



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA (ILEEL)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS (PPGELIT)

DOUTORADO ACADÊMICO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

ISLEY BORGES DA SILVA JUNIOR

**ECOS DE ORIXÁ NO PALCO-TERREIRO DE MARIA BETHÂNIA:  
ESPAÇO, PERFORMANCE E CULTURA AFRO-BRASILEIRA**

UBERLÂNDIA - MG

2022

ISLEY BORGES DA SILVA JUNIOR

**ECOS DE ORIXÁ NO PALCO-TERREIRO DE MARIA BETHÂNIA:  
ESPAÇO, PERFORMANCE E CULTURA AFRO-BRASILEIRA**

Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT), do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa 3: Literatura, Outras Artes e Mídias

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares

UBERLÂNDIA - MG  
2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

S586e  
2022 Silva Junior, Isley Borges da, 1992-  
Ecos de Orixá no palco-terreiro de Maria Bethânia [recurso eletrônico] : espaço, performance e cultura afro-brasileira / Isley Borges da Silva Junior. - 2022.

Orientador: Leonardo Francisco Soares.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2022.5343>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Soares, Leonardo Francisco, 1974-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 801

---

Glória Aparecida  
Bibliotecária - CRB-6/2047



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários  
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pplet.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br - copplet@ileel.ufu.br e  
atendpplet@ileel.ufu.br



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Tese de Doutorado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	22 de setembro de 2022	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	18:00
Matrícula do Discente:	11813TLT015				
Nome do Discente:	Isley Borges da Silva Júnior				
Título do Trabalho:	Ecos de Orixá no palco-terreiro de Maria Bethânia: espaço, performance e cultura afro-brasileira				
Área de concentração:	Estudos literários				
Linha de pesquisa:	3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Guerra, cinema e romance: a Primeira Guerra Mundial em Narrativas literárias e fílmicas				

Reuniu-se, no formato híbrido, por videoconferência e presencialmente, no Bloco U Sala 209, do Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos (as) Professores (as) Doutores (as): Leonardo Francisco Soares / ILEEL - UFU, orientador do candidato (Presidente); Leonardo Davino de Oliveira / UERJ, Luciana Borges / UFCAT; Marisa Martins Gama-Khalil / ILEEL-UFU e Paulo Fonseca Andrade / ILEEL-UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente Isley Borges da Silva Júnior a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessiva, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **LUCIANA BORGES, Usuário Externo**, em 22/09/2022, às 17:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Davino de Oliveira, Usuário Externo**, em 22/09/2022, às 17:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 23/09/2022, às 10:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Fonseca Andrade, Professor(a) do Magistério Superior**, em 23/09/2022, às 10:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marisa Martins Gama-Khalil, Usuário Externo**, em 26/09/2022, às 11:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **ISLEY BORGES DA SILVA JUNIOR, Usuário Externo**, em 26/09/2022, às 17:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3941756** e o código CRC **18B3998D**.

## ***MO DÚPÉ, EU AGRADEÇO***

Às forças da natureza, as quais na minha crença chamaram de orixás, ancestralidade divinizada que me motiva a seguir sempre;

Às minhas mães, Luciana Nunes e Maria Cristina Andrade Florentino (*Ìyálórìṣà Ifatoki*), que são confidentes, amigas e exercem sobre mim todo o poder materno;

Ao orientador desta tese, que se tornou amigo, professor Leonardo Francisco Soares, pelas orientações, pela paciência, pela sinceridade e pelo cuidado;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, que me presentearam com aulas e muito conhecimento: Paulo Fonseca Andrade, Ivan Marcos Ribeiro e Marisa Martins Gama-Khalil;

Aos meus eternos orientadores, que propiciaram a minha evolução como pesquisador, Maria Aparecida Resende Ottoni, Gerson de Sousa e Alessandro Enoque;

Ao professor Leonardo Davino de Oliveira, intelectual e pesquisador que influenciou significativamente o percurso desta pesquisa;

Aos membros da banca examinadora, pelo tempo destinado às leituras e aos compartilhamentos que, sem dúvida, enriqueceram este trabalho;

Aos meus avós, Floripes e Amadeu, seres iluminados e sempre presentes, esteios de meu cotidiano;

À doçura de *Òṣun*, da qual posso desfrutar com respeito por meio da amizade com Maria Helena Raimundo, *Òṣunlamina*;

Aos diálogos sinceros com meu pai criador, que segurou em minhas mãos nos primeiros passos no caminho da espiritualidade, André Gomes de Jesus, *Ogúnkeyé*;

Aos amigos de verdade, que se tornaram irmãos espirituais: Nasser Pena (*Adefà*), Cleber Couto (*Efùnsegùn*), Rodrigo Gonzaga (dofono de Omolu) e Josy Souza (dofonitinha de Ogunté);

Aos/às diretores/as e companheiros de trabalho da ADUFU — Seção Sindical, meu local de ofício e afetos: Sidiney Ruocco Junior, Edilson Graciolli, Diogo Novaes, Edilamar Rezende, Vanessa Matos, Iara Mora, Karina Klinke, Marluce Severino, Lene Dione, Djalma Costa, Letícia França, Luciana Rezende, Kênia de Paula, Angélica Neiva, Cinthia Santana, Alex Prais e José Carlos Muniz;

A Fernando Brito Monteiro, pelo encontro, pelo amor e pela luz;

À sincera amizade de Mayra Thomas, Raissa Dantas, Roberto Camargos, Thaneressa Lima, Luiz Paulo Melo, Alecilda Oliveira, Camila Alves, Letícia Rezende e Maria Luiza Reis;

A toda família CECORÊ, terreiro de candomblé *ketu* que é a minha primeira casa, local onde renasci em vida, onde nasceu o meu orixá Oxóssi.

**À Maria Bethânia,  
intérprete do Brasil.**

A música é a língua materna de Deus. Foi isso que nem católicos nem protestantes entenderam, que em África os deuses dançam. E todos cometeram o mesmo erro: proibiram os tambores. Na verdade, se não nos deixassem tocar os batuques, nós, os pretos, faríamos do corpo um tambor. Ou mais grave ainda, percutiríamos com os pés sobre a superfície da terra e assim abrir-se-iam brechas no mundo inteiro.

(Mia Couto, em *Sombras da Água*).

## RESUMO

Do palco de Maria Bethânia, espaço público para vivência de seu ofício, ecoa a tradição africana iorubá com o seu denso arcabouço filosófico-cultural em torno das ancestralidades divinizadas, chamadas orixás. Esta Tese de Doutorado estabelece uma relação entre a performance da intérprete Maria Bethânia e a espacialidade sagrada afro-brasileira. Neste trabalho de pesquisa imergimos na ancestralidade e na oralidade dos terreiros para compreendê-las como matéria do saber e do fazer artístico da intérprete do Brasil, epíteto que conferimos à intérprete a partir das conclusões às quais chegamos com o desenvolver do trabalho. O corpo, a voz, a presença, as canções, os cenários, os figurinos, os encartes de álbuns, sustentam uma performance que propicia um discurso que traz para a centralidade da cena a cultura afro-brasileira. O referencial teórico compreende os estudos sobre a espacialidade do sagrado afro-brasileiro (MENDES, 2015; PORTUGUEZ, 2015; PRANDI, 2001; OLIVEIRA, 1997), as formulações acerca do conceito performance (ZUMTHOR, 2014; COHEN, 2002; OLIVEIRA, 2016) e, ainda, a fortuna crítica em torno da canção brasileira e da trajetória da cantora (MARCOS, 2008; FORIN JUNIOR, 2017). A metodologia empregada é a autoetnografia (SANTOS, 2017), refletindo a trajetória do autor em sua vivência no candomblé *ketu* e os conhecimentos da tradição africana obtidos no terreiro pela oralidade. Os resultados apontam para uma performance única, que mobiliza saberes ancestrais do interior dos terreiros brasileiros, evocando as espiritualidades da terra, das águas, das matas e dos ventos.

**Palavras-chave:** Maria Bethânia; performance; espaço sagrado; cultura afro-brasileira; orixás.

## ABSTRACT

Maria Bethania's stage, a public space to experience her art, echoes the Yoruba African tradition and its dense philosophical-cultural framework centered on divinized ancestors, called orixas. This PhD Thesis establishes a relationship between the performance of the interpreter Maria Bethania and the Afro-Brazilian sacred spatiality. In this research study, we immerse ourselves in the ancestral and oral traditions of terreiros as a source of knowledge and artistry of this Brazilian interpreter, epithet that we give to the interpreter based on the conclusions we reached with the development of the research. Her body, voice, presence, songs, stage settings, costumes, album liner notes, sustain a performance that brings the discourse on Afro-Brazilian culture to the center of the stage. The theoretical framework comprises studies on the spatiality of the sacred Afro-Brazilian (MENDES, 2015; PORTUGUEZ, 2015; PRANDI, 2001; OLIVEIRA, 1997), formulations on the concept of performance (ZUMTHOR, 2014; COHEN, 2002; OLIVEIRA, 2016), and the critical fortune of the Brazilian song and the singer's trajectory (MARCOS, 2008). The methodology employed is autoethnography (SANTOS, 2017), which reflects the author's path as regards experience in candomble ketu and knowledge of African tradition through orality in the terreiro. The results indicate a unique performance that mobilizes ancestral knowledge from within Brazilian terreiros, evoking the spiritualities of the land, waters, forests, and winds.

**Keywords:** Maria Bethania; performance; sacred space; afro-brazilian culture; orixas.

## LISTA DE IMAGENS E FIGURA

### Imagens

Imagem 01: Memorial “Nossos passos vêm de longe” vandalizado .....	14
Imagem 02: Iniciadas no candomblé <i>Ketu</i> organizam-se, em roda, para o xirê .....	19
Imagem 03: Sala pública do terreiro de candomblé CECORÈ .....	21
Imagem 04: Contracapa do álbum <i>Pássaro Proibido</i> .....	35
Imagem 05: Maria Bethânia adornando e carregando o andor de Nossa Senhora .....	37
Imagem 06: Assentamentos do orixá Exu, com representações fálicas .....	47
Imagem 07: Capa do álbum <i>A força que nunca seca</i> .....	52
Imagem 08: <i>Olùbàjẹ</i> , o banquete do rei, no CECORÈ, em 2014 .....	66
Imagem 09: Capa do álbum <i>Oásis de Bethânia</i> .....	72
Imagem 10: <i>Ìyálórìṣà</i> Cristina Ifatoki dança em frente aos tambores de seu terreiro .....	77
Imagem 11: Orixá Oxóssi, de <i>Odèkunlé</i> (o autor), representando o seu ato de cavalgada .....	83
Imagem 12: Orixá Oxóssi, de <i>Odèkunlé</i> (o autor), representando o seu ato de caça .....	84
Imagem 13: <i>Ìyálórìṣà</i> sendo reverenciada por membros da comunidade .....	88
Imagem 14: Orixá Nanã, de <i>Nanaiyò</i> , embalando o seu <i>ibirí</i> .....	91
Imagem 15: Orixá Iemanjá, de <i>Yebamila</i> , representando seu ato .....	92
Imagem 16: Orixá Oxum, da <i>Ìyálórìṣà</i> Ifatoki, servindo a sua comida votiva, o ipeté .....	94
Imagem 17: Cerimônia de iniciação de <i>iyawó</i> no CECORÈ .....	97
Imagem 18 - Maria Bethânia usa colar com pena vermelha .....	98
Imagem 19: Contracapa do disco <i>Alteza</i> .....	101
Imagem 20: Orixá Oyá, de <i>Oyàfemì</i> , “varrendo” a sala .....	103
Imagem 21: Capa e contracapa do álbum <i>Olho D’água</i> .....	108
Imagem 22: Parte interna do encarte do álbum <i>Olho D’água</i> .....	108
Imagem 23: Partes do encarte do álbum <i>Pirata</i> .....	111
Imagem 24: Partes do encarte do álbum <i>Mar de Sophia</i> .....	115
Imagem 25: Figurino (colete de búzios) do espetáculo <i>Dentro do mar tem rio</i> .....	118
Imagem 26: Preparo de banho de folhas .....	121
Imagem 27: Partes do encarte do álbum <i>Encanteria</i> .....	126

Imagem 28: Capa do álbum <i>Brasileirinho</i> .....	131
Imagem 29: Cenário do espetáculo <i>Brasileirinho</i> .....	133
Imagem 30: Partes do encarte do álbum <i>Brasileirinho</i> (folhas e raízes) .....	135
Imagem 31: Orixá Oyá, de <i>Oyàdayò</i> , “limpando” a sala .....	145
Imagem 32: Maria Bethânia e Mãe Menininha .....	148
Imagem 33: Maria Bethânia no pôster do álbum <i>Talismã</i> .....	149
Imagem 34: Cena do espetáculo <i>Abraçar e Agradecer</i> .....	151
Imagem 35: Capa do DVD <i>Abraçar e Agradecer</i> .....	155

## **Figura**

Figura 1: O xirê Bethânico .....	158
----------------------------------	-----

# SUMÁRIO

<b>1 PRÓLOGO</b> .....	13
1.1 Terreiro: espaço ancestral de resistência da cultura afro-brasileira .....	13
1.2 Maria Bethânia, intérprete do Brasil .....	25
1.2.1 Interpretação e performance: tecnologias no espaço-palco .....	29
1.2.2 Amálgama de crenças: candomblé e catolicismo .....	33
1.2.3 Bethânia apresenta a Literatura .....	38
1.3 As fontes, a metodologia e o processo da pesquisa .....	41
<b>2 EXU E O PRINCÍPIO DAS CENAS</b> .....	46
2.1 Inaugurando os ritos: o <i>pàdé</i> de Exu na chegada de Bethânia .....	46
2.2 O corpo, a voz e a presença que sacralizam o palco .....	55
<b>3 A TERRA, AS ORIGENS, A ANCESTRALIDADE</b> .....	64
3.1 A gramática e a pedagogia dos sons ancestrais .....	75
3.2 As origens performativas afro-brasileiras: cantar-dançar-batucar .....	80
<b>4 NAVEGANDO EM TANTAS ÁGUAS: PERFORMANDO O PODER FEMININO</b> .....	85
4.1 Lama, rio, mar e névoa: águas, <i>iyágbàs</i> e poder feminino .....	85
4.2 As águas de Bethânia .....	107
<b>5 KÒ SÍ EWÉ, KÒ SÍ ORISÁ: O ESPÍRITO DAS MATAS, O ESPAÇO DAS FOLHAS</b> .....	120
5.1 A alquimia das folhas, sangue negro do candomblé .....	120
5.2 Caboclos e orixás: espíritos e divindades da mata sagrada .....	127
5.3 Terreiro, sustentabilidade e preservação ambiental .....	138
<b>6 TEMPO BOM, TEMPO RUIM: OIÁ, BETHÂNIA E A PERFORMANCE VENTANIA</b> ....	141
6.1 Oiá, divindade dos ventos, dos raios e das tempestades .....	141
6.2 A divindade-mãe e a intérprete-filha .....	145
6.3 Oiá-Bethânia: quando a divindade figura na performance da intérprete .....	150
<b>7 OXALÁ E O FINDAR DAS CENAS</b> .....	158
7.1 O palco-terreiro e o xirê Bethânico .....	158
7.2 Esta tese é um ebó .....	161
7.3 O findar da cena: o que Bethânia ensina antes da despedida .....	164
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	168

## 1 PRÓLOGO

Essa é uma maneira linda de entender Deus de todos os modos porque é a natureza, a adoração é a natureza. O orixá representa a natureza, cada um no seu departamento e aquilo me fascinou completamente, além de ser feliz. O rito me fez muito feliz, tem dança, tem música, tem expressão corporal, tem reverência, tudo tão mágico, comida. Aí fiquei louca! Fiquei apaixonada! Aí quando eu conheci Mãe Menininha eu achei que eu ia ficar vendo Deus bacana, porque é a religião de minha escolha, o candomblé. Mas, não. Tudo bonitinho, mas tem que fazer tudo direitinho. Então, ela nos preparou. Tenho essa graça de ter a mão dela na minha cabeça (BETHÂNIA *apud* MACHILINE, 2015).

### 1.1 Terreiro: espaço ancestral de resistência da cultura afro-brasileira

Os movimentos políticos, sociais e populares elegeram o mês de julho como marco temporal para debates sobre as mulheres negras. Intitulado “julho das pretas”, durante o período discute-se a violência contra as mulheres negras, a desvalorização das mesmas no mercado de trabalho, a necessidade do combate ao machismo e ao racismo, dentre outras pautas de importância para o segmento. Infelizmente, no dia 20 de julho de 2021, a imprensa nacional estampou um triste fato: vândalos cobriram de tinta branca um mural dedicado a mulheres negras, em Duque de Caxias.

Os rostos negros foram apagados, em uma tentativa vil de invalidação e exclusão das trajetórias femininas construídas tendo como objetivo o bem comum, aspecto fundamental do fazer político. Dentre os rostos cobertos estavam os de Mãe Beata de Iemanjá, importante liderança religiosa da Baixada Fluminense; Maria Conga, negra africana escravizada que se tornou referência para a libertação de escravizados; e Marielle Franco, vereadora do Rio de Janeiro, negra, assassinada brutalmente a mando da milícia carioca.



Imagem 01: Rostos negros pintados de branco, no memorial vandalizado.  
Fonte: CNN Brasil, publicada em 20/07/2021.

O ataque ao Memorial “Nossos passos vêm de longe”, idealizado pela Iniciativa Direito à Memória e Justiça Racial (IDMJR), revela o racismo estrutural<sup>1</sup> e complexo que assola a sociedade brasileira desde os tempos da colonização. A tinta branca que tenta apagar a memória ancestral e feminina pode ser facilmente transmutada para a bala que perfura e mata a juventude pobre e preta das periferias e favelas brasileiras. O Atlas da Violência<sup>2</sup>, no ano de 2020, mostrou que os homicídios de pessoas negras cresceram 11,5% em onze anos, enquanto os demais caíram 13%. O mesmo documento mostra que em 2018 assassinatos de negros cresceram 23% e os de brancos caíram 6,8%. A análise dos dados presentes no Atlas evidencia que existe um Brasil para negros e outro para brancos, sendo que para os primeiros o que resta é a violência institucional, simbólica e física, que mutila corpos, invade barracos, desmonta famílias.

<sup>1</sup> De acordo com Silvio Almeida (2019, p. 20), “o racismo é sempre estrutural, ou seja, [...] ele é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade. [...] é a manifestação normal de uma sociedade, e não é um fenômeno patológico ou que expressa algum tipo de anormalidade”. Portanto, o racismo estrutural não é uma violência direta contra uma pessoa específica, mas um fenômeno que constitui as relações sociais, as ações conscientes e inconscientes.

<sup>2</sup> Pesquisa realizada pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea). Todos os dados do Atlas da Violência podem ser acessados em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia>.

Em 2019 chegou ao conhecimento da população brasileira pelos noticiários os inúmeros ataques à religiosidade e à ancestralidade do povo negro. A violência incide nesta população, como pode se constatar, através de múltiplas facetas: as oportunidades não são iguais para negros e brancos e, para pessoas negras, na maioria das vezes, o que resta é o subemprego, a violência das forças policiais, o preconceito e a discriminação e o ataque à sua fé. Reportagem do *Estado de Minas*<sup>3</sup>, publicada em 18 de agosto de 2019, denuncia Álvaro Malaquias Santa Rosa, membro do Terceiro Comando Puro (TCP), facção criminosa que mantinha 200 terreiros de culto afro-brasileiro sob constantes ameaças orquestradas pelo grupo “Bonde de Jesus”. Artigo da *Folha de São Paulo*<sup>4</sup>, publicado em 24 de setembro de 2019, apontou a proliferação de ataques às religiões afro-brasileiras, com casos que incluíam invasões de templos, destruição de imagens, incêndios de residências e pichações. Por ser um país majoritariamente cristão, casos de preconceito religioso são comuns no Brasil. Todavia, o preconceito religioso contemporâneo está intrinsecamente ligado aos evangélicos neopentecostais e ao tráfico de drogas. E enganam-se aqueles que acreditam que o preconceito religioso perpetuado por evangélicos seja um fato típico do contexto carioca.

Os sociólogos da religião, sobretudo Max Weber (1991), em capítulo de sua grande obra *Economia e Sociedade*, nos explicam que variadas são as formas de se resolver a problemática da teodiceia. Essa problemática diz respeito àquele questionamento de que como um deus bom e justo pode ter criado um mundo repleto de injustiças. Ricardo Mariano (1999), em seu livro sobre os neopentecostais, destaca que os mesmos buscam a resposta a esta querela por meio do dualismo. O dualismo, de maneira resumida, afirma que o bem e o mal são coexistentes no mundo e que as coisas boas, positivas, foram criadas ou influenciadas pelo divino, e as coisas negativas, demonizadas, teriam sido criadas ou influenciadas pelo diabo.

Em nome desse dualismo, os neopentecostais empreenderam, desde o início da década de 1980, uma verdadeira guerra contra o diabo. O diabo, para essa corrente do pentecostalismo, diz respeito, principalmente, às divindades cultuadas por outras religiões, como os espíritos de luz, orixás, caboclos, guias, dentre outros. Mariano revela que o diabo é uma figura ambígua para os neopentecostais: ao mesmo tempo em que é inimigo de deus,

---

<sup>3</sup> Link de acesso à matéria do Estado de Minas: <https://bit.ly/3rxTRgW>

<sup>4</sup> Link de acesso à matéria da Folha de São Paulo: <https://bit.ly/3iMrvvg>

precisa existir para reforçar o poder divino. Para o líder da Igreja Universal, Edir Macedo (2006), os demônios são os causadores de todos os males da humanidade. Estão no futebol, na política, nas artes, na religião. Em outras palavras, são parte da cultura das sociedades contemporâneas. No livro *Orixás, caboclos e guias: deuses ou demônios?*, os demônios (orixás) e os males que eles causam são listados, assim como os seus nomes, as suas comidas, cores e características.

Por considerarem o diabo figura perigosa, neopentecostais empreendem contra ele uma guerra. Esta guerra destrói terreiros, quebra imagens de orixás, organiza passeatas para invasão de centros espíritas, tudo comandado pelos pastores de instituições religiosas neopentecostais. Esse combate, quando não colabora para o preconceito com as religiões de matriz africana, objetiva converter fiéis dessas religiões ao neopentecostalismo.

Neste complexo contexto de racismo estrutural e religioso, o espaço do terreiro emerge como lugar de preservação cultural e resistência negra. Tal *locus* constitui-se como reconstrução cultural, política e econômica do espaço-temporal dos africanos. No Brasil, os iorubás chegaram como escravizados, na segunda metade do século XIX. Outras etnias e nações africanas, como o povo *bantu* (da região de Congo e Angola) e os *jeje* (oriundos da região do antigo Dahomé) também se estabeleceram em território nacional. Estes povos africanos, por meio da diáspora — ou seja, do processo de desterritorialização de África e de reterritorialização no Brasil — trouxeram a sua cultura e, assim, a sua gastronomia, os seus modos de ver e pensar, as suas divindades, a sua liturgia e a sua fé, conformando o que conhecemos hoje como cultura afro-brasileira.

Conforme esclarece Bastide (2001, p. 29):

Os candomblés pertencem a “nações” diversas e perpetuam, portanto, tradições diferentes: angola, congo, jeje (isto é, euê), nagô (termo com que os franceses designavam todos os negros de fala iorubá), da Costa dos Escravos), queto, ijexá. É possível distinguir essas “nações” umas das outras pela maneira de tocar o tambor (seja com a mão, seja com as varetas), pela música, pelo idioma dos cânticos, pelas vestes litúrgicas, algumas vezes pelos nomes das divindades, e enfim por certos traços do ritual. Todavia, a influência dos iorubás domina sem contestação o conjunto das seitas africanas, impondo seus deuses, a estrutura de suas cerimônias e sua metafísica aos daomeanos, aos bantos.

O candomblé é resultado do complexo processo diaspórico e funda-se na ideia da reinvenção de tempos e espaços africanos em terras brasileiras. Em África, cada povo cultuava a divindade ancestral vinculada a seu coletivo. A quesito de exemplo: no continente africano, o povo da região de *Ifê* é cultuador do orixá, da divindade *Ògùn* (Ogum), senhor da tecnologia, da guerra, do desenvolvimento das armas e de instrumentos agrícolas. Já aqueles que residem em *Oşogbo*, cultuam *Òşun* (Oxum), nome do rio que corta a cidade e, também, da deidade das águas doces e da fertilidade feminina. Em *Oyó*, território monárquico guiado pela família de *Şàngó* (Xangô), cultuam-se os doze obás (reis) que comandaram a cidade, que são ascendentes e descendentes de Xangô. E assim por diante. No Brasil, negras e negros sem a garantia de suas liberdades ou recém alforriados necessitaram rearranjar, readaptar os seus cultos religiosos, devido ao contexto de perseguição e à ausência de elementos da natureza (favas, folhas, animais, etc.) que não se encontravam por aqui.

