

Marcas da religiosidade popular na canção *Congo*, interpretada por Pena Branca e Xavantinho¹

ANDRÉA CRISTINA DE PAULA

Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Docente no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro (IFTM), câmpus Patos de Minas. e-mail: paulacristinaandrea@gmail.com

1. INTRODUÇÃO

Os compositores e intérpretes Pena Branca (1939-2010) e Xavantinho (1942-1999) são considerados genuínos representantes da música caipira, devido à postura de resistência da dupla, frente ao surgimento da variante moderna da música sertaneja, não cedendo às pressões do mercado fonográfico e, sobretudo, preservando as características tradicionais da cultura e da música caipira.

J. Jota de Moraes redigiu um texto comentando sobre a importante função social que a dupla desempenha por meio da arte musical. Seu texto pode ser encontrado no encarte de um dos CDs gravados 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 esta 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

¹ Este artigo faz parte de dissertação de mestrado, intitulada *A religiosidade na voz de Pena Branca e Xavantinho*, defendida em 2012, orientada pela professora doutora Kênia Maria de Almeida Pereira, no curso de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

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).

Machado e Reis (2009), ao estudar a trajetória artística da dupla, também destacam estes artistas como peça relevante para a disseminação e valorização da cultura caipira – elemento indissociável da história das raízes brasileiras:

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 e que poderá ser identificada por meio da análise da canção *Congo*, texto selecionado para constituir o corpus deste estudo.

Nossa reflexão parte da premissa de que, conforme afirmam Klöppel, Sousa e Spudeit (2013), a música tem o poder de “representar sentimentos, emoções, descrever uma época, seus costumes, fazer críticas, expressar valores, crenças e tudo que o ser humano é capaz de imaginar e compor” e, em razão disso, ela tem registrado e disseminado elementos que remetem à diversidade da cultura humana, atuando, dessa forma, como um importante meio de comunicação entre os povos:

A música é de todas as artes, a mais dinâmica e comunicativa. É uma arte sublime, bela, expressiva, seja nas suas manifestações populares, seja nas suas formas folclóricas, líricas ou clássicas. É a única linguagem universal que os homens possuem e entendem e ela melhora e consagra em intercâmbios artísticos, individuais ou coletivos, cada vez mais íntimos e frequentes (Barros, 1973, p. 1).

Assim, por ser uma arte tão “dinâmica e comunicativa”, a música dissemina conceitos e tradições, propaga ideologias e subjetividades, constituindo-se,

dessa forma, num relevante material de pesquisa para que possamos compreender melhor a nossa existência e a relação desta com o outro, o que, conforme assegura Pinto (2001), “faz da música um assunto complexo e rico de possibilidades para a investigação e saber antropológicos”, uma vez que as músicas “não se constituem num discurso neutro, mas identificam o modo como, em diferentes lugares e em diferentes tempos, uma determinada realidade social é pensada e construída” (Abud, 2005, p. 313).

É esse caráter representativo da música que atraiu o olhar investigativo deste estudo para a música sertaneja de raiz, visto que esse gênero musical, mais do que entretenimento, “é informação, pois modifica, transforma, comunica, forma opiniões e representa conceitos” (Barros, 2006, p. 12) e, nesse sentido, pode desvendar, nas nuances existentes entre o ritmo poético e histórico, expressões da tradição religiosa da cultura afro-brasileira.

Nesse viés, seguindo o modelo de análise de canção proposto por Marcos Napolitano (2002), em que se privilegia a articulação entre texto e contexto, nossa investigação pretende adotar uma metodologia que busca interpretar não só a estrutura geral da canção, mas também as características musicais que a compõem, incluindo a *performance* interpretativa realizada pelo intérprete.

2. BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A RELIGIOSIDADE POPULAR BRASILEIRA

A religiosidade está presente na vida do homem, desde os primórdios de sua geração, e 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 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 “incompletez”:

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).

A arte, termo mencionado aqui, no sentido de qualquer forma de expressão humana de sua subjetividade, figura, portanto, como um dos principais meios utilizados pelo homem para preencher essa ausência de sentido, compreendida por Eliade (1992, p. 37) 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”.

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 cronológico e social.

A busca do homem em transcender o tempo profano pode ser verificada em diversas religiões, desde as mais formais 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 Karen 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 e formal. 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 abrangência brasileira, constatação que é confirmada por pesquisa realizada pela Fundação Getúlio Vargas (FGV)², 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).

