



MITO E RITO NA RELIGIOSIDADE POPULAR: COMENTÁRIOS SOBRE UMA CANÇÃO DE GILBERTO GIL E RODOLFO STROETER

Myth and rite in popular religiosity: comments on a song by Gilberto Gil and Rodolfo Stroeter

Carlos Eduardo Brandão Calvani¹

Resumo:

O propósito do presente texto é comentar sobre uma abordagem específica da religiosidade popular desenvolvida através de uma canção de Gilberto Gil e Rodolfo Stroeter, intitulada “Xote”. Optamos pelo verbo “comentar” porque está fora dos propósitos de nosso texto “explicar” a canção. O que o presente texto propõe é uma interação estético-hermenêutica de natureza “compreensiva”, muito mais que uma abordagem “explicativa”. O artigo especifica o que se compreende por “canção”, e solicita do leitor o exercício prático de audição (escuta) atenta e compreensiva da mesma, tal como gravada pelo artista. A narrativa da canção “Xote” nos conduz a um espaço imaginário de devoção popular. Neste lugar mítico, realiza-se um mecanismo de troca-simbólica entre mulheres devotas e uma santa que lhes proporciona constantemente a graça desejada. Porém, a quebra da tradição, com a interrupção do rito ou com sua modificação, interrompe a continuidade do milagre. A canção inquieta o ouvinte ao sugerir que, a despeito de todo avanço das ciências na modernidade, ainda há oportunidade no mundo para o poder e a continuidade das tradições religiosas populares.

Palavras-chave:

Religiosidade popular; Troca simbólica; Gilberto Gil; Música Popular Brasileira; Ensino Religioso.

Abstract:

The purpose of this text is to comment on a specific approach to popular religiosity through a song by Gilberto Gil and Rodolfo Stroeter, entitled "Xote. We opted for the verb "to comment" because it is out of the purposes of our text to "explain" the song. What this text proposes is an aesthetic-hermeneutic interaction of a "comprehensive" nature, much more than an "explanatory" approach. The article specifies what is understood here by "song" and asks the reader for the practical exercise of attentive and comprehensive listening, as recorded by the artist. The narrative of the song "Xote" leads us to an imaginary space of popular devotion. In this mythical place there is a symbolic exchange mechanism between devout women and a saint who provides them with a desired grace. However, the breaking of tradition with the interruption of the rite or its modification interrupts the continuity of the miracle. The song disturbs the listener by suggesting that, despite all advances in the sciences in modernity, there is still opportunity in the world for the power and continuity of popular religious traditions.

Keywords:

¹ Doutor em Ciências da Religião, professor no Programa de Ciências da Religião da Universidade Federal de Sergipe – UFS.

Popular Religiosity; Symbolic Exchange; Gilberto Gil; Brazilian Popular Music; Religious education.

Introdução

Desde que a ciência se constitui como uma aproximação distanciada e crítica dos objetos e fenômenos que motivam sua constituição, as religiões e religiosidades têm sido abordadas através de diferentes métodos. Porém, o conhecimento científico não é a única ou necessariamente a mais segura forma de compreensão desses fenômenos. Há tempos, essa pretensão tem sido denunciada como dogmática² ou como uma nova forma de mitologia (JAPIASSU, 1975). Outras formas de se aproximar da religiosidade oficial ou popular são a própria teologia que, bravamente, tem resistido às tentativas de desacreditar sua autoridade interna, e, atualmente, transforma-se numa área de conhecimento científico no MEC e nas agências oficiais de pesquisa (CNPQ e CAPES). Outra forma de aproximação da religiosidade popular é a própria arte contemporânea, que não tem qualquer pretensão de ser uma expressão exata da realidade. A arte não opera no nível epistemológico da *adequatio* (adequação) com a realidade, mas da *transformatio* (“transformare”, alteração da forma), em um nível completamente diferente, muito mais representativo em suas descrições poéticas e simbólicas, ou nas transfigurações visuais e performativas do real.

A partir de tais premissas, o propósito do presente texto é comentar uma abordagem específica da religiosidade popular através de uma canção de Gilberto Gil e Rodolfo Stroeter. Optamos pelo verbo “comentar” porque está fora dos propósitos de nosso texto “explicar” a canção. A arte não deve ser “explicada”, sob o risco de violentá-la e desrespeitá-la. Portanto, o texto propõe um diálogo correlativo – muito mais uma interação estético-hermenêutica de natureza “compreensiva”, do que uma abordagem “explicativa”, pois a própria arte não pretende “explicar” a realidade.