Forjado a partir de estilhaços da memória do povo negro escravizado que chegou ao Brasil relegado à própria sorte, o candomblé introjetou em sua ética, em sua estética, em seus ritos e mitos, toda a diversidade de conhecimento africano:

O candomblé é uma religião que foi criada no Brasil por meio da herança cultural, religiosa e filosófica trazida pelos africanos escravizados, sendo aqui reformulada para poder se adequar e se adaptar às novas condições ambientais. É a religião que tem como função primordial o culto às divindades - inquices, orixás ou voduns -, seres que são a força e o poder da natureza (...) No candomblé nada se inventa ou se cria, só se aprende e se aprimora. Este saber e este conhecimento são conquistados com a prática, no dia-a-dia, com o tempo, a humildade, o merecimento, a inteligência e, principalmente, com a vontade de aprender (BARROS, 2011, p. 29).

São perceptíveis, no candomblé e, conseqüentemente, nas regras que sustentam o espaço sagrado do terreiro, os princípios norteadores da cultura nagô/iorubá: a oralidade, a temporalidade, a ancestralidade e a senioridade. Quando nos referimos ao candomblé, no decorrer desta tese, estamos falando especificamente do candomblé *ketu*, ou seja, do candomblé formado a partir da influência étnica dos nagôs/iorubás, povo que cultua as divindades chamadas orixás. Esta etnia está, atualmente, localizada em três países da África: Nigéria, Benin e Togo. Este recorte se deve porque a intérprete Maria Bethânia é iniciada para o candomblé originário desta nação, em uma das casas tradicionais da religião,

o terreiro do *Gantois*, o *Ilé Íyá Omi Áṣe Ìyámase*, em Salvador - BA e, como observa-se em sua trajetória artística, incorpora elementos da cultura iorubá em sua performance.

Márcio Righetti Mendes (2015) explana acerca destas características, explicando que a oralidade norteia a cultura iorubá a partir do entendimento do sentido mágico e do poder da palavra. Por ser ágrafa, à fala é agregada, intrinsecamente, a ideia de verdade, compromisso, sendo a palavra o próprio documento. Além disso, a tradição oral é uma maneira de transmissão do conhecimento, que é repassado ao interlocutor de modo dosado, com base na sua maturidade para a compreensão dos temas. Cabe ressaltar que a oralidade não é um traço de primitivismo ou de atraso, mas a forma como o povo iorubá documenta e transmite a sua cultura e ancestralidade.

A temporalidade iorubá, por sua vez, difere-se significativamente da noção de espaço e tempo ocidentais, que se baseia em uma visão linear, com início, meio e final. Diferentemente, a noção é sincrônica, os fatos acontecem simultaneamente nos mundos visível e invisível, estando os seres humanos diretamente conectados aos seus ancestrais. Nas palavras de Mendes (2015, p. 27): “Os acontecimentos, as decisões, as concepções não são desenroladas com início, meio e fim. Estas estão sempre sujeitas às oscilações resultantes dos efeitos do etéreo-sagrado no material-profano, e vice-versa”. Tal compreensão temporal relaciona-se com o entendimento do povo iorubá acerca da ancestralidade. Os ancestrais mortos interagem com os seus descendentes vivos, sendo a morte não um elemento de ruptura, mas de troca de lugar, de ambiência, de plano. Esta ancestralidade é expressa na corporeidade, no momento do transe, no qual ancestrais e humanos interagem energeticamente entre si.

Partindo desta noção de ancestralidade, o princípio sustentador que se destaca é o da senioridade, fornecendo à velhice e ao envelhecer um novo olhar, diferente do ocidental, como pontua Mendes (2015, p. 27):

Partindo-se do pressuposto de que os ancestrais podem ser divinizados e cultuados, a noção de velhice é outra. Envelhecer passa a ser um atributo. O idoso é tido como um sábio. Ele detém em si os registros do tempo e, com eles, todos os conhecimentos e experiências que não estão escritos, mas gravados em seu corpo, em sua mente e em sua emoção. Eles são arquivos vivos de memória e história. Bibliotecas ágrafas ambulantes. A sabedoria dos mais velhos é insubstituível.

Podemos afirmar que os princípios norteadores supracitados fundamentam uma visão circular da vida e das práticas sociais e culturais encontradas no candomblé afro-brasileiro. Neste sentido, o candomblé é uma religião que valoriza a potência dos ciclos e a importância dos indivíduos em cada um de seus momentos de desenvolvimento humano. No terreiro, todos têm importância para a execução plena das atividades religiosas. Têm importância os abiãs (não iniciados), os recém iniciados, os mais novos e os mais velhos, sendo todos, sem exceção, portadores de axé, energia vital que movimenta a vida e a religião. Por meio da oralidade, os mais velhos devem ensinar aos mais novos, dando a eles condição de entendimento de uma filosofia de vida lúcida, que enaltece o bom caráter, as práticas de sensibilidade, bondade e generosidade.



Imagem 02: Iniciadas no candomblé *ketu* organizam-se, em roda, para o xirê do Centro Cultural Orè - Egbé Ilê Ifá (CECORE), terreiro de Uberlândia - MG, no Acará de Oyá (junho/2017).

Fonte: Arquivo do autor.

O movimento circular, que está presente na dança que move os iniciados no centro do barracão dos terreiros brasileiros alude ao conceito filosófico iorubá de *orí*. O *orí*, ou a cabeça, é cultuada e reverenciada no candomblé, sendo ela um orixá, portanto, uma divindade. Para ela é feito um dos rituais mais importantes do candomblé, o *borí* ou *eborí*,

que pode ser entendido como o ato de alimentar a própria cabeça, visando a boas escolhas, a boas decisões e a boas relações humanas. Como explica Mendes (2015, p. 29):

Mas, evidentemente, de todas as partes do corpo, é a cabeça o elemento mais importante. A cabeça é a primeira parte do corpo que vem ao mundo, abrindo espaço para as demais. Nas palavras de José Beniste: “Ela é a sede da consciência e dos principais sentidos”. É comum observarmos, nas culturas africanas de diferentes etnias, imagens em que a cabeça é desproporcionalmente maior do que o corpo. Isto se dá pelo reconhecimento de que a cabeça “(...) é a parte mais vital do corpo humano”, segundo Bâbátundé Lawal, da Universidade de Ifè, na Nigéria. As demais partes do corpo humano são então menores para tornar clara a sua subordinação à cabeça. Apesar da importância das partes do corpo, é a cabeça que deve guiá-las e decidir por sua utilização e bom aproveitamento.

O coletivo que sustenta o terreiro, quando reunido no centro do barracão, que é o principal local de ritual público aos orixás, representa, portanto, uma grande cabeça. Esta grande cabeça, coletiva, é resultado das várias cabeças individuais iniciadas naquela família de fé. A dança circular perpassa os principais pontos do espaço sagrado — a porta, o centro (ariaxé) e os tambores — que simbolizam, respectivamente, passado, presente e futuro, reforçando a ideia da oralidade (chega-se ao terreiro pelo convite, pela palavra de algum participante), da temporalidade (representada pelo encontro simultâneo das facetas do tempo), da ancestralidade (pois os tambores tocaram para os que vieram antes, para os que se fazem presentes e convidam os que virão) e da senioridade (possuindo cada um o seu espaço físico determinado no grande barracão, com base no seu tempo de iniciação).

O processo de pesquisa que se desenrola nesta tese de doutorado é, então, *ori*-entado e desenha-se como um percurso circular pelos espaços sagrados da cultura afro-brasileira, mais especificamente do candomblé, a partir do corpo, da voz e da presença, elementos que estabelecem a performance da intérprete do Brasil, Maria Bethânia. De um lado, no centro do espaço sagrado do terreiro, encontramos o ariaxé, ponto de conexão entre o mundo visível e o mundo invisível. Tudo ocorre em torno deste ponto central de força. Do outro, tomamos o palco como ponto de força para o acontecimento da performance da intérprete.



Imagem 03: Sala pública do terreiro de candomblé CECORÊ. Vê-se o centro (ariaxé), os tambores e a roda dos membros da família. Ao fundo, porta que dá acesso aos ambientes privados.

Fonte: Douglas Luzz, fotógrafo e membro do CECORÊ.

É no espaço do terreiro que se tece a cultura africana iorubá, teia de significados e significantes, um conjunto de sistemas simbólicos, uma espécie de “liga” entre indivíduo e sociedade, contingência e estrutura, homem e natureza. Como explica Campomori (2008, p. 78-79), “a cultura é a própria identidade nascida na história que, ao mesmo tempo, nos singulariza e nos torna eternos. É índice e reconhecimento da diversidade. É o terreno privilegiado da criação, da transgressão, do diálogo, da crítica, do conflito, da diferença e do entendimento”.

Muitas vezes, a cultura pode ser tratada como um conceito difuso e contraditório. Mesmo reconhecendo as mais diferentes acepções acerca da cultura, faz-se necessário destacar o que a maioria dos estudiosos afirmam: mesmo que silenciosamente, muitas definições do termo convergem-se, como conta Porto (2011, p. 97) — a partir da análise de Olinto e Schøllhammer (2008) —, “na ideia de ela exercer a dupla função de orientadora e de tradutora de processos comunicativos que se materializam em diversos sistemas simbólicos, em convicções e valores, responsáveis tanto pela manutenção e reprodução de sistemas sociais quanto pela sua constante transformação”.

Bauman (2012) defende as manifestações culturais como elemento fundamental da práxis humana, pois através de sua atitude livre e criativa apresenta-se como oposição ao adestramento e comando tecnicista do mundo moderno. O autor acredita que a cultura é capaz, porque é criativa, empoderadora, fértil, de levar o mundo em direção a uma socialização fraternal. A proposta, vale dizer, é que não se compreenda a cultura apenas como conceito (formulações acadêmicas) e estrutura (produção simbólica das relações sociais), mas como práxis, artefato que permite-nos olhar para a cultura como modo de ação dos indivíduos sobre/para a sociedade.

A relação entre cultura e religião, certamente, é mais que próxima. Um fenômeno religioso, porque produzido socialmente por inúmeros atores sociais, apresenta-se como espelho da cultura de um tempo. Tal fenômeno e a sua constituição/construção é, ao mesmo tempo, significativamente influenciado pela história, política, filosofia (modo de pensar), economia, artes, dentre outros fatores, de uma época. Portanto, é preciso compreender cultura e religião como dois elementos em profunda relação de troca: a cultura abastece normativa e axiologicamente a religião e vice-versa.

No espaço de resistência do terreiro afro-brasileiro, encharcado pela riqueza da cultura africana, evocam-se as divindades, os orixás, na celebração que chamamos de *şiré* (xirê). A tradução da palavra em iorubá resulta no termo brincadeira ou festa. O *şiré* é o ponto de partida da maioria dos rituais públicos do candomblé e configura-se como um momento de louvação às divindades, instante que, geralmente, antecede o transe. A construção narrativa do xirê perpassa os deuses e, conseqüentemente, as suas associações com os elementos da natureza (princípio da vida, terra, água, fogo, ar, folhas, o fim, os ciclos, etc.). Este, em certa medida, será o percurso da pesquisa.

Gaston Bachelard (1993, p. 20), em obra intitulada *A poética do espaço*, propõe uma fenomenologia da imaginação a partir do espaço, ou seja, fazer do espaço “um instrumento de análise para a alma humana”. Em outros termos, significa dizer que, para o autor, quando se lê um texto literário ou se compreende um fenômeno literário a imagem que se constrói a partir dele possui sentido em si mesma, no momento presente e de maneiras distintas em cada leitor que se torna, em certa medida, autor. Em sua obra optou por analisar imagens de espaços íntimos, “as imagens do espaço feliz”, responsáveis por desencadear sentimentos e lembranças.

Em nosso trabalho, analisaremos as representações desencadeadas a partir da sacralidade afro-brasileira, portanto, as-imagens-do-espaco-sagrado e, também, as-imagens-do-espaco-da-cena. Enquanto Bachelard preocupa-se com o espaço da casa, do quarto, do porão, do sótão, a nossa preocupação será com espaços menos privados mas, talvez, não menos íntimos: aqueles que são sagrados para a religiosidade afro-brasileira e para a interpretação da canção.

A espacialidade da religiosidade afro-brasileira, convém dizer, emerge das imagens despertadas a partir desta cultura, o que coloca os termos cultura e espaço em intrínseca afinidade. Como explica Luiz Alberto Brandão (2005, p. 84) em “Cultura e espaço na Teoria da Literatura”:

Apesar da dificuldade de se circunscrever a diversidade de concepções vinculáveis a ambos, cultura e espaço podem ser pensados, conjuntamente, a partir de duas perspectivas elementares. Segundo a primeira perspectiva, os termos designam algo que possui, em si, uma realidade, descrevem circunstâncias ou eventos concretos. Há, pois, uma qualidade empírica naquilo a que se referem. Conforme a segunda vertente, designam abstrações, mesmo que estas se ancorem em dados palpáveis. Referem-se a sistemas de convenções, valores, formas de atribuição de sentido. Ganha destaque a natureza conceitual da operação designativa que efetuam. Assim, para se abordar o termo espaço, é preciso levar em conta, por um lado, as diferentes manifestações do que se entende por percepção espacial, as quais incluem tanto os sentidos do corpo humano quanto os sistemas tecnológicos, rudimentares ou complexos, de observação, mensuração e representação da realidade física. Por outro lado, deve-se considerar o espaço como conceito, construto mental utilizado na produção do conhecimento humano, seja de natureza científica, filosófica ou artística.

No que se refere à relação entre espaço e religião, faz-se necessário compreendermos as religiões por meio da relação de suas variadas dinâmicas exercidas em um dado espaço, que se torna sagrado a partir do uso que dele se faz. É necessário, ainda, examinar de que maneira a vivência de sentir e ver o sagrado relaciona-se com a sociedade e com o espaço.

Como explica Maurice Merleau-Ponty (1993, p. 258), “no lugar de pensarmos o espaço como uma espécie de éter, onde todas as coisas estariam imersas, devemos concebê-lo como o poder universal de suas conexões”. Nas palavras de Clifford Geertz (1989, p. 4), a partir de uma leitura de Max Weber, “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumindo a cultura como sendo parte dessas teias e a

sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de significados”.

A partir de uma concepção clássica e mais generalizada da conceituação do que seja o espaço sagrado, a geógrafa da religião Zeny Rosendahl (1996, p. 81) afirma que se trata de: “[...] um campo de forças e de valores que eleva o homem religioso acima de si mesmo [...] Produção cultural, o espaço sagrado é o resultado de uma manifestação do sagrado, revelada por uma hierofania espacialmente definida”. Em contraposição, para a autora, o espaço profano, constitui-se naquele espaço ao “redor” do espaço sagrado. Em relação ao espaço profano, “aplicam-se as interdições aos objetos e coisas que estão vinculadas ao sagrado, numa realidade diferenciada da realidade sagrada [...] O comércio e o lazer, nas hierópolis, estão nos espaços profanos” (ROSEND AHL, 1996, p. 81).

Anderson Portuguese (2015, p. 31), entretanto, afirma que nas religiões afro-brasileiras essa delimitação entre espaço sagrado e espaço profano não é nítida, já que a espacialidade dessas religiões seria diversa e fluida, e as fronteiras entre sagrado e profano seriam, conseqüentemente, porosas. Em suas palavras, “[...] ocasionalmente o sagrado transborda seus conteúdos das áreas delimitadas para sua materialização, e espalha-se pelo espaço profano, permitindo práticas religiosas onde comumente não se as veria”. Sendo mais direto, o autor defende: “os limites territoriais do sagrado e do profano não são sempre definidos por fronteiras euclidianas. Ao contrário, cada vez mais as fronteiras se tornam porosas, as territorialidades se entrecruzam e o sagrado se desenclausura de seu próprio território”.

Ainda sobre a fluidez e diversificação dos espaços sagrados das religiões afro-brasileiras, Portuguese explica que qualquer espaço — quando relacionado a algum ritual, a um orixá ou a uma divindade — pode transmutar-se de espaço profano para espaço sagrado:

Para as comunidades de axé, são sagrados: os terreiros, as encruzilhadas, as estradas de terra, as porteiras de fazendas, as portas de cemitérios (e eles em si), as matas, as praias, os rios, as cachoeiras, o bambuzal e todos os demais locais onde um determinado Orixá pode vir receber suas oferendas (PORTUGUEZ, 2015, p. 32).

Ele cita como espaços sagrados para as comunidades de axé as matas, as praias, os rios, as cachoeiras e o bambuzal. Muitos desses citados, são representados na

performance de Maria Bethânia. Investigá-la, portanto, observando os espaços da cultura e da religiosidade, significa dar ênfase a um texto complexo e multimidiático, composto de textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes. A partir desta problematização, elaboramos uma investigação que pretendeu entender a maneira como se dá a representação dos espaços sagrados da religiosidade afro-brasileira na performance de Maria Bethânia.

## 1.2 Maria Bethânia, intérprete do Brasil

Maria Bethânia Viana Telles Veloso, filha de Dona Canô e seu Zeca Veloso, é a caçula entre os seus sete irmãos. Seu nome foi dado por Caetano Veloso, aludindo a uma música do pernambucano Capiba, gravada por Nelson Gonçalves: “Maria Bethânia, tu és para mim a senhora do engenho, em sonhos te vejo, Maria Bethânia és tudo o que tenho”. Nascida em 18 de junho de 1946 e apelidada de Berré, vivera em sua cidade natal até 1960, quando vai a Salvador dar completude a seus estudos do ginásio. É neste contexto que Berré mergulha na cena cultural da capital e produz os seus primeiros trabalhos.

A partir de entrevistas cedidas a Marcos (2008) para escritura de sua dissertação de mestrado, fica nítida a relação da cantora, desde muito cedo, com o sagrado. Aos cinco anos fora à casa de Dazu, uma vidente e adepta à religião dos orixás, levada por Dona Lindaura, uma prima mais velha. Dazu afirmou que ela seria muito famosa, em todo o Brasil. Mais tarde, com Gal Costa, consultou os búzios, e eles revelaram que ela seria famosa mundialmente, mas que precisaria fazer uma oferenda à orixá Iemanjá. Conta-se que a intérprete não dera muita confiança àquele pedido mas, em seguida, após a consulta, tivera um anel — que para ti era caro — roubado pelas águas do mar baiano.

Em fins de janeiro de 1965, Bethânia receberia o convite para substituir Nara Leão no show *Opinião*, em cartaz no Rio de Janeiro, montado por Zé Ketti e João do Vale, em reação ao período ditatorial implantado pelo golpe civil-militar, em 1964. Daí em diante, sua carreira deslanchou. Marcos (2008, p. 55) revela-nos uma narrativa mítica sobre a chegada de Bethânia ao Rio de Janeiro:

Segundo Maria Bethânia, no dia em que ela chegou à cidade maravilhosa, foi recebida com fortes chuvas, raios e trovões, sentindo o cheiro de óleo diesel e batata frita pelas ruas deste famoso bairro carioca [Copacabana]. O

traço mítico e místico desta revelação repousa na idéia de que sendo Bethânia uma filha de Iansã, os fenômenos atmosféricos neste dia a recebiam, como a ratificar o caminho de sucesso que ela ali começava a trilhar. Nesta leitura, a artista consolida a noção de predestinação que, tanto ela como seus familiares, tinham acerca da força com que tudo acontecia para ela se tornar a artista que é nos tempos atuais: “Deus, Nossa Senhora e os Orixás assim o quiseram”.

Maria Bethânia, a partir de então, consagrou-se como a mais conhecida intérprete da música popular brasileira. Dirigida por Fauzi Arap desde o início de suas apresentações, mesclara canções com textos poéticos, fazendo dessa a marca mais bem delineada de sua carreira: a de cantar recitando, a de recitar cantando. A década de 1970 foi de encontros, parcerias e espetáculos conhecidos como *Rosa dos Ventos: o show encantado*, *A cena muda* e *Drama 3º ato*, além do show *Os doces Bárbaros* — ao lado de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa —, apresentado em muitas capitais brasileiras e composto de repertório rico, que ia da música latina à africana.

Os anos de 1980 chegam, com o mesmo ímpeto. Apesar de os discos lançados nesta década não terem sido recordes de venda, tratam-se de trabalhos bastante lapidados, como é o caso de *Ciclo* (1983), considerado por Bethânia o seu melhor álbum. Ainda nos anos 80, a intérprete sofrerá pessoalmente e espiritualmente com a morte de sua mentora no Candomblé, a Mãe Menininha do *Gatois*, precisamente em 1986. Bethânia fora apresentada a ela pelo poeta Vinícius de Moraes. Como homenagem à conhecida iyalorixá baiana, Berré lança o disco *Dezembros*.

A década de 1990 inicia-se com ares de celebração dos 25 anos de carreira. Em 1993, voltou a despontar no mercado fonográfico com *As canções que você fez pra mim*. Um milhão de cópias são vendidas de um disco com repertório composto de músicas de Roberto Carlos e Erasmo Carlos. *Âmbar*, show que é sucesso de público e de crítica, embeleza 1996. Neste trabalho, Bethânia grava compositores até então novos em seus discos, como Adriana Calcanhotto, Carlinhos Brown, Chico César e Arnaldo Antunes, para citar alguns. No findar da década, em 1997, é gravado *Imitação da Vida*, que como sugeriu Marcos (2008, p. 61), trata-se de “uma rica pesquisa poética, onde ela volta a recitar poemas de Fernando Pessoa em comemoração aos seus 30 anos de carreira, completados dois anos antes. O disco prima pela escolha de repertório e pelo esmero da concepção gráfica do seu encarte, representando

um grande sucesso na carreira de Bethânia”. Ainda na década de 1990, é gravado o disco de estúdio *A força que nunca seca*, base para o show *Diamante Verdadeiro* (1999).

Bethânia gosta de celebrar. Em comemoração aos seus 35 anos de carreira, em 2001, lança o álbum *Maricotinha*, homônimo à música de Dorival Caymmi. Quando apresenta a música no show (2002), a intérprete sente-se a própria Maricotinha, merecedora de homenagens. Em 2003, surge *Brasileirinho*, um divisor de águas na trama da intérprete. O trabalho revela amadurecimento técnico e sensível e inaugura a entrada de Bethânia em uma gravadora nacional e alternativa, a Biscoito Fino, que concede um selo específico às suas produções, o Quitanda. Sobre o disco, Marcos (2008, p. 62) comenta que “é um trabalho de pesquisa que traça um perfil de nossa religiosidade popular, um trabalho que apresenta um olhar etnográfico sobre a cultura brasileira erguida no interior do país, e musicalmente de um requinte poucas vezes visto em nossa indústria fonográfica”. *Tempo, Tempo, Tempo* é lançado em 2005, trabalho esmerilado com doses generosas de Vinícius de Moraes e Fernando Pessoa.

Os discos *Pirata* e *Mar de Sophia*, lançados em 2006, tematizam as águas: doces e salgadas. Os trabalhos indicam uma mudança na construção estética de Bethânia após o show *Brasileirinho*. Trata-se de um aprofundamento de discussões sobre a identidade, a história e a cultura do povo brasileiro, em que Maria mostra a sua fé, a sua convicta religiosidade e a inquietação com os problemas da natureza. Como explica Marcos (2008, p. 63-64):

*Pirata*, uma obra específica do selo Quitanda, trouxe como tema as águas doces dos rios do interior do Brasil, num encarte amarelo com bordados e acabamentos dourados, numa concepção do designer Gringo Cardia, que foi nacionalmente elogiado por todos que acompanham os produtos artísticos musicais lançados no mercado brasileiro. A capa inspira uma louvação a orixá Oxum, senhora das águas doces, rainha da beleza e dona do ouro e que tem a cor amarela como sua maior representação. Também, faz louvação à religiosidade popular, trazendo pontos de caboclos, entoados nos candomblés de nação angola na Bahia. *Mar de Sophia* nasceu para louvar as estruturas aquáticas salgadas do globo terrestre e para dar voz à poesia marítima da portuguesa Sophia de Mello Breyner. Uma obra que pode ser entendida como um manifesto ecológico, sem perder em nada quanto ao seu valor estético e rigor artístico. Neste álbum, Bethânia canta canções que usam o mar como tema e as intercala com fragmentos de poemas escritos por Breyner. Louva os orixás Oxum, Iemanjá, Oyá e Nanã, tendendo para um culto mais próximo aos candomblés de nação ketu. A capa traz uma foto trabalhada da cantora, em branco e preto, internamente,

cristais de água são mostrados, além de outras fotos da artista usando suas tradicionais contas, vestida de branco e usando o chamado alaká, uma espécie de pano da costa muito usado nas vestimentas das ebomys do candomblé.