O autor informa que nem sempre essas pessoas seguem literalmente os mandamentos da Igreja “formal” e que elas 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

² 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.

várias modalidades. O autor denomina esse encontro de diferentes crenças em uma só como “sincretismo afro-católico-espírita”, aspecto este que será analisado na canção a seguir.

3. ANÁLISE DO SINCRETISMO AFRO-CATÓLICO-ESPÍRITA NA CANÇÃO CONGO

Nesta canção, podemos identificar alguns elementos verificados na religiosidade popular brasileira, 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 entre culturas, histórias e identidades. Abaixo, letra da canção *Congo*, interpretada pela dupla caipira Pena Branca e Xavantinho:

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 bandeira³

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 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

³ FRANCO, Tadeu; MARTINS, Marco Antônio. *Congo*. Interpretada por Pena Branca e Xavantinho. CD: Ribeirão Encheu. Manaus: Vela, 1995.

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 um 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 é possível perceber, *Congo* apresenta uma estrutura métrica na qual há a predominância de versos penta e heptassílabos, medida esta comumente utilizada na composição de músicas caipiras.

Há 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 se entenda melhor essa representação, julga-se necessário traçar alguns comentários acerca dessa tradição popular, a fim de que se 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 mou-
ras. 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 geralmente explicada por meio de uma
lenda que narra a história de um Rei africano, chamado Francisco, conhecido po-
pularmente 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 mina, no interior da qual sonha com
Santa Efigênia, que o aconselha a escavar o local, 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 tam-
bém 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 Gon-
çalves 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 sobre-
vive na memória dos congadeiros, os quais procuram preservá-la por meio de en-
contros 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 da África pelos negros.

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 podem ser percebidos 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 xamãs⁴ atingem o êxtase. Ora, se

⁴ 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

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 é possível verificar o apego à musicalidade e à expressividade religiosa, baseadas, notadamente, nas experiências concretas entre seus participantes. Durante toda a canção, há 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 à sua utilização, no texto em análise, é no refrão que percebemos o ápice de seu efeito sonoro, que, em harmonia com o som de outros instrumentos como o violão, a 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, os afro-brasileiros 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 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 encontram o ritmo e o gingado das danças africanas.

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

em: <http://www.terramistica.com.br/index.php?add=Artigos&file=article&sid=21>.
Acesso em: 20/12/2011).

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?”. Chama-se atenção aqui para o fato de que, nessa passagem, 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, utilizando-se de tal palavra em minúsculo, refere-se ao congado (como prática festivo-religiosa) e, em maiúsculo, a uma das nações africanas, o Congo. Comentando 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 fazer uso desse pronome reiteradas vezes, parece querer chamar a atenção para a importância da preservação de uma cultura que sobrevive, ainda que resignificada, 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 se orgulhe 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, de modo que 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.

Nesse viés, 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. 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. Ao se realizarem pesquisas sobre a história de vida desses irmãos, constata-se que eles moraram, entre outros lugares, em Uberlândia, permanecendo por um bom tempo no bairro Patrimônio, que, de acordo com Antônio Pereira da Silva, “reuniu uma cultura popular inexcédível: 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.

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 fato 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 buscaram exteriorizar e compartilhar essas crenças, por meio da repetição de mitos e de ritos sagrados.

É levando em consideração esse diálogo harmonioso entre diferentes posições religiosas que se interpreta 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).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da canção *Congo*, recolhida do repertório musical de Pena Branca e Xavantinho, revelou que esses artistas souberam transmitir, sob a roupagem da música caipira, a variedade de culturas e crenças que constituem o país, deixando em seus discos marcas que expressam o sincretismo que recobre a religiosidade popular brasileira, caracterizada pela presença de preceitos eruditos, mesclados aos populares, até desaguarem no segmento sincrético, em que se constata a mistura entre crenças católicas em diálogo com religiosidades afro-brasileiras.

Por meio da toada caipira, *Congo* retrata a capoeira, o congado, entre outros

elementos que resgatam a tradição religiosa afrodescendente, num processo de reafirmação identitária, cuja função assume a forma de valorização da memória e da diversidade cultural da nação, cujas raízes se comunicam com diferentes raças, etnias, ideologias e com a identidade do homem negro.