Este texto surgiu de uma experiência com discentes de graduação em Ciências da Religião na UFS (Universidade Federal de Sergipe) matriculados na disciplina “A arte e o sagrado” ofertada no primeiro semestre de 2018. O objetivo era identificar e explorar recursos didáticos para aulas de Ensino Religioso. O texto especifica o que se compreende por “canção” e solicita do leitor o exercício prático de audição (escuta) atenta e compreensiva da mesma, tal como gravada pelo artista.

A narrativa da canção “Xote” nos conduz a um espaço imaginário de devoção popular. Neste lugar mítico realiza-se um mecanismo de troca-simbólica entre mulheres devotas e uma santa que lhes proporciona uma graça desejada. Porém, a quebra da tradição com a interrupção do rito, ou com sua modificação, interrompe a continuidade do milagre. Assim, a canção inquieta o ouvinte ao sugerir que, a despeito de todo avanço das ciências na modernidade, ainda há oportunidade no mundo hodierno para o poder e a continuidade das tradições religiosas populares.

Caracterização da canção

Tomamos como exemplo uma emblemática canção de Gilberto Gil e Rodolfo Stroeter, pouco conhecida no Brasil. Faz parte de um álbum experimental (“O sol de Oslo”), gravado na Noruega em 1994. A gravadora considerou o álbum pouco comercial e o manteve arquivado até

² Entender a ciência como portadora exclusiva de verdade, é um dogma tão eficiente, como a explicação mágica da realidade (ABREU JR, 1996. p. 16).

1998, quando começou a ser comercializado, porém, sem propaganda e divulgação para além de um círculo restrito. Além das questões comerciais próprias, a simplicidade do título da canção (“Xote”, apenas), pode ter contribuído para que a mesma não alcançasse maior repercussão popular.

A comunidade acadêmica sempre teve dificuldades em trabalhar com canções populares, posto que elas não podem simplesmente ser chamadas “música”, o que faz alguns defenderem a expressão “cantologia” (HIRSCH, 2013). Os próprios compositores reclamam dessa generalização que separa uma “composição”, conceito que implica a unidade entre duas expressões artísticas diferentes: letra/poesia e música, melos e logos. Chico Buarque, em uma entrevista para o antigo jornal Pasquim, declarou:

... estão querendo publicar um livro com minhas letras, e eu estou resistindo. Não acho que sejam poemas. Para mim a letra e a música são juntas, vão juntas; [...] a letra não pode ser separada da música. Ouvi agora no dentista uma música minha tocada só instrumentalmente em FM. Não acho legal [...] Publicar uma letra é metade do meu trabalho (Buarque *apud* SOUZA, 1976, p. 17).

A união entre esses dois ofícios artísticos (poesia e música) levou o mesmo Chico Buarque a lamentar recentemente, que muitas análises de suas composições são deficientes por não considerarem a união entre palavra e música, que faz surgir algo novo que não é somente uma coisa ou somente outra:

Em jornal, crítico de música geralmente é crítico de letra. É compreensível que seja assim - a letra vai impressa, o crítico destaca este ou aquele trecho [...] Eu cada vez mais dou importância à música e tenho vontade de dizer: “Olha, só fiz essa letra porque essa música pedia. Isso não é poesia, é canção”. Enfim, fico um pouquinho chateado com essas coisas, mas sei que é difícil mesmo. Como é que vai imprimir uma partitura no jornal e explicar aos leitores? Não dá, eu sei. (BUARQUE, 2015, p.4).

Nesse caso, o maior problema de se analisar uma canção apenas por sua letra é a violência da decomposição, ou seja, a separação dos dois elementos (*melos e logos*), que só têm sentido em relação direta um com o outro na mesma obra que é a composição³. Diante disso, pode-se afirmar que:

na canção atuam, simultaneamente, e de modo bastante complexo, duas expressões artísticas: a música *stricto sensu* e um texto poético, nenhum dos dois exercendo função subalterna, e proporcionando um resultado final que exige coesão rítmica, harmônica, lírica e prosódica” (CALVANI, 2015, p. 46).

Essa preocupação de caráter metodológico já tem sido tematizada no Brasil, sobretudo por Luiz Tatit (1994), e aplicada aos estudos de religião por outros pesquisadores (CALVANI 1998). A tese semiótica de Tatit tem oferecido referenciais para autores que exploram as relações entre canções e religiosidades populares com as seguintes consequências:

Se um texto é criado com a finalidade de ser cantado, e não apenas para ser lido ou recitado, deve ser estudado na forma como foi concebido. No gênero “canção”, letra, melodia e harmonia se mesclam em uma relação dinâmica de significados verbais e efeitos linguísticos conduzidos por um ritmo particular. Por isso, analisar apenas a “letra” de uma

³ “Tal mutilação representa exatamente a decomposição de uma composição, ou seja, de uma estrutura que se torna irreconhecível sem os elementos que a fazem ser o que é”. (CALVANI, 2015, p.42).

canção significa empobrecê-la, visto que, em muitos casos, a melodia pode alterar o significado da letra mediante flexões vocais, onomatopeias, entonações, pausas, prolongamento de sílabas, pronúncias que forçam rimas ou refrões que sugerem ao ouvinte significados que dificilmente seriam percebidos na consideração isolada da letra (...) Esse modelo compreende letra e melodia como equivalentes em uma só e mesma estrutura, tornando perigosa e irresponsável a tentativa de separar rigidamente o conteúdo e a forma (CALVANI, 2015, p. 43 e 46).