*Tua e Encanteria*, álbuns lançados em 2009, dão base para o show *Amor Festa Devoção* (2010). Homenageando a sua mãe, Bethânia diz no show quando canta a canção “Estrela”: “Amor, festa e devoção, ensinamentos dela para o bem viver!”. *Oásis de Bethânia* (2012), o 50º disco de sua carreira, faz brotar composições de Lenine e Djavan e desemboca no show *Cartas de Amor* (2013). O álbum traz três composições de Roque Ferreira, parceria importante da cantora em sua fase posterior ao álbum *Brasileirinho*, marcada por inúmeros trabalhos conceituais que aludem às culturas brasileira e afro-brasileira e duas de Paulo César Pinheiro, inclusive “Carta de amor”, canção que se tornou título do já referido espetáculo.

Em 2014, lança o disco *Meus Quintais*, uma ode ao povo sertanejo, às almas indígenas e ao interior do Brasil. Nele, há quatro composições de Roque Ferreira, duas de Paulo César Pinheiro e duas de Chico César (responsável por canções marcantes na trajetória da intérprete, como “Dona do Dom”, “Onde estará o meu amor” e “A força que nunca seca”).

Maria Bethânia completou, em 2015, 50 anos de carreira abraçando e agradecendo o país inteiro. Lema dos candomblecistas e, conseqüentemente, de Bethânia: “É preciso saber pedir, merecer receber e lembrar-se de agradecer”, mote para o espetáculo *Abraçar e Agradecer* (2016). Em 2016 foi, ainda, homenageada pela Estação Primeira de Mangueira com o samba-enredo *Maria Bethânia: a menina dos olhos de Oyá*, que tratou da sua conexão com o seu orixá, Oyá.

O filme *Fevereiros*, lançado em 2019, obra audiovisual dirigida por Marcos Debellian, deu conta do registro dos bastidores do carnaval, do festivo fevereiro em Santo Amaro e de momentos íntimos da vida da intérprete que celebrava cinco décadas de carreira.

Sete anos após lançar seu último álbum de estúdio, a intérprete joga no mundo, em 30 de julho de 2021, *Noturno*, álbum que comporta canções interpretadas no show *Claros Breus*, executado em 2019. *Noturno* é um álbum econômico em todos os aspectos: curto repertório, arranjos musicais minimalistas, canções com letras cantadas apenas uma vez, produzindo faixas que, algumas vezes, não chegam a três minutos de duração. O álbum,

em certa medida, incorpora o clima pandêmico, restritivo, introspectivo, que assolou o mundo.

### 1.2.1 Interpretação e performance: tecnologias no espaço-palco

Em sua performance, a intérprete Maria Bethânia canta acerca de muitos lugares sagrados para as religiões afro-brasileiras. Neste trabalho, a performance é entendida como a responsável por unir três importantes aspectos do processo (inter)artístico: o corpo, a voz e a presença, como pontuou Paul Zumthor (2014). Enxergando a performance como linguagem e privilegiando o ponto de vista do leitor — ou espectador —, o autor toma a performance como forma mais eficiente de comunicação poética, uma vez que a intensidade da presença do corpo superaria qualquer leitura individual. Ademais, Zumthor (2014) ainda aponta um significativo traço da performance, a sua recepção coletiva, muito diferente da ideia ocidental, silenciosa e solitária de leitura.

Renato Cohen (2002) pontua que, antes de tudo, a performance é uma expressão cênica, sustentada pela tríade “atuante-texto-público”, (re)elaborando percepções sobre o espaço e o tempo. Em suas palavras, “um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la” (COHEN, 2002, p. 28). Tomando esta conceituação como referência, Maria Bethânia seria uma atuante, alguém que atua a partir de uma *persona* (uma personagem encarnada) que interpreta, um corpo que cede os seus gestos e a sua voz a uma energia apropriadora.

Para Renato Forin Junior (2012) a performance de Bethânia pode ser considerada rapsódica ou aquela que se caracteriza pela construção teatral e por uma dramaturgia pensada a partir de fragmentos e textos literários. Ela configurar-se-ia como uma ponte entre o ofício dos rapsodos antigos e o teatro contemporâneo, o que geraria um alto grau de poeticidade e uma pulsão rapsódica, sintetizadas por fragmentações e “costuras” que formariam tramas de uma dramaturgia intertextual que transita entre a literatura canônica e a oralidade.

A tese de doutorado de Forin Junior volta-se de modo muito aprofundado para o “espetáculo de música teatralizado” construído por Maria Bethânia e Fauzi Arap entre as

décadas 1960 e 1970 e refinado nos períodos posteriores. O seu principal referencial teórico é o francês Pierre Sarrazac, que acredita no regresso da “rapsódia” da ancestralidade grega para se transmutar em uma das características particulares do drama moderno e contemporâneo. No caso de Bethânia, ela seria uma autora-intérprete, responsável por organizar, junto ao diretor do espetáculo, colagens e montagens, fazendo do texto teatral um jogo de construção intertextual. Estabelecendo uma ponte sincrônica entre Brasil e Grécia, o autor defende a noção de que os nossos poetas são neorrapsodos que elaboram obras autorais por meio da costura (*rhaptein*, em grego, que significa costurar).

Nas palavras de Forin Junior (2017, p. 166):

Os rapsodos eram artistas que percorriam o território grego, de povoado em povoado, entoando versos colhidos no imenso repositório tradicional daquele povo. A fonte em que bebiam era diversa, ou seja, os textos de seu repertório tinham várias procedências: narrativas homéricas (a maior parte), trechos das tragédias e canções líricas. Tal característica já aponta para sua enorme erudição. O que mais interessa, entretanto, é o que eles faziam com este material, uma vez que os poemas não eram reproduzidos de modo mecânico e idêntico aos originais. A técnica do rapsodo consistia em fragmentá-los e reconstituí-los de modo a propor uma leitura singular aos cânticos, a partir dos elos, das ordens e da realização performativa.

Quanto ao uso da linguagem rapsódica por Maria Bethânia, Forin Junior (2017, p. 188) indica que a intérprete “costura” trechos muito diferentes entre si, na busca de uma totalidade, sem que haja entre as passagens uma distinção hierárquica:

O que a rapsódia busca é sempre uma totalidade. Ela lança mão do intertexto, da diferença, justo para a superação desta diferença. Por isso constitui-se na linguagem propícia para a dramaturgia de uma intérprete que opera montagens a partir de matérias radicalmente díspares, como canções de sucesso do mercado e literaturas canônicas, sem que, entre elas haja distinção hierárquica. A intenção é criar um *continuum* e chegar a um lugar ideal em que o conceito original se perca para uma entrega sensível à mensagem que está dada naquele contexto, naquele lugar e momento.

A Grécia tem os rapsodos, a África tem os *griots* (griôs). É prudente informar que para as tradições orais africanas o saber dos mais velhos (ancestrais), assim como suas experiências e palavras no presente, possuem muito valor. Segundo Mônica do Nascimento Pessoa (2016, p. 01):

Tierno Bokar, etnólogo malinês, expressa que os anciãos significam riqueza, são fontes de compreensão dos elos entre passado e o presente das comunidades tradicionais na África ocidental, centradas na oralidade, na sacralidade da palavra, por meio da qual, de geração a geração, é possível conhecer a saga dos seus povos, suas lutas, costumes, relações sociais e de parentescos. Uma maneira de interpretar um passado contado pela boca de quem viveu essas histórias e, como “testemunhas vivas”, poder contar e manter os saberes às gerações, tendo o “poder do discurso e da manipulação e articulação das palavras e dos sons. São eles conhecidos por *griots*. Termo francês utilizado no Ocidente para designar os contadores e músicos profissionais de famílias tradicionais, conhecidos em mandinga como *djélis*.

Neste trabalho de tese adotamos a perspectiva da vocoperformance, desenvolvida de modo aprofundado pelo estudioso Leonardo Davino de Oliveira. Para análise observando este conceito, o autor abarca as noções de *sujeito cancional* e de *canto sirênico* ou de *neossereia*. De acordo com Oliveira (2016, p. 87):

Sendo um vaga-lume na escuridão do cotidiano, o sujeito cancional surge no estado de similaridade entre o sujeito da canção (a voz que “fala” de dentro da canção) e o ouvinte: tudo, nada, agora, nunca – eco que vai de um para o outro. O sujeito cancional é o tempo-espço de intimidade concreta entre a voz que sai da boca de alguém-cantor (ou das caixas acústicas, mediadoras da voz humana) e o entendimento que entra pelos ouvidos de outro alguém-ouvinte.

Este tempo-espço de intimidade concreta mencionado pelo autor ocorre entre mim, alguém que está permanentemente imerso no candomblé e na cultura afro-brasileira, e Maria Bethânia, intérprete que agrega à sua performance a espacialidade do candomblé, do sagrado afro-brasileiro. O diálogo entre os sujeitos, os sujeitos da canção e o sujeito ouvinte, faz concretizar a performance, que carrega um imbricamento entre o sagrado e o profano, entre a voz que canta o mundo e a voz dos deuses orixás, manifestadas nos sons das águas, dos ventos, da terra, das folhas, e assim por diante.

Sendo a voz um valoroso fluido do corpo humano, individualiza os sujeitos cancionais, que performam a partir dela, do corpo e da presença (a competência da atuação). Quando ouvimos Maria Bethânia, não temos dúvida se é ou não a sua voz, mesmo que ela esteja sendo reproduzida em caixas de som ou fones de ouvido e não possamos enxergar o exato momento da emissão da voz. Voz que mobiliza e compartilha sentidos:

Por sua vez, como temos defendido, o sujeito cancional chama para si a responsabilidade de sustentar o mito, o arcaico vocal em tempos de

reprodução técnica da voz. Prismático, o sujeito cancional é permanência (da certeza de que uma voz de alguém de carne e osso emitiu algo) e fluidez (instante de compartilhamento de experiências) (OLIVEIRA, 2016, p. 88).

O conceito de sujeito cancional afeta diretamente a noção de autoria, pois a voz que canta, o seu corpo e o seu modo de atuar singularizam a interpretação da canção. A performance, por sua vez, comunica-se com o ouvinte e o encontro produz um canto compartilhado. Nas palavras de Oliveira (2016, p. 88):

Portanto, é através do sujeito cancional que podemos dizer que, ao cantar uma mesma canção, diferentes intérpretes também são autores daquela canção, singularizando-a em suas gestualidades vocais; e que, ao tomar a canção para si, o ouvinte se apropria da mensagem para “entender” o mundo à sua volta e a si mesmo, imerso no mundo. É o sujeito cancional, coincido com o estado do ouvinte naquele momento de execução da canção, quem faz o convite para o canto compartilhado.

Sobre a criação de sujeitos cancionais pela intérprete Maria Bethânia, Davino observa a diversidade de incorporações afro-brasileiras neste processo, que abarca sotaque baiano, mar, rio, orixás e fé:

Incorporada dos sujeitos das canções, Bethânia cria sujeitos cancionais em que o ouvinte se reconhece no que ela vocaliza com seu sotaque de sereia baiana, preta de instantes vividos junto do mar e das águas doces. O conjunto da obra de Bethânia constitui o mar sofismático do qual ela é a sereia e a abelha rainha: feita na Bahia, num terreiro de Oxum: predestinada pra cantar assim – iluminada, confirmada (OLIVEIRA, 2013, s.p.).

Vale lembrar, ancorando-nos nas premissas de Davino, que a intérprete Maria Bethânia não seria uma cancionista — aquela que incorporaria sujeitos cancionais, equilibrando-se entre o texto e a melodia, performando para cativar o ouvinte neste movimento — mas uma neossereia, alguém que situa o ouvinte no mundo:

A neossereia é a voz que canta o ouvinte de dentro e por trás da entoação do cancionista. Esta voz carrega a mitologia do ouvinte que se reconhece plasmado no modo charmoso e caprichoso do *dizer* do cancionista. São as relações estabelecidas e equalizadas pelo cancionista entre o ouvinte e o mundo ao redor que proporcionam a permanência do canto sirênico: tão individual quanto efêmero, pois depende do instante-já da escuta. É assim que a semântica contida na letra de uma canção, pensada pelo compositor, pode expandir seus significados (OLIVEIRA, 2019, p. 276).

O canto sirênico de Maria Bethânia, compartilhado com seus ouvintes que se reconhecem no seu modo de dizer e se (re)pensam no mundo, amplia, alarga, eleva os significados da canção, que deixa de ser uma letra cadenciada por uma melodia, expressa por um cancionista, e passa a carregar história, memória e filosofia.

Ao longo deste trabalho, escolhemos considerar Maria Bethânia uma intérprete. Poderíamos chamá-la de cantora ou de performer, todavia tais termos não dariam conta de abarcar a especificidade de seu ofício: ele não se resume ao canto, à voz; tampouco poderia ser sintetizado à presença e desenvoltura de um corpo em um espaço. Bethânia mais que canta, mais que performa, mais que trabalha com o seu corpo e sua voz. Ela recria as canções a partir de uma expressão voco-performática única.

A escolha também se deu por nos ancorarmos nas palavras da própria Maria Bethânia, que, por exemplo, na gravação de *Eu velejava em você*<sup>5</sup> afirma: “Assim, eu **interpreto**. A Zizi canta e eu **interpreto**”; também em entrevista para o jornal Correio<sup>6</sup>: “Sou uma mulher de palco, de voz, de **interpretar**, sou **intérprete** do povo brasileiro e não poder se expressar é uma prisão muito ruim”. Portanto, intérprete é o modo como ela se vê, se compreende, e também o modo como é vista neste trabalho de pesquisa.

### 1.2.2 Amálgama de crenças: candomblé e catolicismo

Na Bahia, estado que recebeu primeiramente no Brasil os negros escravizados vindos de África, o sincretismo religioso é algo comum. Para preservarem a sua tradição religiosa africana, os escravizados precisavam ocultar as suas divindades, camuflando os seus verdadeiros cultos, em nome da aparência católica. As energias dos orixás, assentadas em rochas, eram escondidas no interior de sopeiras, vasilhames de louça ou barro, potes, moringas, gamelas e cabaças, e o que ficava à mostra eram as imagens dos santos católicos. Percebe-se, portanto, que o sincretismo era uma estratégia de sobrevivência negra durante e após o período da colonização. De acordo com Romão (2018, p. 364), sustentado por Verger:

---

<sup>5</sup> Assista a interpretação e, ao final, a fala de Bethânia: <https://www.youtube.com/watch?v=N6elJyiHhio>.

<sup>6</sup> Acesse a entrevista completa: <http://glo.bo/3PPPQ2k>.

Com o tempo, os negros foram assimilando cada vez mais a cultura brasileira e a religiosidade dos portugueses, e assim foram descobrindo como poderiam empregar os nomes dos santos católicos, para na verdade cultuarem suas divindades ancestrais. Também não é tarefa fácil determinar exatamente quando esse sincretismo ocorreu, mas, “parece ter-se baseado, de maneira geral, sobre detalhes das estampas religiosas que poderiam lembrar certas características dos deuses africanos”.

Candomblé e catolicismo, após o processo abolicionista, são expressões religiosas presentes no cotidiano de brasileiros, como religiões distintas, muitas vezes opostas ou até paradoxais. Sobretudo na Bahia, por razões históricas, existe um convívio muito próximo entre a fé católica e a crença afro-brasileira. Vale lembrar das missas celebradas na Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, no Pelourinho, nas quais é recorrente encontrar toque de atabaques, oferendas aos orixás durante o ofertório e pessoas iniciadas no candomblé participando das missas portando suas vestes identitárias. Não é contraditório, para a maioria dos baianos, cultuar santos, Nossa Senhora e os orixás, participar da igreja e do terreiro. Tratam-se de práticas complementares, que revelam o complexo processo sócio-histórico-político-cultural do estado.

A capa e a contracapa de *Pássaro Proibido* (1976) evidencia um convívio de símbolos que comprova, em certa medida, o sincretismo entre catolicismo e candomblé. À esquerda, vemos Nossa Senhora da Purificação, santidade padroeira da cidade natal de Maria Bethânia. Sobre um andor, a santa está enfeitada, coroada e vestida com o seu manto. À direita, encontra-se a humana Maria Bethânia, mas também coroada, com coroa tipicamente africana, repleta de palhas da costa, búzios e conchas:



Imagem 04: Capa e contracapa do álbum *Pássaro Proibido: Bethânia e a santa coroadas*.  
Fonte: Acervo do orientador

É certo que a realidade da Bahia não pode ser aplicada ao restante do país. O predomínio de cristãos, em muitas localidades, coloca o candomblé no lugar do exótico, do desconhecido, tornando-o, em certa medida, o alvo principal dos preconceitos e estigmas religiosos. Por ser uma religião negra, ele é associado pelos preconceituosos ao negativo e demoníaco, ignorância fundamentada pelo racismo estrutural e pelo preconceito religioso, que ocasionam o racismo religioso.

Maria Bethânia frequenta missas na igreja matriz de Santo Amaro; participa da lavagem das escadarias da Igreja da Purificação, no último domingo de janeiro; auxilia na montagem do andor de Santa Bárbara, em dezembro ou de Nossa Senhora da Purificação, em 02 de fevereiro. Sempre vestida de branco ou de cores claras, carregando no pescoço fios de conta, joias feitas por ela mesma e objetos sacralizados do candomblé. Como conta Marcos (2008, p. 115):

Nas missas na igreja matriz, Bethânia dialoga com sua fé católica, envolve-se em orações e louvações à mãe dos céus, vestindo-se sempre de roupas claras, predominantemente o branco, usa jóias em ouro, muitas delas confeccionadas por ela mesma, e as inseparáveis miçangas, os fios de conta nas cores que representam os orixás da sua devoção: vermelho-marrom da principal, Oyá; amarela (dourada), de sua paixão, Oxum; azul-marinho, do seu terceiro santo, Ogum; vermelho e branco, da sua herança, Xangô, e a azul-claro, de Oxóssi, o grande senhor da casa de santo de Bethânia, o Ilê Axé Gantois, religiosamente chamado de Ilê Iyá

Omin Axé Iyamassê (...) Em Santo Amaro ela participa da lavagem das escadarias da Igreja da Purificação, que ocorre sempre no último domingo de janeiro. A cantora vai vestida toda de branco acompanhando sua mãe Canô, e carregando uma pequena talha com água de folhas sagradas usadas no candomblé, a sua expressão facial indica muita concentração e ela cumpre este ritual denotando fé e compromisso com Nossa Senhora, usando nessa devoção elementos rituais do povo-de-santo da Bahia (...) Nesse período dedicado ao descanso e a “farras” regadas a uísque e cerveja, Bethânia participa de todos os eventos em homenagem àquela que ela chama de “Senhora da minha vida”, Nossa Senhora da Purificação e, no dia 2 de fevereiro, dia da procissão, sem consumir bebidas alcoólicas (...) No dia anterior à procissão, ela arruma o andor de Santa Bárbara, perfuma e enche de rosas vermelhas e brancas, cuida desta santa com esmero, pois no imaginário popular ela é uma representação de Iansã, e Santa Bárbara também acompanha Nossa Senhora na procissão.

A partir da descrição do autor, fica nítida a conexão da intérprete com a fé católica apresentada pela sua família. Vale salientar que, mesmo inteiramente imersa na realidade cristã, o que inclui cuidados com o espaço sagrado da igreja e com a imagem sacralizada de Nossa Senhora, Bethânia mantém em seu corpo as marcas de sua ligação com o candomblé, por meio das roupas brancas, dos fios no pescoço, das joias que aludem ao universo do terreiro, dos pés descalços e do preceito, que inclui o silêncio e a não ingestão de bebidas alcólicas enquanto permanece envolvida com as questões religiosas. Vê-se, então, que a imagem de Bethânia, neste contexto, é a uma amálgama de cristianismo e cultura afro-brasileira.

O documentário *Pedrinha de Aruanda*, lançado em 2006 por Andrucha Waddington, mostra o convívio familiar e o cotidiano de Maria Bethânia em sua terra natal, a cidade de Santo Amaro. Neste filme, vê-se Bethânia com toda a sua família entoando canções nostálgicas nos fundos do casarão, a ida à missa com Dona Canô, as visitas em espaços de sua infância (estação de trem, cachoeiras, rios). Mais proximamente, em *Fevereiro*, lançado em 2017 por Marcio Debellian, as ações descritas por Marcos no trecho supracitado aparecem representados: a cerveja, a festa com amigos, a descontração e, nesta mistura, a seriedade e a concentração para a louvação de Nossa Senhora da Purificação e Santa Bárbara.



Imagem 05: Maria Bethânia arruma e carrega o andor de Santa Bárbara, em Santo Amaro. Fotos de Luiz Gustavo Oliveira Freitas (à esquerda) e Sarah Mirella (à direita). Fonte: Encarte do álbum *Cânticos, Preces, Súplicas à Senhora dos Jardins do Céu*.

A Estação Primeira de Mangueira, em 2016, quando dedicou o seu enredo — criado por Leandro Vieira — à Maria Bethânia, intitulado *Maria Bethânia: a menina dos olhos de Oyá*, conseguiu traduzir essa mescla de crenças na apresentação que fez na avenida. Representou o orixá Oyá, menino Jesus e Santa Bárbara na mesma passarela, como partes indissociáveis da vida e da memória da intérprete. O desfile, de modo geral, é uma aula sobre respeito à fé, já que não tenta criar uma divisão na compreensão do indivíduo Maria Bethânia por ser candomblecista e louvar divindades cristãs: por outro lado, intenta operar na complexidade individual da cantora, que carrega consigo marcas originárias e familiares, e outras, que denotam as suas escolhas pessoais no decorrer da vida.

Em álbuns como *Brasileirinho* (2003), transparece a característica identitária de miscigenação do povo brasileiro, pois temos representados nas canções e na performance, do disco e do DVD, o catolicismo popular e os cultos afro-brasileiros. Em 2007, Maria Bethânia gravou *Cânticos, Preces, Súplicas à Senhora dos Jardins do Céu*, álbum composto de canções de louvor ou poemas musicados em homenagem à Nossa Senhora. Muitas são as marcas em sua carreira, portanto, do convívio harmonioso entre o que podemos nomear de fé católica e fé afro-brasileira.

Para desenvolver esta tese, no entanto, necessitamos estabelecer um recorte, qual seja o da presença de elementos da cultura afro-brasileira, mais especificamente, do

candomblé *ketu*, que figuram direta ou indiretamente, na performance da intérprete Maria Bethânia.

### 1.2.3 Bethânia apresenta a Literatura

Em dezembro de 2016, Maria Bethânia recebeu o título *doutor honoris causa* da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sugerido por inúmeras faculdades das áreas das Ciências Humanas, Sociais, Letras e Artes. Heloisa Maria Murgel Starling (2015) coloca Maria Bethânia ao lado dos grandes nomes da Literatura, porque a cantora, de modo peculiar, reúne fragmentos da literatura, da poesia e da música, em um esforço de costurar sentidos que apontem para a interpretação/compreensão de uma identidade brasileira. A narrativa criada pela baiana no decorrer de sua trajetória é expressiva reunião de elementos sensíveis da complexa cultura nacional. Maria Bethânia é, atualmente, corpo e voz que expressa e divulga a literatura.

Uma gama de grandes autores foram apresentados a mim por Maria Bethânia. Por causa de sua obra, conheci Fernando Pessoa e Clarice Lispector. Estes foram os primeiros. Lembro-me que, aos 14 anos, após ouvir a interpretação do *Poema do Menino Jesus*, fui logo atrás de Meire, a bibliotecária do Polivalente de Monte Carmelo, perguntando se conseguiria botar as mãos no *Livro do Desassossego*, livro que escolhi, simplesmente, por causa do título e do autor, lido pela intérprete. Todo o espetáculo *Imitação da Vida* me encantava, e a cada audição do disco emprestado por uma amiga, descobria um texto novo e lindo de Pessoa. Logo no início do Ensino Médio, pouco tempo depois, a professora de Língua Portuguesa, Renata Rosa, me apresentou os heterônimos de Pessoa, e eu pude me dar conta da vastidão de Pessoa, da vastidão da Literatura, da vastidão de Bethânia.

Clarice chegou a mim de outro modo, por influência de mamãe. Ela dizia: “Essa mulher é meio difícil de entender, mas leia”. Eu lia e odiava. Quando conheci os livros de Caio Fernando Abreu, ainda nesta época, acessei a maneira como Caio apresentava Clarice. Ele escreveu uma carta para Hilda Hilst, contando da primeira vez que encontrou Clarice. Perturbador. Falou das marcas das queimaduras em suas mãos. De sua presença, de sua intensidade.