Este trabalho revela-se, pois, apenas um pontapé inicial para o estudo dessas tradições no segmento musical caipira. Esperamos que, a partir desta iniciativa, surjam outros olhares, a fim de se ampliar os horizontes de pesquisa que tomem a cultura popular como análise investigativa.

REFERÊNCIAS

- Abud, K. M. Registro e representação do cotidiano: a música popular na aula de história. *Cad. Cedes*, Campinas, 25(67): 309-317, set/dez. 2005.
- 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
- Armstrong, Karen. *Uma história de Deus: quatro milênios de busca do Judaísmo, Cristianismo e Islamismo*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- Azevedo, Thales de. *O Catolicismo no Brasil: um campo para a pesquisa social*. Salvador: EDUFBA, 2002.
- Barros, Armando de Carvalho. *A Música*. CEA – Cia. Editora Americana, 1973.
- Brandão, Carlos Rodrigues. *Os deuses do povo: um estudo sobre religião popular*. Uberlândia: EDUFU, 2007.
- BARROS, Camilla Monteiro de. *Cultura, informação e sociedade: o espaço da música no desenvolvimento e gestão de coleções*. 2006. 49 f. Monografia (Graduação em XXV Congresso Brasileiro de Biblioteconomia, Documento e Ciência da Informação – Florianópolis, SC, Brasil, 07 a 10 de julho de 2013 Biblioteconomia - Gestão da informação) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.
- Capoeira, Nestor. *História, filosofia e pesquisa*. 2007. Disponível em: <http://www.nestorcapoeira.net/hfp.htm>. Acesso em 14/12/2011.
- 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.
- Klöppel, Jéssica Vilvert; Souza, Renata Stein de; Spudeit, Daniela. *Música como*

- fonte de informação: a representação da cultura de Florianópolis. XXV Congresso Brasileiro de Biblioteconomia, Documentação e Ciência da Informação – Florianópolis, SC, Brasil, 07 a 10 de julho de 2013. Disponível em: <http://portal.febab.org.br/anais/article/viewFile/1631/1632>. Acesso em: 20/01/2015
- Martins, Leda M. *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectiva/ Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- 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.
- Moraes, J. Jota. *Considerações sobre a dupla Pena Branca e Xavantinho*, in: Encarte do CD Pingo D'água: Velas, 1996.
- 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 fatos e versões*, 2(1):125-146, 2009.
- Napolitano, M. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- Pinto, Tiago de Oliveira. *Som e música: questões de uma antropologia sonora*. Revista de Antropologia, vol.44 no.1 São Paulo, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007. Consultado em: 18/01/2015.
- Queiroz, Luis Ricardo Silva. *Música e Cultura: a Comunicação na Performance Musical do Congado de Montes Claros – MG*. Unimontes Científica. Montes Claros, 5(2):1-14, jul./dez, 2003. Disponível em: <http://www.ruc.unimontes.br/index.php/unicientifica/article/view/165/157>
- Silva, Vagner Gonçalves da. *Imaginário, cotidiano e poder: memória afro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2007.
- Silva, Antônio Pereira da. *As Histórias de Uberlândia*. Uberlândia: 2002, vol. 1.
- Silva, Maria Ivonete Santos. *Octavio Paz e o tempo da reflexão*. São Paulo: Scortecci, 2006.

ARTIGO RECEBIDO EM 05/09/2017; APROVADO PARA PUBLICAÇÃO EM 05/11/2017

RESUMO: Este estudo tem por objetivo analisar a canção *Congo*, interpretada pela dupla Pena Branca e Xavantinho, dois artistas importantes dentro da tradição e da cultura popular, buscando identificar neste texto marcas da identidade afro-brasileira, especialmente no que diz respeito à religiosidade, visando demonstrar que a canção caipira atua como um efetivo instrumento de comunicação capaz de disseminar e registrar elementos que remetem à diversidade cultural brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade afro-brasileira. Canção caipira. Pena Branca e Xavantinho

ABSTRACT: This study aims to analyze the song *Congo*, played by the duo Pena Branca and Xavantinho, two important artists in the tradition and popular culture in order to identify this text trademarks of African-Brazilian identity, especially with regard to religion, in order to demonstrate the hillbilly song acts as an effective communication tool able to disseminate and register elements that refer to Brazilian cultural diversity.

KEYWORDS: African-Brazilian identity. Hillbilly song. Pena Branca and Xavantinho