Tal metodologia pressupõe a necessidade de o/a leitor/a texto se esforçar para realizar um exercício prático, sugerido também para um procedimento didático em aula presencial: interagir com a canção, ouvindo-a de modo simpático. Para tanto, sugerimos a audição no *YouTube*⁴, uma vez que no site oficial de Gil, só se ouve uma pequena parte. O parêntese abaixo é deliberadamente aberto para que o/a leitor/a ouça a canção em sua inteireza. Essa atividade afetividade, conforme nosso entendimento, favorecerá a percepção de vários aspectos ligados à letra, à música e ao ritmo.

(.....)

XOTE (Gilbert Gil – Rodolfo Stroeter)

- 1 Foi quando a chuva fez a curva no horizonte
Deixando o Monte da Viúva sem molhar
Que eu me dei conta que a santa lá da fonte
Ficou três dias sem beata pra rezar
- 2 Ficou três dias sem beata pra cantar a cantoria
Que há dez anos todo dia vêm cantar
As rezadeiras, todas filhas de Maria
Todas vindas da Bahia com promessas pra pagar
Rezadeiras, todas filhas de Maria
Todas elas com um bocado de promessas pra pagar
- 3 Aquela fonte permanece desaguando
De um milagre que há dez anos acontece no lugar
Ela não brota de uma grota, de uma pedra
Nunca medra como qualquer fonte costuma medrar
Bem na caatinga, onde quase nunca pinga
Nessa fonte sempre chove todo dia sem falhar
- 4 Esse fenômeno de fato inusitado
Parece que é provocado pela firme devoção
Das rezadeiras que vêm sempre em romaria
De Alagoas, Pernambuco, Paraíba e região
Mas todos sabem, se a oração não principia

⁴ Link para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=PyDx0LtzF94>. Acesso em 28.mai. 2020.

- 5 Com uma moça da Bahia, então chover não chove, não
Algumas moças rezadeiras que vieram
De outros lugares sem ligar pra tradição
Cantaram tudo, tudo, tudo que puderam
Mas nos três dias não choveu no lajedão
- 6 Nesses três dias sem as moças da Bahia
Pra cantar a cantoria, todo mundo percebeu
Não adianta, pirulito é pirulito
Periquito é periquito, mito é mito e Deus é Deus.

A canção “Xote” – letra e ritmo

Pesquisadores da área de música caracterizam o xote como um ritmo binário ou quaternário oriundo da Europa (regiões fronteiriças entre França e Alemanha), e introduzido no Brasil por volta de 1850. A dificuldade de identificar precisamente sua origem, talvez explique o fato de que o xote nordestino, de influência francesa, seja um tanto diferente do xote difundido no sul do Brasil, de influência alemã. Em todo caso, era um ritmo já considerado “popular” nesses países, o que proporcionou sua receptividade em bailes da aristocracia brasileira da época. Há pesquisadores que identificam o termo como derivado de “Scottisch”, ritmo folclórico escocês difundido nas classes populares da Europa (GIFFONI, 1974 e 2003; LELLIS, 1998; QUADROS JÚNIOR, 2009) e que, por semelhanças fonéticas e adaptações culturais, começou a ser pronunciado no Brasil como “xote”.

Porém, a respeitabilidade do xote teria diminuído na elite brasileira em virtude de ter sido assimilado por famílias de trabalhadores rurais e escravos da época que imitavam a dança de seus senhores, introduzindo também, a percussão para marcação do ritmo. Por isso, aos poucos, o xote, inicialmente introduzido no Brasil para as elites, passou a ser mais identificado com classes consideradas “inferiores” e, rapidamente, alcançou regiões interioranas do Brasil da época.

A facilidade do acompanhamento percussivo do ritmo binário não exige técnicas musicais elaboradas, além da sensibilidade do percussionista. A linha melódica básica também facilitava sua disseminação, pois teoricamente pode ser conduzido por qualquer músico que se inicia na sanfona (ou “gaita”, como é conhecida no Sul do Brasil), violão e percussão (triângulo, zabumba, etc.).