Maria Bethânia lia trechos curtos de Clarice, e eu os achava incríveis, mas imaginava que eles não fossem representativos de sua intensa produção literária. Tateando um livro na biblioteca, li o conto *Tentação*. Clarice se revelou para mim. Apresentou a mim, através de sua capacidade de síntese, o seu poder de escritora. Maria Bethânia fez um show, executado em 1984, em homenagem à Macabéa, personagem do livro *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Homônimo ao livro, o espetáculo expressava em canções e textos o espanto da menina do interior, adentrando a grande cidade.

Já no início da graduação em Jornalismo, vieram Waly Salomão e Vinícius de Moraes. O primeiro, emergiu a partir de uma escuta íntima da canção “Mel”, após assistir a algum documentário na internet no qual Caetano Veloso contava que Maria Bethânia esperou a canção por muito tempo para fechar o disco, aguardando a produção de Waly, que estava atordoado com a encomenda. Por causa de “Mel” e de Bethânia, adquiri a coletânea *Poesia Total*, publicada pela Companhia das Letras em 2014. Waly, como Bethânia, também era baiano e expressava em sua poesia uma estranheza diante do mundo, das lentes, dos palcos, das cenas reais e ficcionais.

Neste período, os sambas mais famosos de Vinícius eu já conhecia, mas só me encantei de fato com a sua poesia após ouvir, incansavelmente, o espetáculo *Tempo, tempo, tempo, tempo*, talvez o meu predileto até hoje. Um show sobre amor e maturidade, completamente arrematado pela poesia e pelas canções de Vinícius de Moraes: de “Poética” a “Tarde em Itapuã”, passando por “Monólogo de Orfeu”, desaguando em “Samba da Bênção”, elevando as parcerias do Poetinha com Tom Jobim, Baden Powell, Chico Buarque e Adoniran Barbosa.

Tive a oportunidade de agradecer Maria Bethânia pelas grandiosas apresentações, na noite de 03 de junho de 2017, após o seu espetáculo, em Belo Horizonte. As minhas primeiras palavras para ela foram: “Bethânia, obrigado por me apresentar os grandes escritores. Eu só conheci os grandes por causa de sua obra”. A intérprete do Brasil, é certo, apresenta aos brasileiros a boa Literatura, nacional e internacional, em seu ofício de reelaborar significados a partir da combinação de canções, poesias e textos.

*Caderno de Poesias*, publicação da editora da UFMG e do selo Quitanda, é um álbum visual, uma obra literária acompanhada de um DVD, que reúne textos (poesia e prosa) e canções, lidos, cantados, interpretados por Maria Bethânia. As autorias são diversas

e jogam luz sobre as conexões feitas pela intérprete no desenvolver de sua trajetória: Waly Salomão, Guimarães Rosa, Ferreira Gullar, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Sophia de Mello Breyner, Fernando Pessoa, Castro Alves, Fausto Fawcett, Mário de Andrade, enfim, grandes expoentes da Literatura.

Em 2020, o canal Arte1 exibiu *Poesia e Prosa com Maria Bethânia*<sup>7</sup>, série que, segundo sinopse do próprio canal: “Maria Bethânia recebe convidados para resgatar a arte de declamar poemas”. Foram duas temporadas, lendo e comentando sobre: Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa, Castro Alves, Vinícius de Moraes, Ariano Suassuna, Carlos Drummond de Andrade e Waly Salomão. Em cada episódio, a intérprete recebia dois ou mais convidados para dialogar sobre a obra do/a escritor/a homenageado, além de declamar os textos.

De forma semelhante, em 04 de novembro de 2021, Maria Bethânia estreou na Rádio Batuta (Instituto Moreira Salles) o primeiro de seis episódios do programa *Tabuleiro*<sup>8</sup>, em parceria com o poeta Eucanaã Ferraz. A proposta do programa era reunir literatura e música em conjunções inusitadas. No primeiro deles, por exemplo, a produção ficcional de Clarice Lispector encontra a música negra norte-americana. Já o segundo episódio, cuja estreia aconteceu no dia 11 de novembro de 2021, intitulou-se *Brasil, sons, sensações, palavras*, e trouxe textos selecionados de artistas variados, tais como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Davi Kopenawa e a arquiteta Lina Bo Bardi, coadunados a músicas de Cazuza, Milton Nascimento e Luiz Gonzaga, entre outros. Nos programas seguintes, foram enfocados Vinícius de Moraes e sua obra cancional e poética, assim como Chico Buarque e Caetano Veloso, em diálogo, respectivamente, com Carlos Drummond de Andrade e traduções de Augusto de Campos. O último episódio foi dedicado à poesia portuguesa conjugada com músicas cantadas por cantoras como Amália Rodrigues, Maria Callas e Beth Carvalho.

Este trabalho de pesquisa, quando investiga a relação existente entre os espaços sagrados da cultura afro-brasileira, os orixás e a performance de Maria Bethânia, destaca a relação intrínseca da intérprete com a Literatura e, ainda mais, considera tal aproximação tão íntima elemento primordial para compreensão de Bethânia como a intérprete do Brasil.

---

<sup>7</sup> Acesse os episódios do programa *Prosa e Poesia com Maria Bethânia*: <https://bit.ly/3wpPbNO>.

<sup>8</sup> Acesse os episódios do programa *Tabuleiro*: <https://radiobatuta.ims.com.br/programas/tabuleiro>.

### 1.3 As fontes, a metodologia e o processo da pesquisa

O teor compreensivo de nossa investigação sugere que o seu caráter seja, definitivamente, qualitativo (LÜDKE; ANDRÉ, 1986; GEERTZ, 1989). Compreendendo a performance de Bethânia e a sua relação intrínseca com a espacialidade sagrada afro-brasileira, utilizamos como técnica de coleta de dados a pesquisa bibliográfica. Em suma, “a pesquisa bibliográfica é um apanhado sobre os principais trabalhos científicos já realizados sobre o tema escolhido e que são revestidos de importância por serem capazes de fornecer dados atuais e relevantes”, como contam Boni e Quaresma (2005, p. 71). Este tipo de pesquisa abrange publicações avulsas, livros, jornais, revistas, músicas, discos, dentre outros.

Tendo em vista a complexidade da performance da intérprete Maria Bethânia, que congrega fragmentos literários e musicais a partir de “costuras” de trechos de autores consagrados, em especial da literatura brasileira, e a ênfase do conceito espaço (tanto em relação à performance quanto à religiosidade afro-brasileira), a investigação aqui proposta atrela-se à área de concentração Estudos Literários, uma vez que prioriza um estudo compreensivo e teórico da performance de Maria Bethânia. Conjuga-se, também, à linha de pesquisa Literatura, Outras Artes e Mídias, já que envolve literatura (algo muito presente na performance da intérprete), outras artes (como a performance, a música, o teatro, a dança) e as mídias variadas que servem de suporte para veiculação e divulgação do conteúdo.

A análise da performance de Bethânia, materializada em diversos suportes, mesclada a um referencial teórico sobre espacialidade sagrada afro-brasileira nos evidenciou como tais espaços são representados ao longo de sua trajetória. Nesta tese de doutorado, apresentamos sete capítulos que se estruturaram a partir de conhecimentos da tradição oral iorubá — expressos pela mitologia, pelas cantigas e pela compreensão da essência das divindades africanas que estão, sempre, associadas às espacialidades da natureza — em diálogo com a performance da intérprete do Brasil.

O candomblé me encontrou em 2016, por meio da *Ìyáloriṣà* Cristina Ifatoki, em um auditório da Universidade Federal de Uberlândia. Esta senhora mostrou-me a grandeza da simplicidade, expressando que o candomblé afro-brasileiro se sustenta no importante

pilar do caráter, que apoia-se na alegria, na sabedoria, no conhecimento ancestral e na paciência. As sábias palavras de Ifatoki me fizeram buscar, obsessivamente, informações sobre o candomblé e o culto aos orixás.

A partir de março de 2017, mês no qual se iniciaram as gravações de *Aláfia: fé e (in)tolerância*, curta-metragem sobre o racismo religioso dirigido por mim, gravado na Tenda Coração de Jesus (terreiro de Umbanda) e no Centro Cultural Orè - Egbé Ilê Ifá (terreiro de candomblé *ketu*, liderado por Ifatoki), iniciaram-se as minhas pesquisas etnográficas no candomblé. Em três de junho de 2017 encontrei-me com Maria Bethânia, após show de sucessos feito em Belo Horizonte - MG. A ideia do projeto de doutorado já emergia na cabeça e tomava forma nas folhas do caderno da cabeceira. Compartilhei com ela o que era essencial da proposta, sem saber ao certo onde colocar as mãos. Ela respondeu, revelando que achou tudo “lindo” e esperaria pelos resultados. No início de 2018 apresentei o projeto para o Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e fui aprovado na seleção para o curso de Doutorado.

As constantes visitas à casa de candomblé de Ìyáloriṣà Ifatoki, os diários de campo escritos a partir de diálogos, a participação em todas as festas públicas, enfim, levaram-me a pesquisar sobre as folhas e a escrever *Ewé Àsà: folhas e religiosidade afro-brasileira*, publicado em junho de 2018. Os debates acerca do conceito espaço trazidos no decorrer de meu curso de Mestrado, levaram-me, ainda, a organizar o evento multidisciplinar *I Diálogos sobre Espaço e Cultura*, que reuniu pesquisadores brasileiros que em suas investigações refletiam sobre os conceitos que dão título à proposta.

O ano de 2018 foi de imersão e pesquisa no CECORÈ. Os inúmeros encontros e vivências que o terreiro me propiciou levaram-me a uma pesquisa sobre a musicalidade afro-brasileira, conversando com os *alágbè*, homens que tocam tambor, e aprofundando os meus conhecimentos sobre o iorubá, tronco linguístico africano que remonta ao início do culto aos orixás. Dirigi cinco sessões de captação de imagens, que funcionaram como uma espécie de laboratório de imagens do sagrado e geraram quase 30 horas de gravação profissional de áudio e vídeo dentro de uma sala pública de candomblé. O material foi assistido e editado e levou à publicação, em abril de 2019, de *Cantigas de Orixá*, um média-metragem de 41 minutos.

Caminhei do público ao privado, do revelado ao secreto, da fala ao silêncio. No segundo semestre de 2019, quando comecei a me organizar para o processo iniciático, cessei as pesquisas. Pausa para viver internamente uma escolha. No dia 08 de janeiro de 2020 adentrei o terreiro para a iniciação. A saída da reclusão cruzou-se com a pandemia do coronavírus e o referido ano fora de grande proximidade com o espaço sagrado. As viagens, o processo de renascimento e os tempos pandêmicos desembocaram em *Epifanias contra o desencanto*, livro de crônicas sobre o universo afro-brasileiro, publicado em dezembro de 2020.

Todos os projetos mencionados até aqui foram financiados com recursos públicos, aprovados em edital e publicados gratuitamente no portal *A Cabaça* ([www.acabaca.com.br](http://www.acabaca.com.br)), que apresenta as equipes responsáveis pelas realizações, a rede de instituições formada por articulações em prol da cultura afro-brasileira, textos, artigos, imagens. Após a publicação do *Epifanias*, voltei meus olhos à minha proposta de tese de doutorado, que me despertou memórias, me fez reaprender cantigas, reler itãs, questionar certezas e revisitar memórias e esquecimentos.

Desde janeiro de 2020, estou escrevendo a tese de doutorado ancorado nas práticas religiosas do terreiro, nas leituras acadêmicas, nas escutas compartilhadas de canções interpretadas por Bethânia, tecendo uma proposta autoetnográfica. O termo autoetnografia, se analisado etimologicamente, significa o modo de se construir um relato sobre um grupo ou sobre uma cultura a partir de si mesmo. Segundo Santos (2017):

Grosso modo, podemos dizer que a autoetnografia é um método que se sustenta e se equilibra em um “modelo triádico” (Chang, 2008) baseado em três orientações: a primeira seria uma orientação metodológica – cuja base é etnográfica e analítica; a segunda, por uma orientação cultural – cuja base é a interpretação: a) dos fatores vividos (a partir da memória), b) do aspecto relacional entre o pesquisador e os sujeitos (e objetos) da pesquisa e c) dos fenômenos sociais investigados; e por último, a orientação do conteúdo – cuja base é a autobiografia aliada a um caráter reflexivo. Isso evidencia que a reflexividade assume um papel muito importante no modelo de investigação autoetnográfico, haja vista que a reflexividade impõe a constante conscientização, avaliação e reavaliação feita pelo pesquisador da sua própria contribuição/influência/forma da pesquisa intersubjetiva e os resultados consequentes da sua investigação

Os itãs, que são os relatos míticos que embasam os fundamentos da filosofia africana iorubá, selecionados para os capítulos foram ouvidos em diálogos no espaço do terreiro (CECORÊ) e localizados no livro *Mitologia dos Orixás*, obra do professor Reginaldo Prandi que reúne vastíssima pesquisa bibliográfica e etnográfica, desenvolvida ao longo de muitos anos de trabalho<sup>9</sup>. Como fazem parte da memória viva, da oralidade do candomblé, geralmente são contadas pelos mais velhos para que sirvam de ensinamento aos mais novos e para que fundamentem o culto às divindades.

Quanto às cantigas sagradas mencionadas, foram acessadas na memória auditiva do autor, contando com auxílio da comunidade do terreiro, e encontradas no valioso trabalho do falecido ogã *alágbè* Altair de Ogum, indivíduo que se dedicou a pesquisar a musicalidade afro-brasileira e o tronco linguístico iorubá, tendo viajado à África para apurar o seu conhecimento sobre a temática, o livro *Cantando para os orixás* (1997).

Neste primeiro capítulo, o prólogo, apresentamos as questões centrais da pesquisa: as noções em torno da espacialidade do sagrado afro-brasileiro, elaborações teóricas a partir do conceito performance, assim como a justificativa, a metodologia e o processo de desenvolvimento da pesquisa que resulta nesta tese. O segundo capítulo é guiado pela tradição africana que consagra o orixá Exu como a origem da dinâmica, o princípio, a força motriz do mundo: a performance de Maria Bethânia se inicia antes que ela pise no palco, espaço ritualizado da cena. Já o terceiro capítulo parte da noção da ancestralidade, das origens e do elemento terra e versa acerca da conexão da intérprete com as suas raízes. O quarto capítulo, por sua vez, embrenha-se pelo universo aquático das águas doces e salgadas, ligado diretamente ao poder do feminino na cultura iorubá, revelando por quais águas Maria Bethânia navega em sua performance.

O quinto capítulo traz um dos elementos centrais para o culto africano, as folhas, e a maneira como elas são louvadas e valorizadas por Bethânia, por meio da invocação aos orixás, caboclos e guias. Quanto ao sexto capítulo, este faz um paralelo entre Oyá e Bethânia, entre a intérprete e o orixá para a qual foi iniciada, revelando traços da divindade-mãe no corpo e no palco da estrela-filha. Por último, o sétimo capítulo desenvolve

---

<sup>9</sup> Outra importante obra, que abriga narrativas acerca das divindades africanas é *Oriki Orixá* (1996), de Antônio Risério. Todavia, o foco do autor é na tradução das narrativas, tomando como base os versos iorubás (advindos da tradição do culto de Ifá). Tais versos, em minha visão, possuem maior potência quando interpretados à luz da cultura africana. Esta Tese, por outro lado, toma como foco o candomblé afro-brasileiro e, não, o culto tradicional africano dos orixás.

uma síntese do percurso do trabalho de pesquisa e aponta caminhos possíveis para a sua utilização em espaços educacionais.

## 2 EXU E O PRINCÍPIO DAS CENAS

Exu  
 É o começo  
 Atravessa o avesso  
 Exu é o travesso  
 Que traça o final  
 Exu é o pau  
 No caule que sobe  
 Sozinho que cabe  
 O caminho do além  
 De bem e mal  
 Dito  
 Pelo não dito  
 Odara é bonito se a água não acaba  
 Elegbara elegante no falo que baba  
 Exu é quem cruza e descruza o amor  
 Bará não tem cor  
 Estará onde quer que qualquer corpo for  
 Pra todo trabalho  
 É o laço e o atalho  
 É o braço e a mão  
 Do falho e do justo  
 Exu é o custo  
 Do movimento  
 O tormento do ser  
 Que não é  
 Exu

(Exu, Eduardo Brechó).

### 2.1 Inaugurando os ritos: o *pàdê* de Exu na chegada de Bethânia

A oralidade africana, sobretudo aquela advinda do povo iorubá, ensina que Exu é o orixá mensageiro, aquele capaz de fazer acontecer a comunicação entre os homens e os deuses e entre todos os elementos da natureza. Em outras palavras, Exu seria a dinâmica regente do universo, responsável por todos os questionamentos e por todas as respostas, pois ele é o princípio de tudo. Energia masculina, o seu símbolo principal é o *ogó*, elemento que alude ao falo dos homens. Para a Filosofia Iorubá, Exu é a máxima representação do princípio da dinâmica da vida; os demais orixás seriam o meio, a maneira pela qual temos a oportunidade de corrigir o nosso destino e melhorar o nosso caráter; *egungun*, por sua vez, representaria a morte, o passado e a ancestralidade. Desse modo, Exu, orixás e *egungun*

estariam diretamente relacionados ao passado, ao presente e ao futuro, à própria dinâmica da vida, que comporta nascimento, desenvolvimento e morte.



Imagem 06: Assentamentos do orixá Exu no CECORÊ, com representações de seu principal elemento, o falo.  
Fonte: fotografia cedida por *Oşunlamina* (Maria Helena Raimundo), filha do CECORÊ.

No terreiro de candomblé, quando convocados para uma função religiosa, os membros chegam com determinada antecedência, a fim de preparar os seus corpos para a experiência com as energias essenciais da natureza. O primeiro passo é o banho de folhas sagradas, chamado de *sàssayín* (sassaim), rezado pelo coletivo: em volta da bacia com água, reúnem-se novos e velhos e cantam para cada folha (*ewé*), com o objetivo de despertar o seu poder sagrado. Finalizado este processo, todos e todas se banham com o líquido sacralizado, vestem as suas roupas brancas de algodão, protegem-se com os seus fios de conta e *mokan* e tomam os seus postos: em uma casa de religião afro-brasileira, há sempre muito trabalho, seja no preparo dos *ebós*, na limpeza do salão público ou na organização das vestimentas e paramentas das divindades.

Antes da execução de qualquer tarefa, entretanto, a família cumprimenta a porta de entrada da casa, o centro do salão público e os tambores, que significam, respectivamente, passado, presente e futuro, desta vez imbricados na espacialidade do sagrado. A porta de entrada significa, metaforicamente, o passado, pois foi por ela que todos os membros da família passaram quando chegaram pela primeira vez ao terreiro. O momento presente, o agora, ocorre no centro do barracão, onde forma-se a roda dos iniciados, lugar no qual os deuses e os homens performam o seu matrimônio. O futuro fica a cargo dos tambores, que ecoam a musicalidade dos orixás, encantam os visitantes e os convidam a adentrar o sagrado. Vê-se, portanto, que a compreensão da cosmogonia iorubá torna-se perceptível teórica e espacialmente nos espaços dos terreiros e no culto aos orixás.

Diz-se que Exu é antes. Como trata-se da dinâmica, do movimento, do contrário à inércia, os itãs iorubás contam que a sua fome era incontrolável. Filho de Orunmilá e Iemanjá, quando nasceu o pequeno pedia à sua mãe muitos peixes. Iemanjá ofereceu a ele dez, depois cem, depois mil peixes. E a sua fome não cessava. Comeu todos os animais de sua aldeia, assim como os pastos, as árvores, as frutas e os cereais. Devorou todos os *obis* e mascarou todas as pimentas. Bebeu todo o vinho e toda a aguardente. O seu pai, senhor da sabedoria, muito desapontado, pediu a seu irmão, Ogum, que o detivesse a qualquer custo, já que Exu havia devorado o mar e prometia acabar com os céus. Quando não existia mais nada para comer, Exu teria devorado a sua própria mãe. Devido a essa atitude, Orunmilá decidiu que ele carregaria para sempre uma missão: a de propiciar a comunicação entre todos os orixás. Seria ele o grande mensageiro entre o *Òrun* e o *Àiyé*, entre o mundo dos deuses e o mundo dos homens. Como recompensa pelo desgastante ofício, Exu deveria ser alimentado antes de todos os orixás, para propiciar possibilidades, acessos e movimentações:

Exu come tudo e ganha o privilégio de comer primeiro

Exu era o filho caçula de Iemanjá e Orunmilá,  
irmão de Ogum, Xangô e Oxóssi.  
Exu comia de tudo  
e sua fome era incontrolável.  
Comeu todos os animais da aldeia em que vivia.  
Comeu os de quatro pés e comeu os de pena.  
Comeu os cereais, as frutas, os inhames, as pimentas.  
Bebeu toda a cerveja, toda a aguardente, todo o vinho.  
Ingeriu todo o azeite-de-dendê e todos os obis.  
Quanto mais comia, mais fome Exu sentia.

Primeiro comeu tudo de que mais gostava,  
depois começou a devorar as árvores,  
os pastos, e já ameaçava engolir o mar.  
Furioso, Orunmilá compreendeu que Exu não pararia  
e acabaria por comer até mesmo o Céu.  
Orunmilá pediu a Ogum  
que detivesse o irmão a todo custo.  
Para preservar a Terra e os seres humanos e os próprios orixás,  
Ogum teve que matar o próprio irmão.

A morte, entretanto, não aplacou a fome de Exu.  
Mesmo depois de morto  
podia-se sentir sua presença devoradora,  
sua fome sem tamanho.  
Os pastos, os mares, os poucos animais que restavam,  
as colheitas, até os peixes iam sendo consumidos.  
Os homens não tinham mais o que comer  
e todos os habitantes da aldeia adoeceram  
e de fome, um a um, foram morrendo.  
Um sacerdote da aldeia consultou o oráculo de Ifá  
e alertou Orunmilá quanto ao maior dos riscos:  
Exu, mesmo em espírito, estava pedindo sua atenção.  
Era preciso aplacar a fome de Exu.  
Exu queria comer.  
Orunmilá obedeceu ao oráculo e ordenou:  
"Doravante, para que Exu não provoque mais catástrofes,  
sempre que fizerem oferendas aos orixás  
deverão em primeiro lugar servir comida a ele".  
Para haver paz e tranquilidade entre os homens,  
é preciso dar de comer a Exu,  
em primeiro lugar.

(PRANDI, 2001, p. 45).

Como forma de apreensão da sabedoria trazida pelo itã, Exu sempre é louvado, alimentado e cultuado antes de qualquer acontecimento religioso no candomblé. Se a cerimônia pública está marcada para vinte horas, a divindade primeira, Exu, é convocada, pelo menos, duas horas antes, por volta das dezoito horas, quando os *adimus* (comidas secas), os agrados, as oferendas são dados a ele, servidos em prato de barro. Este ritual, de invocação, louvação e culto à Exu é chamado de *pàdé*. As cantigas, fundamentais para a propagação do *ofô* e de seu poder, são entoadas como saudação à essência mensageira do orixá, ponto de força ou pedido de proteção para os ritos:

*A pàdé Olóṣṣṣṣ e mo júbà Òjísé*  
*Áwa sé awo, àwa sé awo, àwa sé awo*  
*Mo júbà Òjísé.*

Vamos encontrar o Senhor dos Caminhos.  
 Meus respeitos àquele que é o mensageiro.  
 Vamos cultuar, vamos cultuar, vamos cultuar.  
 Meus respeitos àquele que é o mensageiro.

(OLIVEIRA, 1997, p. 20).

As cantigas são tocadas e cantadas e as oferendas são colocadas no assentamento de Exu, que é cultuado sempre na entrada das casas de candomblé, pois tal divindade é o princípio do caminho (*ona*) e está sempre do lado de fora (*lodè*), guardando as ruas, as encruzilhadas, os caminhos que levam a um determinado lugar. Por isso, a porta de entrada, a calçada e a rua de acesso ao terreiro de candomblé, são alimentadas, em um rito inicial que garante segurança ao coletivo e aos que participarão da celebração. Dos mais velhos aos mais novos, todos louvam Exu para que tudo ocorra como deve ocorrer, evidenciando o seu poder e o seu domínio:

*E Elégbára Elégbára Èsú Aláyé*  
*E Elégbára Elégbára Èsú Aláyé*

Senhor da Força, Senhor do Poder  
 Senhor da Força, Senhor do Poder  
 Cumprimentamos o Chefe (dono do mundo)

*Ó wá lésè l'abowolé s'orí àgbékó ilèkùn,*  
*Ó wá lésè l'abowolé s'orí àgbékó ilèkùn.*

Ele está de pé na entrada sobre os gonzos da porta  
 Ele está de pé na entrada sobre os gonzos da porta.

(OLIVEIRA, 1997, p. 21).

