, maio, 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.ufrn.br/ojs/index.php/saberes/article/view/587/536>



SILVA, Vagner Gonçalves da. **Imaginário, cotidiano e poder: memória afro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2007.

SOBOLL, Renate Stephanes. **Arranjos de música regional do sertão caipira e sua inserção no repertório de coros amadores**. Tese de dissertação de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, em 2007.

SOUZA, Vânia. **O “fenômeno” Régis Danese grava 1º DVD**. Mogi News. Mundo Gospel. Publicado em 08/05/09. Disponível em: <http://www.moginews.com.br/materias/matimp.aspx?idmat=32017>. Acesso em: 23/09/2011

SWANWHICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. Trad. Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TERRA, Rosana Ferreira. **As representações do caipira: o discurso na/da música sertaneja raiz**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Centro de Educação, comunicação e artes. Mestrado em Letras. Cascavel, 2007.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **Quando o amor rima com dor: o discurso das músicas sertanejas**. Revistas Letras e Letras. Uberlândia. UFU, 3 (2) dez, 1987.

TREMURA, Welson Alves. **A música caipira e o verso sagrado na folia de reis**. Disponível em: [http://www.uc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/WelsonTremura.pdf](http://www.uc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/WelsonTremura.pdf). Acesso em 22/08/2011.

ZAN, José Roberto. **(Des) Territorialização e novos hibridismos na música sertaneja**. In: V Congresso da seção latino-americana da associação internacional para o estudo da música popular, IASPM-AL, 2004. Disponível em: [http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/JoseRobertoZan.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/JoseRobertoZan.pdf). Acesso em 31/08/2011.

ZAN, José Roberto. **Tradição e assimilação na música sertaneja**. In: XI Congresso Internacional de Brazilian Studies Association (BRASA), Lousiana, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

## **DISCOGRAFIA DE PENA BRANCA E XAVANTINHO E DE PENA BRANCA, EM CARRREIRA SOLO**

Velha Morada (WEA, 1981)

Uma dupla brasileira (RGE, 1982)

Cio da terra (Continental, 1987)

Canto violeiro (Continental, 1988)

Cantadô de mundo afora (Continental, 1990)

Renato Teixeira e Pena Branca e Xavantinho: ao vivo em Tatuí (Kuarup, em 1992)

Violas e canções (Velas, 1993)

Som da terra (Warner, 1994 – coletânea)

Ribeirão encheu (Velas, 1995)

Pingo d'água (Velas, 1996)

Coração matuto (Paradoxx, 1998)

Semente caipira (Kuarup, 2000)

Raízes da música sertaneja (Warner, 2000 – coletânea)

A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes – Pena Branca e Xavantinho (SESC São Paulo, 2001)

O melhor de Pena Branca e Xavantinho (Velas, 2001 – coletânea)

Pena Branca e Xavantinho – 25 anos (Warner, 2001 - coletânea)

Pena Branca canta Xavantinho (Kuarup, 2002)

Cantoria brasileira (kuarup, 2002)

Pena Branca e o grupo Viola de Nóis ao vivo (produção independente, 2003)

Cantigas do cerrado (produção independente, 2004)

Os gigantes (Warner, 2005 – coletânea)

Warner 30 anos: Pena Branca e Xavantinho (Warner, 2006 – coletânea)

Sertão Violeiro (Bequadro Áudio, 2006 – produção independente)

80 anos de música sertaneja (Warner, 2008 - coletânea)

Cantar caipira (Velas, 2008)

## FONTES DE CONSULTA

### a) Músicas interpretadas por Pena Branca e Xavantinho que constam no trabalho

ANDRADE, Tom e MANOELITTO. **Quebra de milho**. Interpretada por Pena Branca e Xavantinho. Disco Sonoro: Cantadô de mundo afora: Continental, 1990.

CARRERITO; VENÂNCIO, Zé. **Festival de cores**. Interpretada por Pena Branca e Xavantinho. Disponível em: <http://pena-branca-e-xavantinho.hipermusicas.com/festival-de-cores/> Acesso em: 18/05/2011.

FORTUNA, José; CEZAR, Carlos. **Vento violeiro**. Interpretada por Pena Branca e Xavantinho. CD: Oitenta anos de música sertaneja: Warner, 2008.

FRANCO, Tadeu; MARTINS, Marco Antônio. **Congo**. Interpretada por Pena Branca e Xavantinho. CD: Ribeirão Encheu: Vela, 1995.

MOURA, Tavinho. **Encontro de bandeiras**. Interpretada por Pena Branca e Xavantinho. CD: Oitenta anos de música sertaneja: Warner, 2008.

MOURA, Tavinho. **Calix Bento**. Interpretada por Pena Branca e Xavantinho. CD: Som da Terra: Warner, 1994.

NASCIMENTO, Milton; HOLANDA, Chico Buarque de. **Cio da Terra**. Interpretada por Pena Branca e Xavantinho. CD: Cio da Terra: Continental, 1987.

TEIXEIRA, Renato. **Romaria**. Canção interpretada por Renato Teixeira e Pena Branca e Xavantinho. CD: Renato Teixeira e Pena Branca e Xavantinho: Ao vivo em Tatuí: Kuarup, 1992.

TORRES, Raul; PACÍFICO, João. **Pingo D'água**. Interpretada por Pena Branca e Xavantinho. CD: Pingo D'água: Velas, 1996. Disco Sonoro.

XAVANTINHO. **O grande sertão**. Interpretada por Pena Branca e Xavantinho. CD: Som da Terra: Warner, 1994.