O compasso binário faz com que o ritmo seja considerado “leve”, quase natural e convidativo a quem o escuta e que, rapidamente, reproduz a sequência melódica, intuindo possíveis evoluções. Além disso, o ritmo se adequa perfeitamente à estrutura linguística da língua portuguesa, facilitando a prosódia musical, uma vez que pontua frases melódicas compatíveis com sílabas simples.

Em uma época em que no Brasil se valorizava a “belle-époque” francesa (segunda metade do século XIX) e a busca por maior rebuscamento estilístico por parte das elites, o xote acabou sendo considerado demasiadamente popular e “folclórico”. De fato, quem ouve o xote, seja na canção de Gilberto Gil ou em outras bastante conhecidas, rapidamente se encanta, como se estivesse sendo seduzido e enfeitado pelo ritmo. Essa constituição, de certo modo, combina muito bem com orações e rezas repetitivas e, não por acaso, é um dos ritmos mais utilizados para musicalizar textos da literatura de cordel.

No nordeste brasileiro, o xote assumiu compasso mais lento e conotações mais “românticas” (letras tematizando situações de relacionamento interpessoal ou a exaltação de

valores e costumes de uma região), enquanto no sul, o compasso permaneceu mais acelerado, com letras críticas, jocosas e irônicas. Atualmente considera-se que o forró e o baião são desdobramentos do xote.

Enquanto esses desdobramentos moldavam novos estilos, o próprio xote encontrou novas formas de coreografia, de modo que atualmente, no Nordeste brasileiro, fala-se em “xote batido”, “xote-arrastadinho”, “xote-miudinho”, “xote bragantino” etc. Para nossos propósitos, importa frisar que o xote é um ritmo facilmente assimilado e encantador, capaz de cativar os ouvintes mais exigentes.

Em relação à letra incorporada ao ritmo na canção de Gil e Stroetner, a mesma se enquadra na tipologia proposta por Tatit como um misto de “canção tematizada” (aquela na qual o ritmo produz um andamento que acentua as consoantes) e “canção figurativa”, (aquela na qual a letra estabelece a presença de interlocutores pessoais: eu-tu, eles, nós); somam-se a isso, categorias temporais (passado, presente e futuro) e espaciais (locais geográficos). Tatit denomina esse processo de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto como “figurativização” por “...sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas [ou figuras] enunciativas” (TATIT, 1996, p.21). É exatamente isso que se percebe na canção de Gil e Stroetner: não há muitas vogais estendidas, prevalecendo as consoantes, o que leva o ouvinte a considerar a “lógica” da estrutura narrativa que enuncia um acontecimento, dando atenção à estória narrada.

A letra sugere um espaço geográfico (Monte da Viúva, Caatinga, Lajedão), a presença de pessoas que interagem naquele espaço (as rezadeiras da Bahia ou de outros Estados) e a misteriosa atuação de um poder sobrenatural (“a santa lá da fonte”). Desse modo, a canção apela à subjetividade do ouvinte que, ao final, deve se posicionar e se decidir em relação ao que está sendo narrado.

Laan Mendes de Barros, analisando outras canções de Gil, explora o conceito de “fruição subjetiva”, um momento hermenêutico no qual o ouvinte interage com a obra de arte e, citando Hegel, sugere que a obra de arte dinamiza e potencializa,

... aquela subjetividade abstrata que é um eu na sua simplicidade, a pessoa sem outro conteúdo que ela mesma. A missão principal da música consiste, portanto, não em reproduzir objetos reais, mas em fazer ressoar o eu mais íntimo, a sua mais profunda subjetividade, a sua alma ideal (Hegel, 1974, p. 182 apud BARROS, 2008, p. 18).

Locus e narrativa da canção

A narrativa em seis estrofes acompanha perfeitamente o ritmo e mantém uma cadência assemelhada à literatura de cordel, tematizando a religiosidade popular em um lugar hipoteticamente geográfico.

Na pesquisa realizada e na inquirição com pesquisadores que se dedicam à geografia ou à religiosidade popular, não foi possível identificar a localização geográfica exata do “Monte da Viúva”⁵, o que se supõe ser um “lugar imaginário”, uma espécie de “Pasárgada”, nascido da criatividade dos compositores e que, por isso mesmo, torna-se idealmente representativo de tantos e tantos lugares de devoção no Nordeste brasileiro.

A expressão “nordeste brasileiro” merece esclarecimentos para evitar generalizações. Não se trata do nordeste litorâneo e urbanizado onde se concentram as principais universidades, indústrias, fábricas e empresas. Trata-se do sertão, alguns quilômetros em direção ao interior, após a serra, onde se inicia a chamada “zona do agreste” e, ainda mais adentro, o sertão

⁵ Na cidade do Rio de Janeiro existe o “Morro da Viúva”. A narrativa da canção, porém, remete ao sertão nordestino.

nordestino, que Darcy Ribeiro denominou “Brasil sertanejo”. Geograficamente é uma região confinada e comprimida entre a mata atlântica, a zona da mata, a região amazônica e o litoral. As condições climáticas são de aridez, com temperaturas e vegetação semelhante às dos desertos, o que favorece longos períodos de seca que afetam a regularidade do plantio e produção agrícola.