Alimentado, portanto, tornado e tomado como ponto de força, glorificado como o senhor das encruzilhadas e dono dos caminhos, esta divindade emerge como um princípio explicativo do mundo, como pontua Rufino Junior (2019), para quem este orixá pode ser a chave para se pensar os seres e as suas possibilidades de “vir a ser”, já que Exu é a impermanência, a constante mudança de opinião, o questionamento, a dúvida, valores que vão de encontro às prerrogativas colonialistas, racistas e eurocêtricas. Não é por um acaso que Exu, símbolo máximo, conceito político-social dos povos africanos, tenha sido associado pelos intolerantes religiosos ao negativo, ao mal, ao pecado, ao desvio e à

necessidade de exorcização. As múltiplas possibilidades oferecidas por Exu para refletirmos sobre o universo são relacionadas, metaforicamente, à noção de “encruzilhada”, ou seja, ao encontro dos muitos caminhos possíveis.

Os oráculos pertencentes a cultos africanos são variados, sendo dois os mais comuns para o culto dos orixás, em específico: o *obi* e os búzios. Para comunicação com Exu, o *obi* é o mais utilizado, sendo manipulado em todas as ocasiões nas quais se oferece algo à divindade. O *obi* é o fruto das plantas pertencentes ao gênero *Cola*, presentes em regiões da África Ocidental e na Indonésia. É, também, chamado de noz-de-cola, abajá e mukezu. Trata-se de um fruto comumente encontrado nos terreiros brasileiros, onde são utilizados em inúmeros rituais do candomblé e de outras religiões de matriz afro-índígena. Geralmente, é importado por casas de artigos religiosos e vendidos em larga escala para sacerdotes e sacerdotisas.

A manipulação do *obi* exige conhecimentos específicos, que apenas pessoas graduadas na religião conseguem praticar. O fruto precisa ser rezado, através de orações e cânticos em iorubá. Primeiro, coloca-se o *obi* frente à boca, pedindo que ele traga ao consulente coisas boas, abertura de caminhos, solução de problemas, saúde e prosperidade. Após a reza, despeja-se água sobre o fruto e, com a força da ponta dos dedos e através de movimentos giratórios, abre-o em quatro partes. Após a abertura, faz-se necessário pronunciar um cântico para que o *obi* possa trazer a resposta da divindade para a qual foi feita a oferenda. Então, por fim, jogam-se as quatro partes sobre um prato raso e branco. A posição após a queda das quatro partes do fruto indicará a mensagem do orixá.

A capa do álbum *A força que nunca seca* (1992) veicula a imagem de mãos unidas, carregando muitos *obi*. As palmas das mãos estão brancas, marcadas pelo *efun*, pó ancestral, muito parecido com o giz, que representa o sangue branco da existência humana. A imagem agrega elementos dos três reinos da natureza, que são a essência do culto aos orixás: os *obi* (reino vegetal), o *efun* (reino mineral) e as mãos humanas (reino animal):



Imagem 07: Capa do álbum *A força que nunca seca* (1992) figurando mãos segurando os obis, as favas sagradas que permitem a comunicação com as divindades africanas.

Fonte: Acervo do orientador.

O *obi*, que só pode ser manipulado com a presença da água, relaciona-se ao título do álbum, que alegoricamente associa a água com a força do ser humano. A canção homônima, composta por Chico César e Vanessa da Mata e presente no álbum, constrói a imagem de uma senhora, possivelmente nordestina (uma vez que esta é a região do Brasil que convive de modo mais premente com as secas), carregando uma lata d'água na cabeça. Para que a pouca água não escorra da lata e seja absorvida pela terra, a senhora entorta o corpo. A mensagem contida na canção realça a força do ser humano diante da seca, frente às

adversidades. Nas palavras de Vanessa da Mata: “essa coisa da água é uma metáfora para a vida”<sup>10</sup>.

O *pàdê* a Exu sacraliza o espaço da casa de axé. O espaço cênico, o espaço do palco onde pisam os pés descalços da intérprete Maria é sacralizado, transmutado para o *lócus* do ofício (considerado por ela, também, sagrado) de cantar. Os braços erguidos comunicam ao público a chegada no palco, os pés descalços são os mesmos dos iniciados no candomblé, demonstrando conexão como o elemento terra (*onilê*), uma divindade, um orixá, cultuado pelo candomblé *ketu*. Maria Bethânia inaugura muitos de seus espetáculos em uma espécie de metalinguagem: cantando sobre o ato de cantar, anunciando o meio e a mensagem, discorrendo sobre o corpo, a voz e a presença.

O abrir das apresentações musicais da intérprete Maria Bethânia, o princípio de tudo, é tomado como ponto de força, sustentáculo dos caminhos a serem percorridos no decorrer dos *shows*. Momento primeiro de apresentação/exposição de Bethânia a seu público.

Em *Rosa dos Ventos: o show encantado* (1971), a chegada é anunciada por “Aldebarã”, costurada ao texto “Assombrações” (Suely Costa) e à música “Noite dos Mascarados” (Chico Buarque de Hollanda), seguida do poema “Sou eu” (Álvaro de Campos). Aldebarã é a estrela mais brilhante da constelação Taurus, a estrela-guia da intérprete para explorar os diversos caminhos possíveis para a performance. As canções e textos poéticos que abrem o espetáculo reafirmam a identidade da intérprete, como aquela que “perde o medo” e que pergunta: “quem é você? Diga logo! Eu quero saber o seu jogo!”, culminando na ênfase em um eu indecifrável. “Pau de Arara”, “Carcará” e “Viramundo” concluem os instantes iniciais do show, revelando o íntimo da *persona* em cena: a “águia nordestina”<sup>11</sup>, que veio do sertão para a grande cidade de pau-de-arara, forte como um Carcará e dinâmica e adaptável como a alma cabocla de Viramundo.

*Maria Bethânia Ao Vivo* (1970) inicia-se com “Ponto de Iansã”, cantiga iorubá do candomblé *ketu*. Iansã, ou Oyá, é a divindade do panteão de orixás do candomblé de nação *ketu* para a qual Maria Bethânia fora iniciada, no Terreiro do *Gantois*, na década de

---

<sup>10</sup> Em 05 de setembro de 2019, Vanessa da Mata publicou em sua página do Facebook um vídeo em que Maria Bethânia conta de uma ligação telefônica na qual as duas conversavam sobre a composição da canção: <https://www.facebook.com/watch/?v=2267865930172356>.

<sup>11</sup> Nesta ocasião, faço referência ao termo presente na canção homônima de Chico César.

1970. Em outra apresentação, mais contemporânea, “Amor, Festa e Devoção” (2009), a intérprete entra no palco cantando “Oração à Santa Bárbara” (Roque Ferreira), pedindo proteção à santa que é associada a seu orixá, Oyá, no processo sincrético afro-brasileiro.

O título *A cena muda* (1974) tem a ver com o contexto de lançamento do show, apresentado em pleno regime civil-militar no Brasil. Nele, Bethânia emerge entoando “Os Alquimistas Estão Chegando” (Jorge Ben), canção que traz à tona os pilares da Filosofia Hermética, reunião de saberes acerca do ocultismo, da magia e da alquimia. O Hermetismo desenvolve-se a partir da aliança entre o pensamento racional e postulações sobre o mundo espiritual para o alcance de estados elevados de consciência.

O abrir de *Nossos Momentos* (1982) ocorre com a versão instrumental de “Maria Bethânia” (Caetano Veloso): “Maria Bethânia, *please send me letter*”, canção feita por seu irmão, invocando a sua presença quando estava exilado em Londres por causa da perseguição orquestrada pelo regime militar no Brasil. Tal versão instrumental reaparece em *Noite Luzidia* (2012), acrescida, ainda, da versão instrumental da canção homônima de Nelson Gonçalves, que teria inspirado o nome da intérprete. Portanto, uma reafirmação, uma música-homenagem, que trata de uma relação familiar de amor e cuidado. “O que é, o que é?”, “Eterno Começo” e “Sangrando” (trio de canções de Gonzaguinha) trazem mensagens sobre a essência da vida, o poder que possuem os recomeços, e o sacrifício envolvido no ato de cantar/interpretar. “Sangrando” (Gonzaguinha) é, também, ponto de partida para o show *Carta de Amor* (2013), junto à canção “Canções e Momentos” (Milton Nascimento).

*Imitação da Vida* (1997) inicia-se com o texto “Imitação” (Batatinha), expressando uma busca da *persona* por si mesma (“Ninguém sabe quem sou eu / Também já não sei quem sou), subvertendo as derrotas da vida, confundindo-se entre sonhos e realidade. O show, em sua totalidade, deixa nítido o tensionamento entre o ser-humano e os percalços da vida, reunindo significativos textos do poeta Fernando Pessoa.

A versão instrumental de “Dona do Dom” (Chico César) descortina o palco de *Maricotinha Ao vivo* (2002) e, ainda, é uma das primeiras, em sua versão cantada, no espetáculo *Abraçar e Agradecer* (2016). A canção enfatiza o dom de Bethânia para o seu ofício de cantar e produz imagens simbólicas da intérprete (“o serafim de procissão do interior”, “a ave frágil que avoa no sertão”, “o oco do bambu”, “o apito do acaso”, “a flauta da imensidão”), denotando a sua grandeza, a grandeza de sua voz e de sua performance.

O registro em DVD do show *Abraçar e Agradecer* é aberto com a voz de Renata Sorrah lendo um texto da diretora e cenógrafa Bia Lessa, que narra as horas que antecedem a entrada de Maria Bethânia no palco. A narração revela a ritualização do ofício feita por parte da intérprete, que sai do hotel às 17h30min. para um show que terá início após às 22h. O camarim a espera, repleto de objetos que possuem significados e memórias e que dialogam com a trajetória de Bethânia.

Ela chega no espaço do show e o silêncio se estabelece para que as arestas da apresentação possam ser aparadas. Mudanças, segundo Lessa, podem ser propostas para melhor desenvolvimento da performance. Ensaio. O palco é visitado, as emendas das músicas são treinadas. Comidinha vinda de casa. O roteiro é apresentado frente ao espelho: ela faz o show para si própria, revendo intenções, gestos, repensando sequências, costuras e localizações. O silêncio se desfaz para o treinamento da voz. A roupa, muito bem passada, é vestida, e, após, os acessórios são colocados. Os músicos são recebidos para oração, agradecimento e chamamento à responsabilidade. Os pés são despidos. Descalça, caminha até o palco. Humana, pronta para cantar e interpretar.

Exu, princípio da vida e de toda a dinâmica do universo, signo que carrega os valores da tradição oral africana para qual Bethânia renasceu após o seu processo iniciático, expressa-se em uma performance que carrega a espacialização da cultura afro-brasileira, operando a partir de uma lógica que questione e supere a lógica do colonialismo e da colonialidade.

## **2.2 O corpo, a voz e a presença que sacralizam o palco**

A performance de Maria Bethânia, é certo, para que ocorra, para que esteja em sintonia com a *persona* da intérprete, ritualiza o espaço da canção, o espaço do palco e o momento da concretização, ou seja, o instante da comunicação com o público que a assiste. O espaço da canção, composta por um outro, mesmo que com o mesmo regime harmônico, com a mesma indicação rítmica e com a mesma letra, ganha a força interpretativa de sua voz, de seu corpo, de sua presença.

Muitas vezes, a intérprete vai além: modifica letras e títulos de canções e suprime versos de poemas, como contam os compositores Adriana Calcanhotto e Chico

César, em entrevistas. Para citar dois exemplos: a canção “Âmbar” foi re-intitulada por Bethânia, que não gostou do título originalmente dado por Calcanhotto (“Desde que sim eu vim morar nos seus olhos”); Em gravação recente do álbum *Noturno*, “Dois de Junho” tem suprimido um de seus versos (“Primeiro e único”), se comparada à versão gravada anteriormente por Calcanhotto; “Invocação”, de Chico César, também passou por adequações por conter originalmente palavra que não é dita pela intérprete (bunda).

O espaço do palco transmuta-se para o *lócus* do sagrado e do respeito, onde pisa-se com os pés descalços, pede-se licença para entrar e agradece-se por poder estar. Espaço inaugurado sempre com canções que falam sobre o ofício de cantar. Os espectadores que assistem à performance dão a ela total atenção: em uma apresentação de Bethânia uns vigiam a língua dos outros, para que todos possam compreender o que está sendo cantado, dito, interpretado. “Xiiiiiiiiu”, ouve-se na plateia. É o público querendo ouvir, sentir melhor. Vê-se no palco uma pessoa que se entrega, que solta a voz com o coração na boca e sangra (ação que denota sacrifício):

Trecho da canção “Sangrando”, de Gonzaguinha<sup>12</sup>

Quando eu soltar a minha voz  
Por favor entenda  
Que palavra por palavra  
Eis aqui uma pessoa se entregando

Coração na boca  
Peito aberto  
Vou sangrando  
São as lutas dessa nossa vida  
Que eu estou cantando (...).

(GONZAGUINHA, 2013).

Uma das oferendas dadas a Exu é o *ejè*, sangue animal, sacrificado em seu nome, com a função de alimentá-lo. Os fluidos animais, vegetais e minerais fazem parte da “fórmula” de cuidado, ensinada pela tradição oral iorubá. Os sangues vermelho e branco (fluidos como o suor, a saliva e o esperma), relacionados ao elemento animal; o sangue negro, associado às folhas, ao elemento vegetal; e o sangue mineral, ligado à composição dos pós minerais, são ingredientes basilares do encanto. Quando sacrifica-se um animal para

---

<sup>12</sup> Esta canção abre o espetáculo *Carta de Amor* (2013).

qualquer orixá, entoar-se uma cantiga, liberando o *ofô*, que menciona o sangue, o ato de sangrar:

*Èjè sòrò, Èşú (nome do orixá) npà, Èjè sòrò, Èşú (nome do orixá) npà.*  
Que este sangue que cai na terra caia para nos beneficiar.

(Memória auditiva do autor, cantiga de terreiro).

*Ofô* seria o poder de se comunicar com o invisível através da voz, o poder da palavra. Tal poder possui direta relação com os conhecimentos da oralidade, apreendidos a partir da vivência no terreiro. Existem palavras específicas para o despertar de encantamentos, para a invocação de divindades ou para gerar determinada ação. A palavra abre o canal para a atuação das energias da natureza: quando se saúda um orixá (*Laroyé!*), quando se canta para determinada erva ao quiná-la na sassaim, no momento dos perfurés e ritos iniciáticos, como o *borí* e *orunkò iyawó*. A garganta é purificada com o álcool do gin, espargido na terra. Limpa, a voz desloca-se do quentor das entranhas, explodindo em *feitiço*. No palco, Bethânia emerge cantando sobre garganta, força, voz e corpo afetado:

(...) Quando eu abrir minha garganta  
Essa força tanta  
Tudo que você ouvir  
Esteja certa  
Que estarei vivendo

Veja o brilho dos meus olhos  
E o tremor nas minhas mãos  
E o meu corpo tão suado  
Transbordando toda a nossa emoção

E se eu chorar e o sol molhar o meu sorriso  
Não se espante, cante  
Que o teu canto é minha força pra cantar  
Quando eu soltar a minha voz por favor entenda  
É apenas o meu jeito de viver  
O que é amar.

(GONZAGUINHA, 2013).

A garganta é o lugar da emissão da voz. Paul Zumthor (2014, p. 31) considera a voz como representação plena do corpo: “Considero com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o

representa de forma plena”. Para o autor, a voz é um fluido corporal, como o sangue e o esperma (ZUMTHOR, 2014, p. 82).

Nesta direção, Adriana Cavarero (2011, p. 22), recorrendo a Italo Calvino, nos chama a atenção para a condição humana de unicidade da voz:

Cada voz “vem certamente de uma pessoa única, inimitável como qualquer pessoa”, assegura-nos Calvino. O escritor atrai a nossa atenção para aquilo que poderíamos chamar uma *fenomenologia vocálica da unicidade*. Trata-se ao mesmo tempo de uma ontologia que diz respeito à singularidade encarnada de cada existência enquanto se manifesta vocalmente. Ontologia e fenomenologia são apenas nomes — demasiadamente técnicos, bem como indulgentes a certo idioleto filosófico — para assinalar como, no registro da voz, ecoa a condição humana da unicidade.

A voz, segundo esta perspectiva, seria singular e inimitável: algo perfeitamente compreensível caso tomemos como exemplo a voz de Maria Bethânia, completamente única, possuindo contornos ora ásperos, ora doces. Através de uma voz rasurante (DINIZ, 2003), a performance de Bethânia desloca sentidos, altera contextos, (re)elabora textos, assina por cima de uma assinatura anterior, rasura deixando a sua marca interpretativa única. Nos últimos anos, Maria Bethânia insere-se, seguramente, como nome não apenas da música, mas também atrelada ao universo da criação e da interpretação literárias. Prova disso é que em oito de março de 2010 foi condecorada com a Ordem do Desassossego, título dedicado àqueles que divulgam a obra do português Fernando Pessoa.

Em entrevista dada à revista Bravo (edição 146, de outubro de 2009) esta voz é, então, atribuída por ela a algo divino, transcendental, invisível:

(...) Sereias são as donas da voz... Senhoras da emissão, que cantam por minha boca. Só sei cantar graças às sereias. Elas me ensinaram. Minha voz apenas mora em mim. Não é minha. É das sereias. É de Deus (...) Certas pessoas conseguem ouvi-las, enxergá-las. Eu nunca as enxerguei. Mas as sinto, talvez porque queira senti-las. Creio que hoje esteja no mesmo lugar em que as sereias se encontram. Uma bênção!

Maria Bethânia, seguramente, não utilizou por um acaso a imagem das sereias como definidora de sua voz. Zumthor (2014, p. 80) apresentou-nos noções sobre a voz que a colocam, por excelência, no lugar do simbólico, do inobjetável, ou seja, aquilo que não é

passível de se objetificar, já que está na ordem da sensibilidade e não da materialidade. O autor diz, ainda, que a voz estabelece ou restabelece uma relação de alteridade, que funda a palavra do sujeito, constituindo-se como um elemento da realidade, não um elemento especular. Por fim, Zumthor afirma: a voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. O corpo, segundo ele, cumpre papel importante na leitura e na percepção do literário:

O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à margem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro” (ZUMTHOR, 2014, p. 27).

Para a performance, a presença de um corpo torna-se fundamental para a efetivação da competência. Mas o que seria a competência? Seria justamente aquele elemento que leva-nos a dizer, assistindo Bethânia: “Ela sabe o que está fazendo!”. Sabe o que faz com a sua voz, com o seu corpo e com as suas palavras. Como afirmou Zumthor (2014, p. 34), na performance, a competência é o saber-ser: “É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, [...] uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo”. Além da competência, o corpo que performa necessita de uma ritualização para que a performance, de fato, se concretize. Tal ritualização envolveria três elementos (a emergência, a reiterabilidade e o reconhecimento) ao corpo encarnado pela voz e pela competência e possibilitaria uma “concretização” da performance.

Rufino Junior (2019) ensina a partir de sua Pedagogia das Encruzilhadas, repleta das “sabedorias de fresta”, que o corpo e o saber corporal são princípios de Exu. Tomando o conceito de “saber corporal”, cunhado por Julio Cesar de Tavares (2013), Rufino Junior compreende que o corpo nos ritos religiosos afro-brasileiros guarda memórias ancestrais, como um arquivo ou um dispositivo de múltiplos saberes capazes de enunciar experiências diversas. Em outros termos, o corpo seria elemento e núcleo de uma tradição ancestral:

O corpo, princípio de Exu, é esfera mantenedora de potências múltiplas, o poder que o incorpora o transforma em um campo de possibilidades. O corpo em performance nos ritos se mostra como arquivo de memórias ancestrais, um dispositivo de saberes múltiplos que enunciam outras muitas

experiências. Assim, o *saber corporal*, inteligibilidade e motricidade emanada dos suportes físicos revelam o elemento e núcleo responsável pelas manifestações e reproduções das sabedorias negro-africanas transladadas e ressignificadas na diáspora (RUFINO JUNIOR, 2019, p. 2).

Neste sentido, o corpo tornar-se-ia um assentamento vivo de outras formas de racionalidade, opostas ao que é praticado no Ocidente, fundado a partir do colonialismo, da perseguição e do extermínio de corpos negros e indígenas. Ainda hoje, são notáveis as permanências do colonialismo (colonialidade): basta atentar-se para quais são os corpos que mais morrem na periferia das grandes cidades brasileiras ou quais os corpos são os encarcerados desconsiderando o respeito e a humanidade.

Para Rufino Junior (2019), Exu propicia-nos um “reposicionamento do corpo no debate epistemológico”. As várias possibilidades trazidas pelo signo Exu, elemento de potência negro-africana, colaboram para uma transgressão da política colonial de dominação dos corpos:

Assim, saio em defesa de que Exu é o elemento que nos possibilita um reposicionamento do corpo no debate epistemológico. A disponibilidade conceitual inscrita nesse signo nos revela dimensões historicamente negadas pelos regimes de verdade mantidos pelo ocidente. A emergência de novas perspectivas, a partir de Exu, nos permite credibilizar princípios, domínios e potências do *ser* que transgridem os parâmetros da política colonial. Cabe ressaltar que essa política de dominação exercida há mais de quinhentos anos é demasiadamente concentrada na violência contra os corpos. Assim, a violência praticada nos cotidianos da colônia autoriza a coisificação dos seres, do mesmo modo que a coisificação perpetua a violência. Nesse sentido, funda-se uma lógica de governabilidade da vida, uma maldição que substancia o sentido existencial do homem branco (colonizador) em detrimento do desvio existencial do ser não branco (colonizado) (RUFINO JUNIOR, 2019, p. 3).

Pontuadas as observações sobre o corpo, a voz e a competência, vale debruçarmo-nos, inicialmente, sobre a conceituação do que é performance. Zumthor (2014, p. 51) afirma que a performance é um:

Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata. Nesse sentido, não é falso dizer que a performance existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Elas as faz “passar ao

ato”, fora de toda consideração pelo tempo. Por isso mesmo, a performance é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito da recepção, chamam de ‘concretização’.

É possível afirmar que a competência, a ritualização e a concretização são questões elementares da performance. O texto escrito, tomado por uma leitura individual, claramente difere-se do texto interpretado e performado, daquele encarnado pelas intenções de um corpo. A performance de Bethânia equilibra-se entre a palavra falada e a palavra cantada, sobre exercícios de leitura que podem gerar um novo texto, com significados agregados pela voz, pelo gesto, pelo cenário e pela intenção do corpo individual. Desde a Antiguidade helênica,

o texto teatral procede de uma escritura, enquanto sua transmissão requer a voz, o gesto e o cenário; e sua percepção, escuta, visão e identificação das circunstâncias. Escrito, o texto é fixado, mas a interpretação permanece entregue à iniciativa do diretor e, mais, ainda, à liberdade controlada dos atores, de sorte que sua variação se manifesta, em última análise, pela maneira como é levado em conta por um corpo individual” (ZUMTHOR, 2014, p. 62).

Performance e poesia possuem uma profunda convergência pois, de acordo com o autor, ambas aspiram à qualidade de rito. A poesia, falada ou musicada, é indissociável do ato performático de Bethânia, que “costura” fragmentos e “equilibra-se” “na borda dos procedimentos letrados construídos no interior da cultura brasileira, para reafirmar a isonomia entre duas classes de linguagem poética praticadas no país — a escrita e a cantada” (STARLING, 2015, p. 16). Mais que isso, eu diria que Maria Bethânia é uma curadora que atua e incorpora os textos e canções que seleciona. Com a sua interpretação, Bethânia oferece múltiplos caminhos a uma canção, múltiplas possibilidades de expressão e contextualização a partir da “costura” do repertório.

É a maneira como Bethânia lê cantando e canta dizendo que a valida como intérprete do Brasil, ou seja, é a sua leitura do texto poético que produz a sua performance erudita e, ao mesmo tempo, popular, inscrita em uma nova oralidade. Como pontuou Zumthor (2014), não uma oralidade tradicional, no seio de uma cultura na qual a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva, mas uma oralidade outra, uma espécie de salvação, um retorno do homem concreto, que percebe que

na leitura dos textos poéticos dos quais se extrai a beleza, o deslumbramento, a surpresa, está parte do corpo que lê e do corpo que interpreta.