XAVANTINHO. **Oração do Camponês**. Interpretada por Pena Branca e Xavantinho. CD: Ribeirão Encheu: Velas, 1995.

XAVANTINHO; CARVALHO, João. **Restinga**. Interpretada por Pena Branca e Xavantinho. CD: Raízes da música sertaneja. Warner, 2000.

### **b) Canções interpretadas por outros artistas que constam no trabalho**

BENATTI, Ado; SERRINHA. **Bom Jesus de Pirapora**. Interpretada por Tônico e Tinoco. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/tonico-e-tinoco/bom-jesus-de-pirapora.html>. Acesso em: 23/05/2011.

CARLOS, Roberto; CARLOS, Erasmo. **O velho caminhoneiro**. Canção interpretada por Roberto Carlos. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/roberto-carlos/1077144/>

DANESE, Régis. **Faz um milagre em mim**. Canção interpretada por Régis Danese. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/regis-danese/1401252/> Acesso em 14/09/2011.

MIRANDA, Roberta. **A majestade o sabiá**. Canção interpretada por Roberta Miranda. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/chitaozinho-e-xororo/45228/>

RICK e RENNER. **Ao lado de Deus**. Canção interpretada por Rick e Renner. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/rick-e-renner/464352/>. Acesso em 23/09/2011.

## FONTE DAS FIGURAS

Figura da capa: Foto disponível em acervo particular do cantor e compositor Manuvéi, do grupo Viola de Nóis. A autoria da foto é desconhecida.

Figura 01. Disponível em: <http://toquemusical.wordpress.com/2008/10/23/pena-branca-xavantinho-velha-morada-1980/>. Acesso em 26/03/2012.

Figura 02. Disponível em:  
[http://www.boamusicaricardinho.com/penabrancaexavantinho\\_20.html](http://www.boamusicaricardinho.com/penabrancaexavantinho_20.html)

Figura 03. Disponível em: <http://toquemusical.wordpress.com/2010/02/18/pena-branca-xavantinho-uma-dupla-brasileira-1988/pena-branca-xavantinho-uma-dupla-brasileira-p/>. Acesso em: 26/03/2012.

Figura 04. Disponível em: <http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-226702597-lp-vinil-pena-branca-xavantinho-cio-da-terra-JM?redirectedFromParent=MLB217363216>. Acesso em: 26/03/2012.

Figura 05. Disponível em: <http://imageshack.us/photo/my-images/462/cvaa7.jpg/sr=1>. Acesso em: 26/03/2012.

Figura 06. Disponível em:  
[http://www.sebodomessias.com.br/loja/\(S\(h4d5exmlehe4ww55aiive055\)\)/detalheproduto.aspx?idItem=624296](http://www.sebodomessias.com.br/loja/(S(h4d5exmlehe4ww55aiive055))/detalheproduto.aspx?idItem=624296). Acesso em: 26/03/2012.

Figura 07. Disponível em: <http://300discos.wordpress.com/2009/05/22/290-renato-teixeira-pena-branca-xavantinho-ao-vivo-em-tatui-1992/>. Acesso em: 26/03/2012.

Figura 08. Disponível em: [http://www.popsdiscos.com.br/detalhe.asp?shw\\_ukey=00961](http://www.popsdiscos.com.br/detalhe.asp?shw_ukey=00961). Acesso em: 26/03/2012.

Figura 09. Cartaz de divulgação disponível em acervo particular do cantor e compositor Manuvéi, do grupo Viola de Nóis.

Figura 10. Disponível em: <http://www.americanas.com.br/produto/5106119/cd-pena-branca-e-xavantinho-som-da-terra>. Acesso em: 26/03/2012.

Figura 11. Disponível em: [http://www.jp.bossasbrasil.com/?page\\_id=39](http://www.jp.bossasbrasil.com/?page_id=39). Acesso em: 26/03/2012.

Figura 12. Disponível em: <http://www.arlequim.com.br/detalhe/437498/100+Anos+de+Frevo++e+de+Perder+o+Sapato.html>. Acesso em: 26/03/2012.

Figura 13. Disponível em: [http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-223320763-cd-pena-branca-xavantinho-coraco-matuto-novo-\\_JM](http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-223320763-cd-pena-branca-xavantinho-coraco-matuto-novo-_JM). Acesso em: 26/03/2012.

Figura 14. Disponível em: <http://www.baixakibandas.com/2010/05/download-cd-pena-branca-%E2%80%93-semente-caipira-2000.html>. Acesso em: 26/03/2012.

Figura 15. Disponível em: <http://www.soundunwound.com/music/pena-branca-and-xavantinho/pena-branca-canta-xavantinho/kuarup-cd/16488440>. Acesso em: 26/03/2012.

Figura 16. Disponível em: [http://www.boamusicaricardinho.com/penabrancaexavantinho\\_20.html](http://www.boamusicaricardinho.com/penabrancaexavantinho_20.html). Acesso em: 26/03/2012.

Figura 17. Disponível em: <http://www.submarino.com.br/produto/2/21412705/cd+cantar+caipira>. Acesso em: 26/03/2012

Figura 18. Disponível em: <http://violadearama.wordpress.com/agenda/>. Acesso em: 26/03/2012.

Figura 19. Disponível em: <http://saudeuberlandia.blogspot.com.br/2010/05/encontro-de-violeiros.html>. Acesso em: 26/03/2012.

Figura 20: Foto disponível em acervo particular do cantor e compositor Manuvéi, do grupo Viola de Nós. A autoria da foto é desconhecida.