Nesse contexto, a religiosidade popular é muito forte, pois segundo a crença do povo sofrido que ali reside, somente a intervenção de agentes sobrenaturais possibilita a superação das vicissitudes da natureza e do clima. Sem essa percepção, dificilmente se compreende a vitalidade e o poder dos festejos juninos, um ciclo de festas oficialmente ligadas ao calendário litúrgico católico (Santo Antônio, São João e São Pedro), mas muito anteriores a essa normatização, pois são festas agrícolas, da natureza e de raízes indígenas, que celebram a colheita do milho, amendoim e outros alimentos que proporcionam a sobrevivência e um possível excedente a ser explorado.

Em tal conjuntura, palavras e conceitos com os quais nos acostumamos no mundo acadêmico, tais como “secularização”, “pós-modernidade” e “desencantamento do mundo”, dificilmente encontram eco. Grande parte dos habitantes dessa região não vive no mundo “desencantado” da modernidade europeia ou do “Atlântico Norte”, mas em pequenos povoados onde não há água encanada, sistema de esgoto e onde se convive com constantes quedas de energia elétrica. Em alguns povoados ainda se utiliza gerador de eletricidade.

Na maioria dessas regiões não há antenas de telefonia celular próximas, internet ou televisões a cabo. O mundo ali é “encantado” e ainda se dá muito valor aos agentes sobrenaturais - santos e santas, anjos e orixás, almas e pavões misteriosos. Tais agentes interagem com a natureza e com as pessoas em uma relação muito viva e dinâmica. São lugares onde ainda se pede a bênção ao pai e à mãe, e onde os sinos ainda badalam aos domingos chamando o povo para a missa. Como poetizou Mário Quintana, “... só nessas cidadezinhas humildes é que ainda o chamam de Deus Nosso Senhor...” (QUINTANA, 1980).

É nesse contexto que a religiosidade popular se desenvolve muitas vezes de forma desconhecida da religiosidade normatizada oficialmente. São muitos os lugares de devoção a santos e santas populares nunca reconhecidos oficialmente pela Igreja. Talvez por isso, na canção, a santa não seja designada por um nome próprio. Ela não tem nome. É apenas “a santa lá da fonte”, podendo ser qualquer santa (ou santo) reconhecida e legitimada popularmente, mas não oficialmente.

1ª estrofe: – a inquietação - por que a bênção (chuva) se foi?

Foi quando a chuva fez a curva no horizonte

Deixando o Monte da Viúva sem molhar

Que eu me dei conta que a santa lá da fonte

Ficou três dias sem beata pra rezar

A primeira estrofe enuncia poeticamente a reflexão do artista motivada por uma constatação: a “chuva fez a curva no horizonte”, ou seja, a chuva se foi, já não está presente, como se o fizesse deliberadamente para testar os fiéis como um desagravo ou uma retaliação.

A expressão “horizonte” evoca o limite da visão humana. Já não era mais possível visualizar qualquer nuvem de chuva. Poeticamente, a canção reclama uma abertura para considerar o que está além dos sentidos. O monte da viúva “secou”, o que é dramático para as pessoas do sertão.

Sempre que a chuva cai ela revigora não apenas o solo, mas também, a esperança e a fé, que se fortalecem na continuidade do ciclo “seca-reza-chuva”.

Essa simples constatação provoca no compositor a indagação sobre causa-e-efeito. O efeito do distanciamento da chuva é a seca. Mas qual seria sua causa? O que teria provocado tamanho descontentamento nas forças sobrenaturais para que essas recusassem a continuidade da bênção?

Para responder a esses hipotéticos questionamentos, não se invocam causas científicas (vento, estação do ano ou os fenômenos climáticos do *El Niño* ou *La Niña*). O eu-lírico já percebe anteriormente (“eu me dei conta”) que a chuva regava aquela terra por uma única causa possível: a oração das beatas. A interrupção desse ato (rito) ou a inovação de tentar modificá-lo, como será dito à frente, é a única explicação possível naquele momento.

2ª estrofe: a hipótese – causa e efeito

Ficou três dias sem beata pra cantar a cantoria
Que há dez anos todo dia vêm cantar
As rezadeiras, todas filhas de Maria
Todas vindas da Bahia com promessas pra pagar
Rezadeiras, todas filhas de Maria
Todas elas com um bocado de promessas pra pagar

A audição atenta das duas primeiras frases da segunda estrofe revela que essas palavras são entoadas com mais intensidade, transparecendo certa indignação do artista, que repete como um lamento a dura constatação de que, após dez anos ininterruptos, a santa ficou três dias sem beata pra rezar.