A nova oralidade produzida por Maria Bethânia está conectada a duas principais noções: a primeira, diz respeito à sua capacidade de transmutar os sentidos das canções por meio de um trabalho artístico com a voz (a voz rasurante); a segunda, tem a ver com o modo discursivo e textual pelo qual ela considera a performance: vista como um texto único e coerente, que se compõe de fragmentos, estilhaços, lampejos de outros textos e memórias (a criação palimpséstica). De acordo com o dicionário Michaelis, palimpsesto é um “pergaminho que teve sua escrita raspada para ser reaproveitado outras vezes”, técnica muito utilizada na Idade Média. Este pergaminho acaba guardando marcas de textos anteriores, acumulando uma série de textos sobrepostos. Nesta tese, o vocábulo é utilizado como figura de linguagem para indicar a capacidade que Maria Bethânia tem de, não apenas rasurar os textos com a sua voz e performance, mas também, de recorrer aos mesmos textos e autores ao longo de sua trajetória artística, dando a eles, em cada ocasião de sua carreira, em cada espetáculo, um sentido específico, uma intenção própria.

Zeca Ligiéro (2011, p. 131), pesquisador das performances brasileiras e ameríndias, afirma que “nas performances de origem africana hoje, podemos observar: o corpo é o centro de tudo”. Para analisar as performances originadas ou influenciadas pela “motriz cultural” africana, o autor bebe na fonte de Bunseki K. Kia Fu-Kiau, filósofo do congo, que sintetiza os elementos performativos africanos como um “conjunto de técnicas aplicadas simultaneamente no cantar-dançar-batucar”. Em suas palavras:

Ao considerar a junção das artes corporais às musicais e, sobretudo, acrescido do uso do canto como algo simultâneo e percebido como uma unidade dentro da performance africana, Fu-Kiau destaca um dispositivo que, sem dúvida, continua sendo característico das performances da diáspora africana nas Américas — não é possível existir performance negra-africana sem este poderoso trio, e o mesmo é aplicável em relação às performances afro-brasileiras (LIGIÉRO, 2011, p. 109).

Importante ressaltar que Ligiéro (2011, p. 107) considera o candomblé (religião que cultua os orixás, ancestrais divinizados) uma das “manifestações espetaculares afro-brasileiras”, colocando a religião ao lado do jongo e da capoeira, por exemplo. Os dicionários indicam como significado para a palavra “espetáculo”, aquilo que prende a atenção. Portanto, a partir dessa perspectiva, uma apresentação musical e uma celebração

religiosa do candomblé exerceriam sobre o indivíduo o mesmo afeto, o de chamar a atenção, provocar interesse. Conforme Ligiéro (2011, p. 131):

A dança africana subsaariana caracteriza-se pelo seu movimento explosivo e concentrado, o envolvimento total do corpo e a sintonia com a percussão, gerando um contexto cujo sentido é fortemente espiritual e atinge, no êxtase, o seu apogeu, momento em que o transe, o encontro máximo com o divino, pode ocorrer ou não, dependendo do tipo de ritual e da preocupação com o médium para que isso aconteça. As danças africanas são incontáveis em seus estilos, variando conforme os grupos étnicos, ambientes e trocas mútuas através da história das migrações. Em todos os casos, a dança ocorre dentro de um contexto celebratório-ritualístico com grande capacidade de interatividade e participação do público presente, quase sempre gente do mesmo grupo ou de convidados e simpatizantes. Através do corpo, fala e etnia, num léxico próprio de movimentos articulados com ritmos e cantos que são emblemáticos da própria mitologia do grupo ou nação em questão.

O corpo nas performances afro-brasileiras, dispositivo que agrega memórias ancestrais do povo negro-africano, é, portanto, um meio de comunicação com o coletivo que participa da performance e do espetáculo, revelando os mitos do orixás (representação lúdica que remete às passagens das divindades quando viveram em Terra) e os ritos de uma religião.

### 3 A TERRA, AS ORIGENS, A ANCESTRALIDADE

Na minha voz o que eu sei que tem... E acho que é claro pra mim... Eu sinto... Ela tem muita terra, terra, uma coisa do nordeste, de secura, de sertão, isso eu sei que trago na minha voz. Mas eu sei que trago também nela muita água. Entende? É uma coisa... Eu sou do recôncavo da Bahia, quer dizer... Muito próximo ao sertão baiano. O recôncavo é fértil, é cheio de rios, de cachoeiras, água, litoral e é muito próximo do sertão, onde é a seca total. Eu acho que a minha voz carrega esse contraste, esses dois elementos bem acentuados. Vinícius uma vez escreveu, numa contracapa de um disco meu, um disco sobre Noel, seis canções apenas, uma coisa que me comoveu muito, ele falando da minha voz. Ele dizia que eu cantando era como uma árvore queimando (BETHÂNIA *apud* MACHILINE, 2015).

O candomblé metaforiza em seu processo iniciático a ideia de renascimento. O renascimento está diretamente relacionado à Exu, à ancestralidade e à terra. É necessário falar pouco, em tom sutil, quase inaudível, pois o momento do renascimento é frágil como um vaso de cristal ou a pétala de uma rosa<sup>13</sup>. No momento do renascimento, nenhuma pergunta é respondida. Não há tempo para respostas. As respostas, quase sempre, trazem um conforto ilusório de sabedoria.

Muitos se juntam em torno deste momento, observando-o como o resultado de muitos e longos processos. Antes dele, o que existe é incerteza: concretizar-se-ia o momento do renascimento? Quando, afinal, ele virá? O momento do renascimento é esperado como se espera a visita de um amigo querido, com quem se tinha uma convivência íntima, mas que foi embora há anos. Espera-se este momento, pois é ele que (re)afirma o poder do útero, o poder da maternidade, o poder feminino.

Cuidado! Silêncio! Vá devagar com o momento do renascimento, pois ele pode escorregar por entre os dedos. O momento do renascimento é negro, totalmente breu, salpicado de pintinhas brancas, azuis e vermelhas, como é a galinha d'angola, animal sacrificado para este fim, que tem o seu sangue (*ejè*) colocado sobre a terra como satisfação ao universo pela ritual executado. O momento do renascimento, caso fosse ele um animal, seria uma galinha d'Angola; caso fosse uma folha, seria a folha da Colônia, que refresca todas as cabeças; caso fosse um minério seria o ouro, riqueza do ventre da Terra.

---

<sup>13</sup> Os primeiros parágrafos iniciais deste capítulo, nos quais eu trato da ideia do renascimento para o candomblé, foram inspirados pela crônica *Ao Momento Presente*, de Caio Fernando Abreu.

O momento do renascimento é como um vaso de cristal, uma pétala de rosa ou um bebê. É preciso muito cuidado. Este momento não é daqueles que podem ser encarados de frente, olhando olhos nos olhos. O momento do renascimento pede cabeça baixa, olhar voltado para o chão, para a Terra, que é a matéria essencial da vida. Ele não tolera as obviedades. Tudo nele possui um quê de novidade, de surpresa, de espanto. E, até, de exasperação.

Ele necessita de uma ambiência sonora: ramunha, agueré, ilú ou barravento? Qual o toque capaz de propiciar o momento do renascimento? Qual a música capaz de embalar a sensibilidade de um vaso de cristal, de uma pétala de rosa ou de um bebê? Qual o toque ancestral, originário da gramática dos tambores, pode fazer brotar da terra um novo orixá?

O momento do renascimento é de preservação: ele nunca se repetirá. Esta é a maior das impossibilidades do momento do renascimento. Logo, logo o momento do renascimento começará a se transformar em uma outra coisa: em um bebê, em uma pétala de rosas ou em um vaso de cristal, talvez. Não importa muito a transmutação. O que importa é a certeza de que, em breve, o momento do renascimento deixará de ser o momento do renascimento.

O momento do renascimento está diretamente relacionado a Exu, uma vez que esta é a essência do princípio da vida, e à terra. É da terra que brota o novo. É da terra, do chão, do plano da esteira de palha que brota a nascente. Nos terreiros de candomblé, os *iyawòs* (novos iniciados na religião) precisam da conexão com a terra, pois acabaram de nascer e necessitam do suporte, do sustentáculo do maior útero existente. Por isso mesmo, sentam-se sempre no chão, andam sempre descalços e, com enorme frequência, saúdam os mais velhos levando a cabeça à terra (nomeia-se este ato de “adobar”).

A tradição oral iorubá cultua divindades diretamente associadas à terra, sendo os primordiais e os mais vinculados a ela *Onilè* (a base de toda vida da Terra), Omolu (o grande senhor da Terra), Nanã (orixá anciã da criação, ligada à lama, matéria-prima da criação dos seres humanos), Yewá (divindade ligada ao mistério da bruma que se forma sobre o rio a partir da fusão da Terra, da água e do ar) e Oxumarê (a serpente que morde o próprio rabo e possibilita os ciclos da vida, movimentos de início e fim, também associada ao arco-íris, que se forma da fusão presente entre terra, água e ar). Todas essas divindades e outras

relacionadas ao elemento terra são cultuadas no candomblé afro-brasileiro. À terra, tudo é entregue antes de qualquer ritual e para a terra se canta:

*Ìbà Òrìṣà, Ìbà Onilè  
Onilè mo júbà awo!*

Reverencio o orixá da terra  
Senhor da terra, eu te reverencio!

(Memória auditiva do autor, cantiga de terreiro).

Ao grande senhor da terra, Omolu, é oferecido anualmente um banquete, o *Olùbàjẹ*, ato religioso de comunhão com a terra e alimentação da terra, que ocorre geralmente nos meses de agosto. A terra, assim como todos os elementos primordiais do universo, come. Come, inclusive, a nossa carne e o *Olùbàjẹ*, neste sentido, configura-se como um ato de troca:



Imagem 08: Olùbàjẹ, o banquete do rei, no CECORÈ, em 2014. Vê-se à esquerda os orixás Omolu, Nanã e Iemanjá. Ao centro, as comidas votivas são servidas em pratos de barro. À direita, vê-se os *alágbè* nos tambores. Ao fundo nota-se a casa dos orixás relacionados ao elemento terra.

Fonte: Douglas Luzz, fotógrafo e membro do CECORÈ.

Oferecemos alimento à terra para que ela não precise nos comer, nos consumir antes da hora: “Que o senhor não nos coma antes da hora”, expressa a minha *iyalorixá*, e completa dizendo que este é o maior dos pedidos que podemos fazer a Omolu, aquele que detém o poder da transmutação da matéria, para a cura ou para a enfermidade:

*Onilè wà àwa lésè òrìsá*  
*Opé ire onilè wá a lésè òrìsá Opé ire*  
*E kòlòbó e kòlòbó sín sín sín sín Kòlòbó*  
*E kòlòbó e kòlòbó sín sín sín sín Kòlòbó*

O Senhor da Terra está entre nós que cultuamos orixá  
 Agradecemos felizes pelo Senhor da Terra estar entre nós que cultuamos orixá. Agradecemos felizes.  
 Em sua pequena cabaça traz o feitiço (encantamento)  
 para livrar-nos das doenças.

(OLIVEIRA, 1997, p. 76-77).

Louvar a terra, cultuar a terra, a partir de uma perspectiva afro-brasileira, aprendi no terreiro, quer dizer compreender a sua ancestralidade: aqueles e aquelas que vieram antes (a ascendência), a grandeza do universo, a importância do caráter, a flexibilidade do destino e a responsabilidade das escolhas. A ascendência humana desenvolve-se de modo progressivo geometricamente, começando pelos nossos pais, passando pelos nossos avós, bisavós, tataravós, e assim por diante. Ter consciência da importância do acúmulo de saberes e fazeres de nossos antepassados nos faz — ou deveria nos fazer — estabelecer uma relação de respeito com a terra, que oferece, mas também retira. Esta relação de respeito induz à retidão do caráter individual, às negociações e manipulações dos destinos (*odú*) por meio dos *ebós* (oferendas) e ao peso do livre-arbítrio.

A cosmogonia iorubá compreende que o governo de todas as coisas da Terra está sob a energia de Onilé, um orixá, uma divindade que não se mostra ao coletivo pois é *ilè*, é a casa de todas as outras energias e, portanto, abriga e comanda todas elas. A cova onde esconde-se Onilé está presente em todos os espaços de culto aos orixás, pois trata-se de um *locus* essencial para rituais relacionados às mais diversas energias ancestrais. Como conta o *itã*:

Onilé ganha o governo da Terra

Onilé era a filha mais recatada e discreta de Olodumare.

Vivia trancada em casa do pai e quase ninguém a via.  
 Quase nem se sabia de sua existência.  
 Quando os orixás seus irmãos se reuniam no palácio do grande pai  
 para as grandes audiências em que Olodumare comunicava suas decisões,  
 Onilé fazia um buraco no chão e se escondia,  
 pois sabia que as reuniões sempre terminavam em festa,  
 com muita música e dança ao ritmo dos atabaques.  
 Onilé não se sentia bem no meio dos outros.

Um dia o grande deus mandou os seus arautos avisarem:  
 haveria uma grande reunião no palácio  
 e os orixás deviam comparecer ricamente vestidos,  
 pois ele iria distribuir entre os filhos as riquezas do mundo  
 e depois haveria muita comida, música e dança.  
 Por todo os lugares os mensageiros gritaram esta ordem  
 e todos se prepararam com esmero para o grande acontecimento.

Quando chegou por fim o grande dia,  
 cada orixá dirigiu-se ao palácio na maior ostentação,  
 cada um mais belamente vestido que o outro,  
 pois este era o desejo de Olodumare. (...)  
 Cada orixá que chegava ao palácio de Olodumare  
 provocava um clamor de admiração,  
 que se ouvia por todas as terras existentes.  
 Os orixás encantaram o mundo com suas vestes.  
 Menos Onilé.  
 Onilé não se preocupou em vestir-se bem.  
 Onilé não se interessou por nada.  
 Onilé não se mostrou para ninguém.  
 Onilé recolheu-se a uma funda cova que cavou no chão.

Quando todos os orixás haviam chegado,  
 Olodumare mandou que fossem acomodados confortavelmente,  
 sentados em esteiras dispostas ao redor do trono.  
 Ele disse então à assembléia que todos eram bem-vindos.  
 Que todos os filhos haviam cumprido seu desejo  
 e que estavam tão bonitos que ele não saberia  
 escolher entre eles qual seria o mais vistoso e belo.  
 Tinha todas as riquezas do mundo para dar a eles,  
 mas nem sabia como começar a distribuição.  
 Então disse Olodumare que os próprios filhos,  
 ao escolherem o que achavam o melhor da natureza,  
 para com aquela riqueza se apresentar perante o pai,  
 eles mesmos já tinham feito a divisão do mundo. (...)  
 Os orixás, que tudo ouviram em silêncio,  
 começaram a gritar e a dançar de alegria,  
 fazendo um grande alarido na corte.  
 Olodumare pediu silêncio,  
 ainda não havia terminado.  
 Disse que faltava ainda a mais importante das atribuições.  
 Que era preciso dar a um dos filhos o governo da Terra,

o mundo no qual os humanos viviam  
e onde produziam as comidas, bebidas e tudo o mais  
que deveriam ofertar aos orixás.  
Disse que dava a Terra a quem se vestia da própria Terra.  
Quem seria? perguntavam-se todos?  
"Onilé", respondeu Olodumare.  
"Onilé?" todos se espantaram.  
Como, se ela nem sequer viera à grande reunião?  
Nenhum dos presentes a vira até então.  
Nenhum sequer notara sua ausência.  
"Pois Onilé está entre nós", disse Olodumare  
e mandou que todos olhassem no fundo da cova,  
onde se abrigava, vestida de terra, a discreta e recatada filha.  
Ali estava Onilé, em sua roupa de terra.  
Onilé, a que também foi chamada de Ilê, a casa, o planeta.  
Olodumare disse que cada um que habitava a Terra  
pagasse tributo a Onilé,  
pois ela era a mãe de todos, o abrigo, a casa.  
A humanidade não sobreviveria sem Onilé.  
Afinal, onde ficava cada uma das riquezas  
que Olodumare partilhara com filhos orixás? (...)  
Onilé, orixá da Terra, receberia mais presentes que os outros,  
pois deveria ter oferendas dos vivos e dos mortos,  
pois na Terra também repousam os corpos dos que já não vivem.  
Onilé, também chamada Aiê, a Terra, deveria ser propiciada sempre,  
para que o mundo dos humanos nunca fosse destruído.  
Todos os presentes aplaudiram as palavras de Olodumare.  
Todos os orixás aclamaram Onilé.  
Todos os humanos propiciaram a mãe Terra. (...)

(PRANDI, 2017, p. 410-415).

O itã escrito por Prandi (2017), após ouvir o que os mais velhos contam sobre Onilé, joga luz sobre a importância e o poder da Terra, que abriga, potencializa e comanda todas as outras energias do universo e, por isso mesmo, precisa ser respeitada, preservada e reverenciada. Os povos de terreiro sempre foram referência nos debates sobre sustentabilidade e preservação ambiental, uma vez que está evidente nos cultos afro-brasileiros uma preocupação com a manutenção das essências da natureza, como os rios, os mares, as matas, o ar e o uso da terra.

Maria Bethânia louva a terra e, de modo especial, a sua terra originária: Santo Amaro da Purificação. O recôncavo baiano figura em sua performance de maneira definitiva, trazendo à tona o Brasil profundo do interior do Nordeste, da Bahia. Os candomblés, os afoxés, as chulas, os sambas de roda, as águas, os ventos, o sol que atravessa

o corredor: sinestesia santamarense. Roberto Mendes, Roque Ferreira, Jorge Portugal, Batatinha e Assis Valente são alguns dos compositores de Santo Amaro interpretados em inúmeros álbuns e apresentações. A relação entre Bethânia e sua performance com o seu lugar de origem é intrínseca e intensa: ela torna-se a porta-voz do lugar de onde veio e, para sempre, volta. Fevereiro. Faz, com propriedade, que seu corpo artístico interprete o nordeste, o sertão, o recôncavo, a Bahia.

É o que ocorre através da interpretação da canção “Motriz”. A letra encaminha um desenvolvimento melódico que remete ao tédio das tardes no interior e ao movimento lento das locomotivas. A canção trata do percurso feito pelo trem, que passa pela estação de Santo Amaro e segue até a capital Salvador, passando por Candeias e chegando na Igreja Matriz Nossa Senhora da Penha de França, no bairro da Ribeira. Caso seja traçado no mapa, o trajeto desenha o recôncavo baiano, aludindo às origens dos irmãos Veloso:

#### Motriz

Embaixo, a Terra, em cima  
 O macho céu  
 E entre os dois a ideia de um sinal  
 Traçado em luz  
 E em tudo a voz de minha mãe  
 E a minha voz na dela  
 E a tarde dói  
 De tão igual  
 Que tarde que atravessa o corredor  
 Que paz  
 Que luz que faz  
 Que voz, que dor  
 Que doce amargo  
 Cada vez  
 Que o vento traz  
 A nossa voz  
 Que chama verde do  
 Canavial  
 Canavial  
 E nós, mãe  
 Candeias, motriz  
 Aquilo que eu não fiz  
 E tanto quis  
 É tudo o que eu não sei  
 Mas a voz diz  
 E que me faz  
 Me traz, capaz  
 De ser feliz  
 Pelo céu, pela terra

E a tarde igual  
 Pelo sinal  
 Pelo sinal  
 E nós, mãe  
 E a Penha, Matriz  
 Motriz  
 Motriz  
 Motriz

(VELOSO, 1983).

A cidade interiorana figura como um sinal entre a terra e o céu. A mãe, matriz, matriarca, marca as memórias das tardes iguais, do cotidiano na cidade pequena. Os verdes canaviais, plantações que sustentavam economicamente o progresso econômico do Recôncavo, compõem igualmente a paisagem urbana, imersa em paz, luz, voz e dor. O movimento da cidade percebido pela janela do trem, motriz, talvez resida na sutileza, na delicadeza de versos que remetem à infância, aos cuidados familiares e à previsibilidade das ocorrências no interior do Brasil.

As tardes em Santo Amaro podem ser todas iguais, mas as noites, certamente, eram mais agitadas. Maria Bethânia guarda memórias da infância e de suas fugas, na calada da noite no interior, para apreciar os candomblés:

Porque eu ia no candomblé em Santo Amaro assim..., porque minha irmã Nicinha, babá, que deus a tenha, mais velha, de criação e a família era de candomblé, tinha casa de candomblé, Edith do Prato, ela era mãe de santo. Eu adorava ouvir. Eu ia pra festa do caboclo. Eu fugia às vezes de noite quando tinha candomblé, porque a gente dormia oito horas, interior, uma delícia. Eu deixava acalmar. Eu saía de fininho, que era logo na esquina e eu ficava olhando aqueles ritmos, pessoas dançando, santos chegando e eu achava aquilo uma coisa maravilhosa, mas distante (BETHÂNIA *apud* MACHILINE, 2015).

O interior, o Brasil profundo, onde as pessoas dormem e acordam cedo, geralmente é acessado apenas por estradas de terra. Estradas ainda não tocadas pelo “progresso” do asfalto. Quem daqueles que são ou que vivem no interior nunca percorreu uma estrada de terra, daquelas que levantam poeira, sujam o exterior e o interior dos automóveis e trazem o cheiro seco da terra que se mistura com o ar? Uma estrada nestes moldes é retratada na capa de *Oásis de Bethânia* (2012). Uma estrada que leva ao longe, uma estrada que leva aos céus, uma estrada que leva a nada:

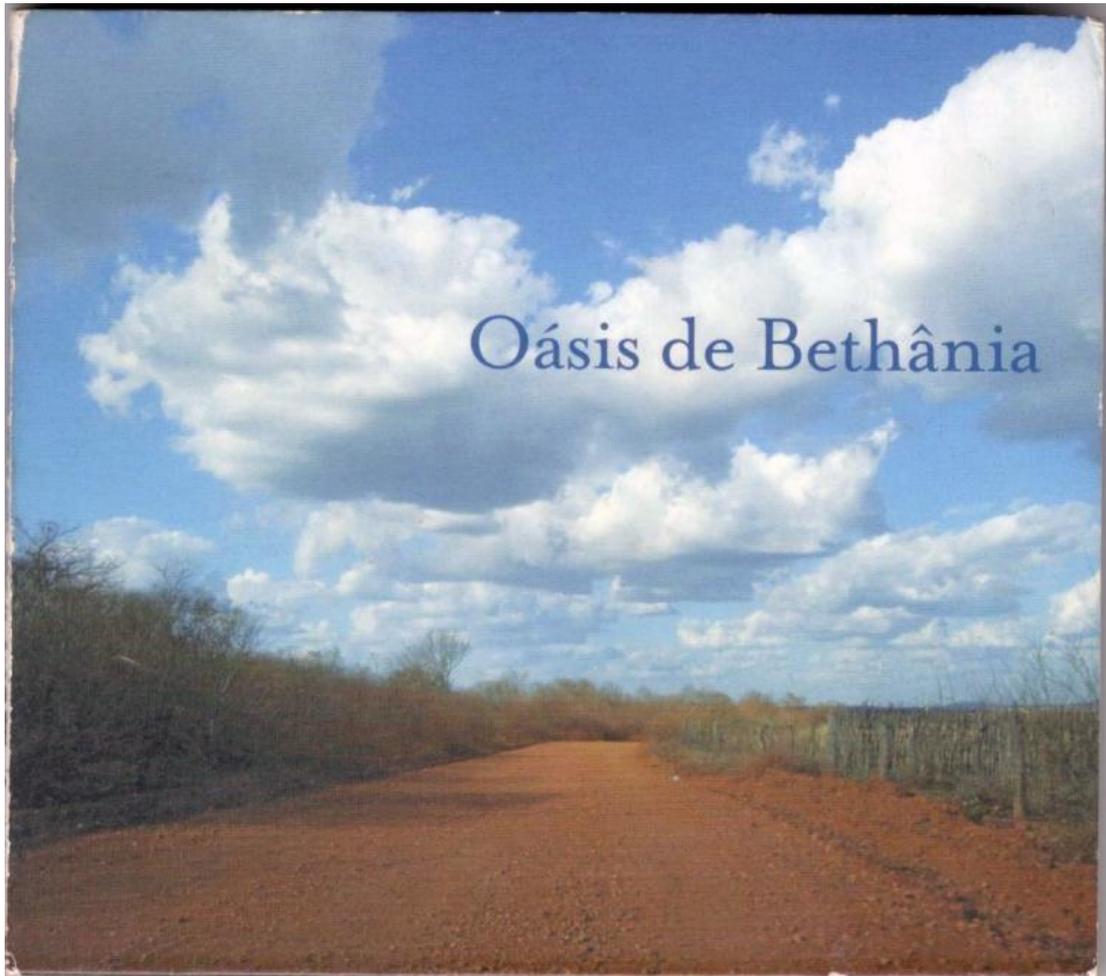


Imagem 09: Capa do álbum *Oásis de Bethânia*, com imagem de uma estrada de terra.  
 Fonte: Acervo do orientador.

Outra canção que versa sobre o interior baiano, o Recôncavo, interpretada por Bethânia e composta por Caetano Veloso, é “Reconvexo”. Esta canção, feita para a interpretação de sua irmã, diz muito acerca da origem de ambos. A canção possui estrutura semelhante à “Gita”, de Raul Seixas e Paulo Coelho, e à “Fruta Gogóia”, cantiga baiana folclórica e popular, gravada por Gal Costa em 1971, ambas com a recorrência do termo “Eu sou”, no início das orações. “Eu sou” significa uma afirmação do poder do indivíduo diante da vida. O termo “Gita Gogóia”, presente em “Reconvexo”, faz alusão à utilização das estruturas das duas canções como referência:

#### Reconvexo

Eu sou a chuva que lança a areia do Saara  
 Sobre os automóveis de Roma  
 Eu sou a sereia que dança, a destemida Iara  
 Água e folha da Amazônia

Eu sou a sombra da voz da matriarca da Roma Negra  
 Você não me pega, você nem chega a me ver  
 Meu som te cega, careta, quem é você?  
 Que não sentiu o suingue de Henri Salvador  
 Que não seguiu o Olodum balançando o Pelô  
 E que não riu com a risada de Andy Warhol  
 Que não, que não, e nem disse que não

Eu sou o preto norte-americano forte  
 Com um brinco de ouro na orelha  
 Eu sou a flor da primeira música, a mais velha  
 Mais nova espada e seu corte

Eu sou o cheiro dos livros desesperados, sou Gita Gogóia  
 Seu olho me olha, mas não me pode alcançar  
 Não tenho escolha, careta, vou descartar  
 Quem não rezou a novena de Dona Canô  
 Quem não seguiu o mendigo Joãozinho Beija-Flor  
 Quem não amou a elegância sutil de Bobô  
 Quem não é recôncavo e nem pode ser reconvexo.

(VELOSO, 1989).

“Eu estava em Roma e acordei e vi os carros todos empoeirados cobertos de areia (...) Uns italianos amigos meus disseram que era areia que vinha do deserto do Saara”: são com versos que contam essa cena da realidade de Caetano que se inicia a canção. Do externo para o interno. Do global para o local. De Roma para o Recôncavo. Iara, divindade indígena das águas, é colocada ao lado da imagem da sereia. Sereias, seres mitológicos também das águas, senhoras da emissão, que encantam Bethânia, como exposto no primeiro capítulo desta tese. Água e folha, elementos essenciais da cultura afro-brasileira, também são exaltadas na primeira estrofe. *Reconvexo*, como já contou Caetano em entrevistas, é uma espécie de resposta àqueles que consideram a cultura e a identidade brasileiras menores, como se existisse uma hierarquia entre as culturas, na qual uma pode ser melhor que a outra. Enfatizando a importância de sua ascendência e afirmando-se como “a sombra da voz”, aquele que veio depois, valoriza o conhecimento, a voz da iyalorixá, matriarca, Mãe Aninha, uma das fundadoras da casa matriz de candomblé *Ilê Opô Afonjá*, situada em Salvador - BA, cidade que possui o maior número de negros fora da África e que tem como um de seus epítetos “Roma Negra”.

Caetano Veloso declarou publicamente que a canção foi uma resposta “a um estilo de gente que queria desrespeitar tanto a coisa brasileira, como a coisa baiana, como a coisa negra, como a coisa de contracultura, como a coisa da cultura pop (...)”<sup>14</sup>, referindo-se, sobretudo, a Paulo Francis, correspondente da Rede Globo em Nova Iorque, jornalista que na opinião de Caetano não compreendia as múltiplas facetas culturais do Brasil e classificava em suas críticas a produção contracultural como inferior. O vocativo “careta”, evocado na canção por duas vezes, portanto, diz respeito às críticas de Francis, consideradas ultrapassadas pelo autor da música.

Dona Canô, Henry Salvador, Joãozinho Beija-Flor, Bobô, o Olodum e o Pelourinho são parte do Brasil e, ainda, compõem a localidade (Bahia) do autor e da intérprete da canção, sendo Dona Canô mãe de ambos; Henry Salvador, um compositor e guitarrista da Guiana Francesa responsável por adaptar e regravar inúmeras canções brasileiras da bossa nova; Joãozinho Beija-Flor, importante carnavalesco do Grêmio Recreativo Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis; Bobô, famoso jogador de futebol do time Bahia, conquistador do título brasileiro em 1988; Olodum, uma escola de tambores afro-brasileiros com amplo e reconhecido trabalho social com crianças e jovens da periferia de Salvador, que possui a sua sede no Pelourinho, região central da capital baiana, que guarda importantes monumentos e patrimônios da memória ancestral africana e brasileira.

A palavra “reconvexo” é um neologismo, uma criação de Veloso que sintetiza a junção de duas outras palavras, recôncavo (por causa do recôncavo baiano, região litorânea que margeia a Baía de Todos os Santos) e convexo (o contrário de côncavo, significando a oposição de Francis aos valores culturais do Recôncavo). O nome da canção faz referência, é bom pontuar, a um contexto no qual o prefixo “Re” era uma estratégia estético-discursiva de revisão do cânone, ou seja, de questionamento de um padrão, de uma norma imposta pelo sistema econômico. Gilberto Gil, anos antes, já havia lançado *Refazenda* (1975), *Refavela* (1977), *Refestança* (1977) e *Realce* (1979).

Esta canção, interpretada por Bethânia em inúmeros discos e shows (*Memória da Pele*, 1989; *Maria Bethânia Ao Vivo*, 1995; *Tempo, tempo, tempo, tempo*, 2005; *Amor Festa Devoção*, 2010; *Carta de Amor*, 2013; *Abraçar e Agradecer*, 2016; *De Santo Amaro à*

---

<sup>14</sup> Caetano Veloso fala sobre composição de “Reconvexo”: <https://www.youtube.com/watch?v=u1DYP9TLIh0>.

*Xerém*, 2018) desde que foi escrita, em 1989, joga luz sobre a maneira como Caetano Veloso e Maria Bethânia enxergam o seu país, a sua região, a cultura e a identidade nacionais.

Portanto, o contato com a religião afro-brasileira faz parte da origem, das raízes, da infância de Maria Bethânia. Em outras palavras, o candomblé é intrínseco à terra natal da intérprete, localidade que abriga inúmeros terreiros desde o período colonial.

### **3.1 “Os tambores sagrados bateram pra mim”: a gramática e a pedagogia dos sons ancestrais**

Este capítulo inicia-se tratando do momento do renascimento no candomblé, ritual que associa-se diretamente a Exu, princípio da vida, e à terra, princípio do fim mundano. Maria Bethânia, bem antes de mim, também renasceu. Os tambores sagrados bateram para nós.

O cantar-dançar-batucar, elemento presente nas práticas performativas afro-brasileiras, segundo Ligiéro (2011), pautado nos estudos do filósofo do Congo Bunseki Fu-Kiau, é a principal característica da performance na África negra: “Cantar-dançar-batucar não é apenas uma forma, mas uma estratégia de cultivar uma memória, exercendo-a com o corpo em sua plenitude. Uma espécie de oração orgânica” (LIGIÉRO, 2011, p. 130). É certo que a escravidão africana nas Américas produziu a morte física e simbólica dos escravizados, uma vez que operou por meio da dispersão, da fragmentação, da quebra dos laços familiares e das violências de todos os tipos. No entanto, é certo, também, que a narrativa escravocrata gerou uma experiência reconstrutiva de energia, de vida, de pertencimento, de identidades.

Existe, portanto, um diálogo entre a chibata que açoita e o aguidavi, vara que toca o tambor. A pele humana escravizada e o couro animal que reveste o atabaque carregam consigo uma gramática e uma pedagogia próprias, como já contaram Simas e Rufino Junior (2018, p. 58):

Se a chibata é grito de morte, o tambor é discurso de vida. Eles, os tambores rituais, possuem gramáticas próprias: contam histórias, conversam com as mulheres, homens e crianças, modelam condutas e ampliam os horizontes do mundo. Foram eles que muitas vezes expressaram o que a palavra não podia dizer e contaram as histórias que os livros não poderiam contar e as línguas não poderiam exprimir. Os tocadores dos tambores rituais, normalmente preparados para essa função desde crianças, são alfabetizados nos alfabetos da percussão para aprender

o toque adequado para cada orixá, vodum ou inquice. Há, portanto, uma pedagogia do tambor, feita dos silêncios das falas e da resposta dos corpos e fundamentada nas maneiras de ler o mundo sugeridas pelos mitos primordiais.

Para que a citação acima, de Simas e Rufino, torne-se mais nítida, cito um exemplo. O Senhor da Terra, orixá Omolu, é louvado com o toque chamado opanijé. O toque indica, de modo lúdico e coletivo, a essência da divindade presente entre os homens, que curva a sua coluna como se as suas mãos quisessem tocar o chão, a terra, base da vida. As mãos, que quase alcançam o chão, são mostradas ao público enfatizando as suas duas faces (interna e externa): a face da riqueza e a da pobreza; a face da doença e a da cura; a face da inconformidade e a da gratidão.

Este ato de Omolu, que performa em sintonia total com o compasso dos tambores sagrados, traz à tona o poder deste orixá sobre as ocorrências do mundo visível e do mundo invisível, além de escancarar a importância de se entender que todas as pessoas e coisas possuem um lado bom e um lado ruim, um lado fácil e um lado difícil, um lado agradável e um lado desagradável. Ensinaamentos da cosmogonia africana, postos em cena para o aprendizado coletivo.

Cada toque sagrado conta uma história, narra um acontecimento, guarda um ensinamento ancestral. Ele pode anunciar uma guerra (vassi), falar da fluidez da água (ijexá) ou da necessidade de se caminhar (ramunha). Pode, ainda, versar sobre o desafio da paciência (ibim) ou acerca da função primordial de um orixá, como Oyá, senhora que varre os espíritos da Terra utilizando a folha do mariô, encaminhando os *eguns* (espíritos desencarnados) ao seu devido final (*òrún*), bailando no ritmo do ilú ou do daró. Cada toque sagrado configura-se, portanto, como uma memória ancestral encarnada musicalmente e esteticamente em um corpo em transe.

Para os adeptos do candomblé os tambores são divindades, cultuadas assim como os orixás. Feitos de madeira e aros de ferro que sustentam o couro animal, estendido sobre a superfície redonda, são nomeados de rum, rumpi e lê: o rum é o maior de todos e possui o registro mais grave; o rumpi, tambor mediano, possui o registro médio; e o lê, menor de todos, possui registro agudo. Para demarcar os toques e andamentos é comum a utilização do gã (instrumento percussivo de metal, que possui uma boca, tocado com

aguidavi) ou do agogô (como o gã, mas possuidor de duas bocas). No candomblé de tradição *ketu* os tocadores de atabaques são chamados *alágbè* (alabê).

A conexão entre a liderança religiosa e os tambores é notável. É ela que coordena os sons sagrados, determina os ritmos, indica o tempo de cada batida, assim como a sua intensidade. A mãe ou pai da comunidade religiosa dança com os tambores, dança para os tambores e dança a partir do som emitido pelos tambores, em uma troca de gestos ancestrais que fazem emergir o clima de festa e alegria, com muito respeito ao sagrado:



Imagem 10: *Ìyálòrìṣà* Cristina Ifatoki dança em frente aos tambores de seu terreiro. Considerados divindades, são cuidados, limpos e enfeitados e tocados pelos alabês da família. Registro do Acará de Oyá (2017), no CECORÉ. Fonte: Arquivo do autor.

Os tambores e folhas sagradas, memórias do renascimento do *iyawó*, figuram em *Feita na Bahia*, canção composta pelo santamarense Roque Ferreira em homenagem ao processo iniciático no candomblé da cantora Mariene de Castro<sup>15</sup> e interpretada por Bethânia no disco *Encanteria*, de 2009:

#### Feita na Bahia

<sup>15</sup> Mariene Bezerra de Castro é uma cantora, compositora e atriz baiana, nascida em Salvador em 1978, iniciada no candomblé *ketu* para a orixá Oxum.

Fui feita na Bahia  
 Num terreiro de Oxum  
 Os tambores sagrados  
 Bateram pra mim

Me banhei com guiné,  
 Alfazema e dandá  
 Defumei com quarô, benjoim  
 E de pano da costa  
 Batizei no Bonfim

Um velho preto alaketo  
 Me disse que foi  
 Lá de Ketu que eu vim  
 Eu já vim predestinada  
 Pra cantar assim

Sou iluminada, eu sou  
 Sou de Ketu sim!  
 Sou iluminada, eu sou  
 Sou de Ketu sim

(FERREIRA, 2009).

“Fazer a cabeça” é uma expressão comum em terreiros de candomblé. Quando a pessoa se inicia, diz-se que ela “fez a cabeça” ou “fez o santo”: foi feita para o orixá. Os tambores sagrados estão presentes em todos os ritos iniciáticos: são eles os responsáveis pela evocação da divindade no *orí* (cabeça) daquele/a que está se iniciando. Os perfurés, rituais de apresentação do iniciado/a ao segredo do sagrado, contam com os toques sagrados do início ao fim. Assim como os tambores, as folhas (*ewé*) e todo o conhecimento ancestral sobre elas, permeiam o momento do renascimento religioso, que conta com banhos de folhas rezados e cantados diariamente. A defumação é, também, um costume das religiões afro-brasileiras, que acreditam no poder de elevação do fogo, do ar e das folhas, elementos capazes de desestruturar energias ruins quando combinados.

O pano da costa, vestimenta de origem africana, é um distintivo de posicionamento feminino das comunidades afro-brasileiras: o seu nome alude à Costa da África, onde geralmente é utilizado sobre os ombros e costas. No Brasil, faz parte da indumentária das religiões afro-brasileiras e é associado diretamente à roupa de baiana, utilizada nas ruas de Salvador e Rio de Janeiro no século XIX. Em África, o pano serve para carregar crianças atreladas às costas e possui tamanho suficiente para cobrir uma pessoa

adulta, de acordo com Escorel (2000, p. 56). No Brasil, é utilizado por mulheres iniciadas no culto de orixás, como explica Souza (2007, p. 61):

Um pano-da-costa mede aproximadamente três metros de comprimento por noventa centímetros de largura. Quando compõe a roupa das *iaôs* aparece atado ao peito. Em se tratando de uma *ebômi*, ou uma *equede*, pode ser preso na cintura. Há ainda um outro modo de se usar o pano da costa que só é permitido a mãe e pais-de-santo, *ebômis* e *equedes*, e ainda a homens importantes no culto: dobrado sobre o ombro. Esse é o uso comum quando não se está trabalhando, mas numa festa ou a passeio.

A hierarquia do espaço sagrado, afinal, se reflete na maneira como a peça é utilizada pelas iniciadas, expõe o tempo da pessoa iniciada e a sua importância no culto, se é sacerdotisa ou sacerdote, irmã mais velha, nova iniciada ou aquela responsável por cuidar das divindades em Terra. Na Bahia era comum levar o/a iniciado/a à catedral do Senhor do Bonfim para se batizar (caso não fosse batizado/a) e para assistir a uma missa como parte dos ritos iniciáticos, como narra Flaksman (2017, p. 157), tratando de uma das casas matrizes do candomblé afro-brasileiro mais conhecidas e respeitadas, o terreiro do *Gantois*, onde Bethânia foi iniciada (Num terreiro de Oxum):

Apesar de Mãe Menininha ter assinado o manifesto, no Terreiro do Gantois as iniciandas, *iaôs*, são levadas à Igreja durante sua iniciação. Uma pessoa não pode fazer o santo se não for batizada no catolicismo, e as imagens de santos católicos continuam dividindo o espaço com quadros e estátuas de orixás. Mais de uma vez, vi Mãe Carmem, a mãe de santo do Gantois, se declarar ecumênica.

O manifesto ao qual a citação faz referência é um documento produzido por Mãe Stella de Oxóssi (*iyalorixá* do *Ilê Axé Opô Afonjá*, importante casa matriz de candomblé situada, também, em Salvador), intitulado “Manifesto contra o sincretismo”. No texto, apresentado em trechos no artigo supracitado de Flaksman, Mãe Stella propõe aos coletivos de candomblé que deixem de lado as práticas sincréticas com o catolicismo ainda presentes na religião afro-brasileira, como é o caso da necessidade do batismo católico para a iniciação, da associação entre santos e orixás e da presença de rezas e cânticos cristãos em cerimônias do candomblé. Mesmo tendo assinado o documento, a autora evidencia que o *Gantois* teria mantido as suas práticas sincréticas.

O refrão da canção, assim como a estrofe que o antecede, é uma afirmação da ancestralidade, da tradição na qual firmou-se a intérprete: *Ketu*. Vale lembrar que no Brasil, grosso modo, existem três tipos de candomblé, derivados de três tradições orais africanas distintas: Ketu/Nagô (tronco linguístico iorubá), Jeje (originária da região do antigo Reino de Daomé, tronco linguístico fón) e Angola/Bantu (originária das regiões da Angola e Congo, tronco linguístico kimbundo/umbundu/kikongo). Existem diálogos, trocas, sincretismos e processos culturais muito complexos entre essas nações, mas a maneira como cada uma cultua as suas divindades difere substancialmente. Maria Bethânia, então, reafirma as tradições, as origens de seu renascimento no candomblé quando canta que já veio predestinada (“já vim predestinada”), ou seja, o seu destino teria lhe reservado a religião dos orixás.

### **3.2 As origens performativas afro-brasileiras: cantar-dançar-batucar**

As performances culturais afro-brasileiras são complexas e, na maioria das vezes, consideradas como produções culturais capazes de expressar um passado africano no Brasil. A capoeira, o candomblé, o jongo, a chula, dentre outras manifestações culturais, espetaculares e/ou religiosas tomam como referência comum a chamada “matriz africana”, o que seria uma “origem legitimadora da identidade africana na diáspora” (LIGIÉRO, 2011, p. 107). Para a compreensão das práticas performativas afro-brasileiras, muitas vezes recontextualizadas no palco por Maria Bethânia, dialogarei com a proposição de Zeca Ligiéro de “motrizes culturais”, empregada pelo autor para a definição de um conjunto de dinâmicas culturais próprias da diáspora africana e que recuperam comportamentos da ancestralidade africana. Tal conjunto expressa as práticas performativas, que combinam elementos como o canto, a dança, o espaço, o figurino, entre outros, presentes em diferentes manifestações da cultura afro-brasileira.

Ligiéro (2011) observou performances afro-brasileiras distintas no decorrer de sua pesquisa: o ritual de Olorogun (ritual que encena a luta entre duas divindades afro-brasileiras), a performance de Zé Pelintra no culto ao povo de rua realizado pela Umbanda (religião brasileira que reúne em seu culto elementos afro-brasileiros) e a atuação de um jogador de capoeira Angola. A observação teve como objetivo identificar as

semelhanças da dinâmica da cena e a inter-relação entre os variados elementos de manutenção e transformação da tradição, evidenciando:

1) o emprego dos elementos performativos: canto, dança e música; 2) a utilização simultânea e consecutiva do jogo e do ritual na mesma celebração; 3) o culto dos ancestrais por meio do culto ou do transe; 4) a presença de um mestre que guarda o conhecimento da tradição e que, através da iniciação transmite o legado, e que na maioria dos casos é também o *performer* líder do ritual e/ou da celebração; e a 5) utilização do espaço em roda — as performances se movimentam dentro do círculo enquanto a plateia assiste em volta (LIGIÉRO, 2011, p. 108).

As características substanciais das práticas performativas afro-brasileiras elencadas por Ligiéro (2011) remetem à performance da intérprete Maria Bethânia na cena, no palco. Bethânia não apenas trata em sua obra tematicamente dos orixás e divindades da cultura afro-brasileira, vai além: ela performa, interpreta, utilizando a voz, o corpo e a presença, tomando como base as manifestações espetaculares da cultura afro-brasileira, costurando cantiga de candomblé, cantiga popular, canção, ponto de chula, dança, movimento no espaço do palco, expressando erudito e popular. 1) O canto e a dança são acontecimentos indissociáveis de sua performance; 2) A sua performance ritualiza a sacralização do palco e é marcada pelo princípio da cena, pelo desenrolar de uma narrativa musical e literária e por uma finalização de agradecimento e reconhecimento da grandeza da vida e do divino; 3) menção, citação e reportagem às divindades afro-brasileiras, como os orixás, as entidades e os guias espirituais, sobretudo à ancestral divinizada Oyá, orixá para qual a intérprete foi iniciada, no candomblé de nação *ketu*; 4) Bethânia é uma possuidora de mestres e, nesta ocasião, cito o mais conhecido mestre de sua performance, Fauzi Arap e, também, a sua mestre espiritual, a sacerdotisa iyalexá Mãe Menininha do *Gantois*, responsável pela sua iniciação religiosa no candomblé; 5) a percepção de uma circularidade na narrativa performática que alude à narrativa circular do culto aos orixás (*xirê/gira*) do candomblé *ketu*.

As formas performativas das motrizes culturais afro-brasileiras, portanto, se processam no todo do corpo do *performer*, como se o corpo fosse o seu próprio texto. Nas palavras de Ligiéro (2011, p. 111):

Nele se corporifica uma literatura viva, desenvolvida a cada apresentação, refletindo o conhecimento que se tem da tradição. Frases contemporâneas de cunho acadêmico, como “pensamento do corpo”, “fala do corpo” etc., importadas de pensadores europeus ou norte-americanos, já eram muito conhecidas da tradição afro no Brasil há pelo menos cem anos, daí o ditado popular “tem que dizer no pé”, usado para definir a performance de um bom sambista. Na performance, a cultura da cena, mais do que por marcas, símbolos e formas (matrizes), se efetiva pelo conhecimento que o *performer* traz em seu próprio corpo quando a executa, na combinação dos seus movimentos no tempo e no espaço.

O autor, portanto, aponta para a importância e a centralidade do corpo nas performances de origem africana. O corpo, elemento fundamental para a concretização da performance, assim como a voz e a presença, faz parte das celebrações, da religião e do cotidiano do povo brasileiro, que se expressa consideravelmente pela dança. O carnaval brasileiro, por exemplo, encontra o seu lugar no cantar-dançar-batucar, no movimento do corpo que acompanha o ritmo:

Nas performances de origem africana hoje, podemos observar: o corpo é o centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e deixa impregnar pelo ritmo percussivo. A dança que subjuga o corpo nasce de dentro para fora e se espalha pelo espaço em sincronia com a música sincopada típica do continente africano. De tão insistente e envolvente, ela faz parte tanto do festivo, do religioso, como do cotidiano do povo brasileiro; das celebrações católicas aos folguedos e ritos afro como o candomblé e a umbanda (LIGIÉRO, 2011, p. 131).

Para o candomblé, o corpo é o assentamento da divindade, lugar de acomodação da energia do orixá, que se manifesta para ensinar coletivamente contando a sua história, expondo a sua essência. Oxóssi, por exemplo, conhecido por ser o rei da nação Ketu, é convocado pelos tambores ancestrais por um toque que representa uma cavalgada: o caçador entra na sala pública em uma cavalgada, segurando as rédeas e passeando pelo espaço como se estivesse montado em um cavalo. O toque, antes lento, fica acelerado. Oxóssi, então, desce de seu cavalo e mostra ao público que está vestindo-se para a caça, passando levemente as mãos sobre as pernas e os braços. Vestido, o caçador muda o seu corpo, o seu ritmo e a sua intenção e atende ao chamado do agueré, toque que evidencia o ato de caçar.



Imagem 11: Orixá Oxóssi, de *Odèkunlé* (o autor), representando o seu ato de cavalgada, segurando o seu bilalá (chicote) que açoita o animal. Cerimônia realizada no CECORÊ, em janeiro/2020.

Fonte: Douglas Luzz, fotógrafo e membro do CECORÊ.

Embalado pelo agueré, Oxóssi joga o seu corpo para frente e para trás, para a direita e para a esquerda, como se quisesse com a sua astúcia confundir a caça. Os pés e os ombros, na sintonia do toque, ensinam que é necessário paciência e cuidado para que a flecha seja certa e atinja o seu objetivo, a morte. A tradição oral iorubá conta que Oxóssi é caçador de uma flecha só, por isso, estratégia, precisão e objetividade são características fundamentais do caçador de Ketu. Os aguidavis, vara que toca o couro dos tambores, agora já não toca mais o couro, mas a lateral do atabaque. A sonoridade indica ao orixá que ele deve ir ao chão, dar o bote certo e definitivo em sua caça. Oxóssi, então, abaixa-se, mira a caça com o seu ofá (arco e flecha), a persegue, consegue pegá-la, levanta-se e gira por duas vezes, exibindo para o público a sua conquista.



Imagem 12: Orixá Oxóssi, de *Odèkunlé* (o autor), representando o seu ato de caça, indicando com as mãos o seu arco e flecha (*ofá*), perseguindo a caça. Cerimônia realizada no CECORÊ em janeiro/2020.

Fonte: Douglas Luzz, fotógrafo e membro do CECORÊ.