Cientistas sociais usariam uma expressão mais técnica: ocorreu a “quebra de um ciclo de troca simbólica”. A chuva só poderia ser dispensada pela santa, e sua única exigência seria a manutenção constante das orações. Contudo, agora abandonada pelas beatas durante longos três dias, a retaliação da santa foi retirar a chuva do horizonte (sensorial e psicológico).

Beatas são figuras muito frequentes na religiosidade popular do sertão nordestino. O termo aponta para mulheres que se dedicam fielmente à sua religião e que dinamizam a fé das pessoas. Eventualmente, além de preservarem os ritos de sua religião, organizando novenas, procissões ou “puxando a reza” na Igreja, as beatas também assumem funções associadas a curandeirismo, pois, por conhecerem “de cor” as rezas oficiais, são revestidas de certa aura de proximidade com os poderes sobrenaturais. Por isso, muitas atuam também como benzedoras, parteiras e conselheiras em problemas matrimoniais e familiares até com respeitabilidade maior que a dos padres.

Porém, por algum motivo, as beatas - filhas de Maria - que há dez anos mantinham a tradição, interromperam aquele ciclo, desencadeando uma crise não apenas religiosa, mas climático-social: elas, agora, são as responsáveis pelo fim da chuva.

Digno de destaque é a expressão “três dias”, de forte valor simbólico na religiosidade popular de matriz cristã, ao evocar o tempo mítico da descida de Cristo ao Hades, após a morte e antes da ressurreição. Em muitos mitos cosmogônicos, essa morte evoca o “tempo do caos”, da desordem, da crise que reclama uma solução religiosa.

3ª estrofe: a memória de um milagre contínuo

Aquela fonte permanece desaguando
De um milagre que há dez anos acontece no lugar
Ela não brota de uma grotta, de uma pedra
Nunca medra como qualquer fonte costuma medrar
Bem na caatinga, onde quase nunca pinga
Nessa fonte sempre chove todo dia sem falhar

As reflexões de Agostinho sobre a memória são clássicas e se tornaram basilares no Ocidente para as posteriores considerações sobre “subjetividade”. Muito mais do que a lembrança epistêmica de um conhecimento ideal (Platão), a memória em Agostinho está ligada à própria constituição do sujeito. É no ato de lembrar-se de experiências passadas e reinterpretá-las à luz de experiências presentes, que a identidade do sujeito vai se (re)modelando.

A terceira estrofe da canção apela para o recurso da memória em um movimento natural em um fascinante jogo de rimas (brota/grotta; pedra/medra; caatinga/pinga). Durante dez anos passados, aconteceu algo cientificamente impossível: uma fonte desaguava “todo dia sem falhar”.

Aqui a percepção de “milagre” não é a mesma de um acontecimento “único e irrepetível”. Se assim o fosse, algo que acontecesse diariamente deixaria de ser milagre e seria acontecimento “comum”. Porém, a percepção que o artista tem de milagre atrela-se a uma espécie de “realismo místico”: a permanente, contínua e constatável reafirmação da possibilidade de transgredir as limitações impostas pela natureza. Torna-se milagre, portanto, porque o eu-lírico (e as pessoas, por extensão), sabem que em outros lugares o mesmo não acontece. Em outros lugares vive-se a devastação da seca. Mas ali, o “monte da viúva” é um lugar mítico, “sagrado” pela constante devoção das beatas.

4ª estrofe: o argumento – mito e rito correto garantem a bênção

Esse fenômeno de fato inusitado
Parece que é provocado pela firme devoção
Das rezadeiras que vêm sempre em romaria
De Alagoas, Pernambuco, Paraíba e região
Mas todos sabem, se a oração não principia
Com uma moça da Bahia, então chover não chove, não

São raras as canções populares que utilizam conceitos mais próprios ao mundo acadêmico. “Xote” trabalha muito bem com o conceito de “fenômeno” (aquilo que aparece) e que se dá na junção entre sujeito cognoscente e objeto cognoscível.

Classicamente, na fenomenologia, a atenção ao fenômeno (“voltar às coisas mesmas”) exige a suspensão (epoché) dos juízos e pressupostos. Por isso, o eu-lírico permanece humildemente no terreno das hipóteses: “esse fenômeno...*parece* que é provocado”. A afirmação

dogmática é temporariamente suspensa pela epoché (“parece”), embora se conclua, posteriormente, com o argumento do senso-comum: “todos sabem”.

Na relação eu-mundo (sujeito-objeto, sujeito cognoscente e objeto cognoscível), a chuva contínua naquela região é algo inusitado, inexplicável, extraordinário e excepcional. Possíveis explicações científicas sequer são invocadas por serem dispensáveis e, para a religiosidade popular, desnecessárias. Qualquer explicação científica que invadisse a experiência da religiosidade popular poderia provocar efeitos piores: eliminar de vez a fé e a devoção, sem oferecer substitutivo ou qualquer garantia de que a chuva voltasse a cair. Nesse caso, o artista opta por manter o compromisso com suas bases populares, reconhecendo o poder da tradição em torno de um rito que exige repetição. Embora possam vir beatas de diferentes Estados, a oração deve ser iniciada por uma moça da Bahia. Esse é o mito que sustenta o rito.

Não há, porém, qualquer narrativa que explique a gênese desse mito. Apenas o apelo à autoridade da religiosidade popular: “todos sabem”. A menção à presença/ausência das moças da Bahia se dá com intensidade semelhante à da segunda estrofe e, na cadência de uma reza cordelística, conclui convictamente que sua ausência determinou a seca. O rito tem que ser repetido tal como o mito o solicita.

5ª estrofe: verificação e lamento – não se pode quebrar o rito e mudar a tradição

Algumas moças rezadeiras que vieram
De outros lugares sem ligar pra tradição
Cantaram tudo, tudo, tudo que puderam
Mas nos três dias não choveu no lajedão

Novamente uma escuta atenta da canção torna evidente uma mudança de tonalidade, assumindo uma expressão lamentosa em virtude do desrespeito para com a repetição do rito. As moças que vieram de outros lugares não se importaram com a tradição e tentaram subvertê-la.

Aparentemente, a intenção era correta, bem como o esforço (“cantaram tudo, tudo, tudo que puderam”). O resultado, porém, foi inócuo: “nos três dias não choveu no lajedão”. A tentativa frustrada de controlar a vontade da santa e forçá-la a dispensar novamente a bênção, apenas reforça o caráter misterioso do fenômeno, “de fato, inusitado”.

6ª estrofe: a constatação – não importam causas científicas. A causa é religiosa

Nesses três dias sem as moças da Bahia
Pra cantar a cantoria, todo mundo percebeu
Não adianta, pirulito é pirulito
Periquito é periquito, mito é mito e Deus é Deus.

Na sétima estrofe outra voz (feminina) une-se à do cantor em um *backing-vocal* ao fundo. Esse recurso, utilizado sobretudo, em apresentações de show reforça o caráter coletivo da constatação: “todo mundo percebeu”. Todos concordam que a crise foi desencadeada pela ausência das moças da Bahia. Não basta simplesmente uma quantidade maior de moças oriundas

de outras localidades. Não é o número de beatas que interessa à santa. À santa só importa a presença de uma moça da Bahia para iniciar as orações.

Não há qualquer racionalidade presente aqui, e nem poderia haver posto que a religiosidade popular não exige racionalidade. Na teoria ottoniana do sagrado, a racionalidade opera no nível da oficialidade (dogmas, doutrinas, liturgias pré-estabelecidas, etc.). Esse, porém, é apenas um dos elementos da chamada “experiência do sagrado” e, de forma alguma, o mais importante para Otto (1917/2007). Importava-lhe explorar exatamente o elemento irracional, misterioso e apriorístico de toda experiência religiosa.

Durkheim, aparentemente, deparou-se exatamente com esse elemento inexplicável racionalmente em um parágrafo pouco lembrado de “As formas elementares da vida religiosa”:

há na Religião *algo* de eterno destinado a sobreviver a todos os símbolos particulares nos quais o pensamento religioso se envolveu sucessivamente. Não pode haver sociedade que não sinta a necessidade de conservar e reafirmar, a intervalos regulares, os sentimentos e as ideias coletivas que constituem a sua unidade e a sua personalidade. (DURKHEIM, 1989, p.504 - *grifo meu*).

Não deixa de ser curioso imaginar o sociólogo buscando um termo mais preciso para trazer maior objetividade à sua frase. Ao final, opta pelo indeterminado e indefinido “*quelque chose*” (DURKHEIM, 1912/1968, p. 609) e, algumas páginas à frente, afirma: “dissemos que há algo de eterno na religião; é o culto, a fé” (1989, p.508). A força da religiosidade popular reside exatamente no elemento irracional, misterioso e apriorístico de toda experiência religiosa, constantemente realimentada pelo rito.

Ao final, como é típico da religiosidade popular, a causa da crise é o desrespeito para com a transcendência representada na santa. A santa não é a vilã, e jamais será. A santa não exige dinheiro ou quaisquer outras ofertas materiais. Porém, como toda divindade zelosa, exige respeito. Ela continuará ali, no monte da viúva, à espera de uma “moça da Bahia” para iniciar a oração.

Assim, a única possibilidade de resolução da crise climático-religiosa, é o retorno das moças da Bahia. É delas que depende, também, o retorno da “chuva no horizonte”. Por isso, resta ao artista “dar-se de ombros” e reconhecer a insuficiência explicativa da razão, porque no universo e no imaginário religioso, a lógica é outra: “não adianta... mito é mito e Deus é Deus”.

Considerações finais

Quem ouviu a canção inteira, tal como gravada, observou que a narrativa é cantada duas vezes. Essa repetição faz com que a canção tenha 5 minutos e 43 segundos, tempo considerado muito longo para uma canção comercial. Pode ser que os artistas não estivessem propriamente interessados em tornar essa faixa o “carro-chefe” do álbum. A repetição, porém, cai muito bem com a “conclusão” do artista: tal como o rito deve ser repetido, a canção também deve ser repetida. Afinal, é esse, também, o exercício próprio das devoções populares.

Desse modo, a narrativa quase cordelística combina muito bem com a linha melódica, sustentada pela suavidade do ritmo (xote) que reforça a credibilidade do que está sendo narrado. É o mesmo ritmo das dezenas de “filhas de Maria” que, durante anos, deixam seus afazeres para rezar nos vários “montes da viúva” e alimentar as esperanças do povo. Quando esse ritmo foi quebrado e tentou-se subvertê-lo, a “ordem religiosa” se enfraqueceu e a ameaça constante do caos reapareceu.

Afirmou-se no início deste texto, que o propósito não era o de “explicar” a canção, mas de dialogar com a mesma, ou seja, reagir empaticamente a uma provocação estética bastante sugestiva. A canção certamente pode nos ajudar como recurso didático em aulas de antropologia da religião, fenomenologia da religião ou em outras abordagens acadêmicas. Mais do que isso, porém, ela contribui para fortalecer o respeito que sempre deve ser mantido para com a religiosidade popular, que tem suas próprias regras e sua própria blindagem em relação às tentativas de racionalizá-la.

Referências

- ABREU JR., L. 1996. *Conhecimento Transdisciplinar: O cenário epistemológico da complexidade*. Piracicaba, Unimep, 204 p.
- BARROS, Laan Mendes de. Cântico dos quânticos: ciência e arte nas canções de Gilberto Gil. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*, vol. X, n. 1, p. 14-22, jan/abr 2008.
- BUARQUE, Chico (entrevista). *Folha de São Paulo*. Caderno MAIS! Sítio da internet da Folha de São Paulo. 2006. <http://www1.folha.uol.com.br/foha/ilustrada/ult90u60177.shtml> (último acesso em 12 de junho de 2018).
- CALVANI, Carlos Eduardo. *Teologia e MPB*. São Paulo: Loyola, 1998.
- _____. Religião e MPB: um dueto em busca de afinação. *Correlatio* (Revista eletrônica), v. 14, n. 28 - Dezembro de 2015, p. 29-54.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Paulinas, 1989.
- GIL, Gilberto e STROETER, Rodolfo. Xote (faixa n. 4). *O sol de Oslo*. Gravadora Pau Brasil, 1988.
- GIL, Gilberto. *Todas as letras*. Comentadas pelo compositor. São Paulo. Cia das Letras, 1996.
- GIFFONI, M. A. *Danças folclóricas da Europa*. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1974.
- _____. *Forró. Cover Baixo*: São Paulo, v.1, n. 9, 2003.
- HIRSCHI, Stéphane. O tempo de uma canção: rumo a uma cantologia? *Boitatá - Revista do GT de literatura oral e popular da ANPOLL*, n. 16, ag-dez 2013, pp. 11-27.
- JAPIASSU, Hilton. *O mito da neutralidade científica*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- LELLIS, L. Levadas para xote. *Batera*: São Paulo, v. 2, n. 16, 1998.
- OTTO, Rudolf. *O Sagrado – os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. (1917, Trad. Walter Schlupp) São Leopoldo/Petrópolis: Sinodal/Vozes, 2007.
- QUADROS JÚNIOR, A.C.; FONTES, E.; DIAS, R.; VOLP, C. Caracterização do xote e do baião dançados no interior do Estado de São Paulo. *Movimento – revista de Educação Física da UFRGS*, vol. 15, n. 3, 2009, p. 233-247.
- QUINTANA, Mário. *Esconderijos do tempo*. Porto Alegre. L&PM, 1980
- SOUZA, Tárík (ed). *O som do Pasquim – entrevistas com os astros da MPB*. Rio de Janeiro, Editora Codecri, 1976.
- TATIT, Luis. *Semiótica da canção - a relação entre melodia e letra na canção popular brasileira*. São Paulo, Escuta/USP, 1994.