A passagem de Oxóssi, divindade iorubá, pela sala pública de candomblé, ensina ao coletivo, a todos os presentes, valores humanos que dizem respeito à estratégia, à autonomia, à inteligência, à busca pelos objetivos, questões que estão relacionadas à noção africana de abundância e prosperidade. Ensinamentos da oralidade, manifestados na estética do ritual e que geram significado para a comunidade. Em outras palavras, uma oração orgânica, com a circularidade do canto, da dança, da música, do ritual e do transe. Portanto, a vinda de Oxóssi no mundo visível é uma performance originária afro-brasileira, que envolve canto e dança em um ritual religioso no qual ocorre o transe do iniciado, sempre guiado por um/a mestre/a (as pessoas que compõem a hierarquia do terreiro), de maneira circular (em torno do ponto central de maior força espiritual, o *ariaxé*, do salão público do terreiro).

## 4 NAVEGANDO EM TANTAS ÁGUAS: PERFORMANDO O PODER FEMININO

*Afimòf'obìnrin, Iye wa taa pé nímò  
Afimòjẹ t'Ọsun o, Iye wa taa pé nímò  
Njé, ẹ jéká wólẹf'obìnrin  
Obìnrin ló bí wa  
Ka wa to dèniyàn  
E jéká wólẹf'obìnrin  
Obìnrin lób'Ọba  
K'ọba ó tó d'Òriṣà*

Damos o conhecimento para a fêmea, nossa Ìyá que encarna o conhecimento Nós chamamos o conhecimento de Oxum, nossa Ìyá que encarna o conhecimento Nos submetamos a Ìyá É Ìyá quem nos deu à luz Antes de nos tornarmos seres humanos Nos submetamos a Ìyá A fêmea deu à luz o soberano Antes que o soberano se tornasse um Deus.

(Excerto de versos sagrados do culto aos orixás, citado por Oyěwùmí em 2016 e traduzido por Wanderson Flor do Nascimento<sup>16</sup>).

### 4.1 Lama, rio, mar e névoa: águas, *iyágbàs* e o poder feminino

A água (*omi*), assim como a terra (*onilè*), é um elemento cultuado, reverenciado e amplamente utilizado na tradição religiosa iorubá e, por consequência, no candomblé afro-brasileiro, em todos os seus aspectos e estados físicos: a lama, elemento oriundo da decantação das águas de rios; a água doce, que se expressa na nascente, nas correntezas, nas cachoeiras, na chuva e nos poços; a água salgada, misturando-se com a doce, ou em forma de onda, formada graças aos ventos, demonstrando as estações da lua e o movimento das marés; água que é névoa fria da manhã, neblina, ou bruma, que esconde as margens dos rios e, ao mesmo tempo, as abraça. Água que fertiliza a terra, grande útero do mundo. Água que acalma a terra. Água que é elemento de composição do grande *àṣẹ*, da enorme energia das folhas. Água que é associada, sempre, ao feminino e seu poder, expresso pela ancestralidade das *iyá*.

<sup>16</sup> Todos os trechos da referida obra citados neste capítulo foram traduções feitas por Wanderson Flor do Nascimento, tomando como base o texto original, para utilização pedagógica.

A tradução mais comum para o termo *iyá* é a palavra inglesa *mother* e, conseqüentemente, o vocábulo em português, mãe. Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2016) esclarece, no entanto, que os termos não conseguem apreender o complexo significado da instituição para o povo iorubá. Segundo a autora, as abordagens teóricas dominantes da maternidade representam a instituição de modo generificado, ou seja, com base no dimorfismo sexual do corpo humano que leva a uma hierarquização no processo de construção social dos gêneros, ressaltando o caráter superior e dominante do masculino e a inferiorização e subordinação do feminino. A categoria mãe, por conseguinte, é vista como sendo incorporada por esposas subordinadas, impotentes, frágeis e socialmente marginalizadas. Para os iorubás, *iyá* seria uma categoria sócio-espiritual desvinculada de tais noções de gênero eurocentradas e ocidentalizadas e as características desta instituição seriam atuais, acessíveis e importantes para a cultura africana. De acordo com a sua abordagem:

*Ìyá* está no centro do sistema baseado na senioridade, que simboliza o que descrevo como princípio matripotente. A Matripotência descreve os poderes, espiritual e material, derivados do papel procriador de *Ìyá*. A eficácia de *Ìyá* é mais pronunciada quando são consideradas em relação a sua prole nascida. O ethos matripotente expressa o sistema de senioridade em que *Ìyá* é a sênior venerada em relação a suas crias. Como todos os humanos têm uma *Ìyá*, todos nascemos de uma *Ìyá*, ninguém é maior, mais antigo ou mais velho que *Ìyá*. Quem procria é a fundadora da sociedade humana, como indicado em Oseetura, o mito fundador iorubá. A unidade social mais fundamental no mundo iorubá é o par *Ìyá* e prole. Como apenas as anafêmeas procriam, a construção original de *Ìyá* não é generificada, porque seu raciocínio e significado derivam do papel de *Ìyá* como cocriadora, com *Èlédàá* (Quem Cria), dos seres humanos... *Ìyá* também é uma categoria singular, sem comparação com qualquer outra. Além disso, tanto anamacho quanto anafêmea escolhem espiritualmente suas *Ìyá* da mesma maneira, e as *Ìyá* estão conectadas com toda a sua prole nascida, de maneira similar, sem qualquer distinção feita pelo tipo de genitália que ela possa ter (OYĒWÙMÍ, 2016, p. 03).

Oyěwùmí (2016) revela, sustentada pelos versos sagrados de Ifá (o deus criador para a tradição iorubá), por historiadores e por romancistas, que existe um paralelismo entre o momento em que uma alma no *Órun* ajoelha diante do Criador para a escolha de seu *orì*, seu destino, sua sina (*àkúnlẹ̀yàn*) com o instante no qual a mulher se ajoelha para parir (*ìkúnlẹ̀abiyamo*), posição pela qual as mulheres iorubás dão a luz. Quando nasce a criança, ela se torna prole, e a sua mãe se torna *iyá*. Os dois momentos são tão importantes que se

tornam dias de celebração tanto para a mãe (*ojòikúnlè*) quanto para o filho (dia de seu aniversário). A autora expõe, ainda, que o momento do parto, representado iconograficamente pela mulher ajoelhada e com as mãos nos seios, é largamente encontrado na arte iorubá, consagrando *iyá* como ser humano arquetípico do qual todos os outros derivam. Em suas palavras, o momento do parto descortina *iyá* humana e transcendental:

A relação de *Ìyá* com a prole é considerada de outra dimensão, pré-terreno, pré-concepção, pré-gestacional, pré-social, pré-natal, pós-natal, vitalício e póstumo. Assim, a relação entre *Ìyá* e prole é atemporal. O momento *ikúnlè* é tanto um momento em que *Ìyá* é mais humana, devido à vulnerabilidade de experimentar o parto, como também é um momento em que *Ìyá* é transcendental. *Ìyá* é um compromisso para toda a vida, e a prole permanece uma criança para a *Ìyá*, independentemente da idade (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 08).

Segundo Oyěwùmí (2016) não há tragédia maior para a sociedade iorubá do que a morte de uma *iyá* em trabalho de parto. O acontecimento indicaria que o coletivo estaria ameaçado de destruição, requerendo rituais de limpeza complexos e caros. O processo do parto é tão marcante para o coletivo que é percebido como místico, produzindo o bebê, a *iyá* e a conexão especial entre eles: “Crescendo em um mundo iorubá, aprende-se a respeitar a potência das palavras da *Ìyá* e a eficácia de suas rezas. As crianças são informadas de que a única maldição que não tem antídoto é a maldição dirigida por uma *Ìyá* em direção a sua própria prole” (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 10).



Imagem 13: No candomblé, as grandes lideranças religiosas femininas são chamadas *Ìyálórìṣà* ou “a mãe que conhece o segredo do orixá”. Elas são reverenciadas por todos os membros da comunidade. Registro do Acará de Oyá (2017), no CECORÊ.

Fonte: Arquivo do autor.

Apesar de matriarcal, a cultura iorubá também considera a importância dos pais na vida dos filhos, todavia, os recursos místicos que envolvem *ìyá* e sua prole são incomparáveis, pois é dela a tarefa de nutrir e co-criar a humanidade por meio do cuidado com seus filhos. *Ìyá*, convém dizer, não é uma categoria de gênero oposta ao pai, explica a autora:

Intrínseca à categoria mãe na tradição ocidental é a ideia de nutrir. Enquanto a nutrição faz parte do que *Ìyá* faz na sociedade iorubá, o significado central de *Ìyá* é cocriador da prole, seu bem-estar e preservação durante a vida depende física e espiritualmente da vigilância de *Ìyá*. *Ìyá*, na derrogação iorubá, é uma identidade mística que não é comparável a nenhuma outra nesta sociedade. Não existem tais poderes místicos associados à paternidade a esse respeito, uma vez que eles não estavam presentes na criação. Lembre-se de que uma alma pré-terrena, no momento de fazer seu destino, escolhe a *Ìyá* que faz parte e tornaria possível a realização desse destino. Assim, em relação à prole, os papéis de *Ìyá* e pais [*fathers*] não são comparáveis, pelas muitas razões que tenho elucidado. A conexão entre *Ìyá* e *omo* (prole) é sagrada. Ao equiparar pai e *Ìyá*, o que a imposição de gênero faz, os papéis pré-terrenos e místicos de *Ìyá*, que são a própria essência de sua identidade e axé, são revogados (OYÈWÚMÍ, 2016, p. 12).

Em suma, Oyěwùmí (2016) prova que, para a sociedade iorubá, *ìyá* faz parte de uma complexa cosmo percepção da vida, na qual a hierarquização social baseia-se na senioridade, possuindo *ìyá* plenos poderes sobre a prole, procriadora da humanidade, produtora de tudo o que é belo (*Ìyálewa*), sendo o coração de todos os sistemas familiares, já que ela é a instituição *antes de tudo*: “A conceituação da díade *Ìyá/prole* como núcleo das relações humanas [...] coloca *Ìyá* numa posição de senioridade, uma mais velha, cuja presença é anterior a qualquer outra pessoa, porque todo ser humano nasce de *Yèyé*” (*ìyá*) (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 19). Podemos compreender, então, que *ìyá* e seu axé, seu poder, sua força, desvelam a matripotência presente na sociedade iorubá. Esta matripotência é recriada, de acordo com Katiúscia Ribeiro (2020, s.p.), nos terreiros brasileiros:

As famílias de àşę (axé), nos territórios de terreiros e quilombos, são reorientadas no útero mítico de África (ancestral), sacralizadas e ressocializadas. E as mulheres, impulsionadas pela força dessas raízes ancestrais, organizaram com o povo negro contrapontos às forças externas, trazendo a solidariedade aos povos africanos, materializada nas famílias extensas que são recriadas nas religiões tradicionais.

E por que falar de *ìyá* e o seu significado para a cultura iorubá no princípio deste capítulo? Justamente para conseguir abordar a questão do poder feminino e do poder materno a partir de uma compreensão afrocentrada, especificamente advinda da cosmogonia iorubá, localidade de onde advém o culto a todos os orixás femininos mencionados de agora em diante.

*Nàná* (Nanã), a mais antiga divindade feminina dentre os orixás, possui o poder sobre a lama, elemento primordial que constitui o ser humano. Ela foi a responsável por propiciar a Oxalá, senhor da criação, o barro, a mistura de água e terra que daria a consistência necessária para que o corpo humano fosse moldado. Nanã está ligada às águas paradas, aos pântanos, ao barro, ou seja, à mistura de água e terra. Possui os domínios da vida, da morte e dos ciclos, pois é energia presente na criação dos homens, e é, também, responsável por decompor os corpos após a morte, terra úmida que consome a carne. Está situada na fronteira do visível e do invisível, do encarne e do desencarne, da chegada e da partida dos indivíduos:

Nanã fornece a lama para a modelagem dos homens

Dizem que quando Olorum encarregou Oxalá  
 de fazer o mundo e modelar o ser humano,  
 o orixá tentou vários caminhos.  
 Tentou fazer o homem de ar, como ele.  
 Não deu certo, pois o homem logo se desvaneceu.  
 Tentou fazer de pau, mas a criatura ficou dura.  
 De pedra ainda a tentativa foi pior.  
 Fez de fogo e o homem se consumiu.  
 Tentou azeite, água e até vinho de palma, e nada.  
 Foi então que Nanã Burucu veio em seu socorro.  
 Apontou para o fundo do lago com seu *ibiri*, seu cetro e arma,  
 e de lá retirou uma porção de lama.  
 Nanã deu a porção de lama à Oxalá,  
 o barro do fundo da lagoa onde morava ela,  
 a lama sob as águas, que é Nanã.

(PRANDI, 2001, p. 196).

Nanã não tem rio, diz a cantiga. Ao contrário de todas as *iyágbàs*, que possuem um rio africano específico para o seu culto, onde existem, algumas vezes, templos construídos para reunião de fiéis, Nanã é cultuada onde existe água parada, nas bordas dos rios, nos pântanos e lamaçais. Nanã existe sobre os rios, no apego das raízes que densificam e seguram as águas; e sob os rios, no fundo, onde não há movimento nem luz:

*Nàná iyá kò lódò, Nàná ẹ̀ Órìṣà*  
*Nàná ẹ̀ Nàná a ayò, Nàná iyá kò lódò.*

Nanã, mãe que não tem rio, Nanã, Senhora e Orixá  
 Senhora Nanã, faça-nos felizes, Nanã, mãe que não tem rio.

(OLIVEIRA, 1997, p. 148)



Imagem 14: Orixá Nanã, de *Nanaiyò*, embalando o seu *ibiri*, símbolo da multiplicidade, na festividade do *Olúbàjẹ*, em agosto de 2018, no CECORÈ.

Fonte: Arquivo do autor.

*Yẹmọnja* (Iemanjá) é uma expressão que condensa três termos: *yèyè omo ejá*, a mãe cujos filhos são peixes. Portanto, Iemanjá é a mãe de toda a vida existente nas águas, cultuada em todas as águas, mas, principalmente, nos rios. É consabido que a maioria dos rios desemboca nos mares, ou seja, tal divindade seria responsável por todas as cabeças, sendo dela o título de *iyá orí*, mãe das cabeças. A sua saudação é *èèrú iyá* (mãe das espumas das águas) ou *odò iyá* (mãe dos rios). Em África é cultuada no Rio *Ògùn*, rio da região iorubá que nasce em *Oyo*, passa pelo estado de *Ògùn* e desemboca em Lagos:

*Ògùn ó Yẹmọnja, Ògùn ó Yẹmọnja ẹ lódò ẹ lódò  
 şà wè a Ógùn ó Yẹmọnja / Íyá àwa şè wè Yẹmọnja dò  
 Ó rere Yẹmọnja, iyá àwa şè wè, Yẹmọnja dò ó rere Yẹmọnja.*

O Rio Ogun é de Yemanjá, o Rio Ogun é de Yemanjá  
 Ela tem o rio, tem o rio que escolhemos para nos banharmos  
 O Rio Ogun é de Yemanjá, Mãe, vamos nos banhar  
 Yemanjá, que o rio esteja bom, Yemanjá.

(OLIVEIRA, 1997, p. 139-140).

A orixá Iemanjá, no contexto do candomblé afro-brasileiro, carrega o significado da diáspora vivida pelos negros africanos escravizados, que atravessaram o oceano, a água salgada, expostos a abusos, maus tratos, explorações e humilhações. Muitos não sobreviveram e foram atirados em alto mar. É comum ouvir nos terreiros que o mar é a maior *ka'lunga* que existe. *Ka'lunga*, termo do quimbundo (tronco linguístico congo-angola) que significa mar ou imensidão.



Imagem 15: Orixá Iemanjá, de *Yebamila*, representando o seu ato, com os braços com movimentos aludindo o movimento das águas, em festividade realizada no CECORÈ, em 2012.

Fonte: Douglas Luzz, fotógrafo e membro do CECORÈ.

No porão de um navio negreiro, entre o mar, o céu e a própria sorte, restava acreditar que o mar é uma grande mãe, que acolhe a todos em seu colo, sem julgamento. Muitos itãs revelam a benevolência de Iemanjá, que é considerada mãe para a maioria dos

orixás, tendo resgatado do abandono, inclusive, o filho de Nanã, Omolu, deixado à beira do rio, com o corpo coberto de feridas. Uma grande mãe, que possui poder sobre as águas, o mais feminino de todos os elementos:

Iemanjá mostra aos homens o seu poder sobre as águas

Em certa ocasião, os homens estavam preparando grandes festas em homenagem aos orixás. Por um descuido inexplicável, se esqueceram de Iemanjá, esqueceram de Maleleo, que ela também se chama assim. Iemanjá, furiosa, conjurou o mar e o mar começou a engolir a terra. Dava medo ver Iemanjá, lívida, cavalgar a mais alta das ondas com seu *abebê* de prata na mão direita e o *ofá* da guerreira preso às costas. Os homens, assustados, não sabiam o que fazer e imploraram ajuda a Obatalá. Quando a estrondosa imensidão de Iemanjá já se precipitava sobre o que restava do mundo, Obatalá se interpôs, levantou seu *opaxorô* e ordenou a Iemanjá que se detivesse. Obatalá criou os homens e não consentiria na sua destruição. Por respeito ao criador, a dona do mar acalmou suas águas e deu por finda sua colérica revanche. Já estava satisfeita com o castigo imposto aos imprudentes mortais.

(PRANDI, 2001, p. 395).

*Òsun* (Oxum) é água doce, água que fertiliza, água que mata a sede, água que compõe o líquido amniótico da bolsa uterina que gera o ser humano. O rio *Òsun*, em África, passa por toda a região iorubá, possuindo vários afluentes e abrigando um templo em homenagem ao orixá, na cidade de *Oşogbo*. Inúmeros itãs, contados no chão dos terreiros brasileiros, evidenciam as habilidades de Oxum: sedução, beleza, habilidade de convencimento nas relações, fertilidade e maternidade. Carrega um espelho (*abebê*) em uma das mãos e, pelo porte de tal paramenta, é vista como uma mulher vaidosa, que se mira o tempo todo no reflexo do espelho. Tal visão ocidental é reducionista e esvazia toda a potência do orixá Oxum, que não atua apenas no universo do encanto, da beleza e da vaidade: o objeto espelho, além de ser uma metáfora de associação com o espelho formado

nas águas a partir da incidência da luz, é o símbolo do amor próprio e da importância do autocuidado.

A água doce pode fertilizar a terra, matar a nossa sede, trazer-nos saúde e bem-estar, uma vez que o nosso corpo é aproximadamente 70% água. Entretanto, a água pode provocar afogamentos, arrastar casas, automóveis e matar pessoas, inundar e destruir espaços. A sua ausência desidrata, retira vida. O seu excesso provoca tragédias. O poder da água e, por conseguinte, o poder de Oxum, reside, justamente, nesta ambivalência: de vida e morte, construção e desconstrução, início e fim. É por isso que as religiões afro-brasileiras tomam as águas como divindades, por respeitá-las e por desejarem saber lidar com elas.



Imagem 16: Orixá Oxum, da *Ìyalórisà* Ifatoki, servindo a sua comida votiva, o ipeté, com seu abebê colado ao peito, em cerimônia realizada no CECORÈ, em outubro de 2012.

Fonte: Douglas Luzz, fotógrafo e membro do CECORÈ.

Em território africano, ou nos terreiros brasileiros, Oxum é invocada como senhora de todas as honras, espírito das águas, mãe que compreende os seus filhos e é rainha de seu povo:

*Òsun ẹ lóqlá imọnlẹ lóomi, Òsun ẹ lóqlá  
Ayaba imọnlẹ lóomi.*

Oxum, senhora que é tratada com todas as honras,  
 Senhora dos espíritos das águas. Oxum é a senhora  
 Que é tratada com todas as honras,  
 Rainha dos espíritos das águas.

*Yèyé yé olóomi ó, yèyé yé olóomi ó*  
*Ayaba àwa iyá Òṣun*  
*Ayaba àwa iyá Òṣun.*

Mãe compreensível, dona das águas  
 Oxum, nossa rainha e mãe.

(OLIVEIRA, 1997, p. 127-128).

O maior afluente do rio *Òṣun* é o rio *Ọba*. Este rio, assim como *Òṣun*, é um orixá, uma divindade ligada à água doce e à caça, que possui relações diretas com Oxum, Ogum, Oxóssi e Xangô. *Ọba* (Obá) tem como principal domínio a guerra. Oxum é *iyálóòde*, termo que designa a primeira dama da sociedade, a mãe de toda a tradição. Em terras africanas, a partir do século XIX (especificamente em Ibadan e Abeokutá) trata-se de um título, dado somente a mulheres iniciadas para o orixá Oxum, que são monarcas, ou seja, fazem parte da estrutura governamental dessas cidades. A mitologia dos orixás, construída a partir da tradição oral iorubá, revela que a Oxum foi dada a missão de preparar o primeiro *iyáwó*, o primeiro iniciado na cultura dos orixás. Foi dada a ela a incumbência de preparar o corpo do ser humano para a conexão com o *òrun*:

No começo não havia separação entre  
 o Orum, o Céu dos orixás,  
 e o Aiê, a Terra dos humanos.  
 Homens e divindades iam e vinham,  
 coabitando e dividindo vidas e aventuras.  
 Conta-se que, quando o Orum fazia limite com o Aiê,  
 um ser humano tocou o Orum com as mãos sujas.  
 O céu imaculado do Orixá fora conspurcado.  
 O branco imaculado de Obatalá se perdera.  
 Oxalá foi reclamar a Olorum.  
 Olorum, Senhor do Céu, Deus Supremo,  
 irado com a sujeira, o desperdício e a displicência dos mortais,  
 soprou enfurecido seu sopro divino  
 e separou para sempre o Céu da Terra.  
 Assim, o Orum separou-se do mundo dos homens  
 e nenhum homem poderia ir ao Orum e retornar de lá com vida.  
 Agora havia o mundo dos homens e dos orixás, separados.  
 Isolados dos humanos habitantes do Aiê,  
 as divindades entristeceram.

Os orixás tinham saudade de suas peripécias entre os humanos e andavam tristes e amuados.

Foram queixar-se com Olodumare, que acabou consentindo que os orixás pudessem vez por outra retornar à Terra.

Para isso, entretanto,

Teriam que tomar o corpo material de seus devotos.

Foi a condição imposta por Olodumare.

Oxum, que antes gostava de vir à Terra brincar com as mulheres, dividindo com elas sua formosura e vaidade, ensinando-lhes feitiços de adorável sedução e irresistível encanto, recebeu de Olorum um novo encargo:

preparar os mortais para receberem em seus corpos os orixás.

Oxum fez oferendas a Exu para propiciar sua delicada missão.

De seu sucesso dependia a alegria dos seus irmãos e amigos orixás.

Veio ao Aiê e juntou as mulheres à sua volta,

banhou seus corpos com ervas preciosas,

cortou seus cabelos, raspou suas cabeças,

pintou seus corpos.

Pintou suas cabeças com pintinhas brancas,

como as penas da galinha-d'angola.

Vestiu-as com belíssimos panos e fartos laços,

enfeitou-as com jóias e coroas.

O ori, a cabeça, ela adornou ainda com a pena ecodidé,

pluma vermelha, rara e misteriosa do papagaio-da-costa.

Nas mãos as fez levar abebés, espadas, cetros,

e nos pulsos, dúzias de dourados indés.

O colo cobriu com voltas e voltas de coloridas contas

e múltiplas fieiras de búzios, cerâmicas e corais.

Na cabeça pôs um cone feito de manteiga de ori,

finas ervas de obi mascado,

com todo condimento de que gostam os orixás.

esse oxo atrairia o orixá ao ori da iniciada e

O orixá não tinha como se enganar com seu retorno ao Aiê.

Finalmente as pequenas esposas estavam feitas,

estavam prontas, e estavam odara.

As iaôs eram as noivas mais bonitas

que a vaidade de Oxum conseguia imaginar.

Estavam prontas para os deuses. (...)

(PRANDI, 2001, p. 526-528)

Certamente, todas as vezes em que nasce um orixá em algum terreiro brasileiro está provada toda a resistência do povo negro africano à escravização. Os negros escravizados, muitas vezes reis e rainhas, príncipes e princesas, carregaram no interior dos navios negreiros todo o conhecimento de uma tradição cultural, na qual a religião é parte indissociável da vida, dos costumes, da culinária, da música, dos trajes, da ética e da

estética. O epílogo escrito por Reginaldo Prandi, fruto de muitos diálogos e escutas em trabalhos de campo ocorridos no interior de terreiros, é capaz de indicar as principais marcas de um processo iniciático no candomblé.



Imagem 17: Cerimônia de iniciação de *iyawó* no CECORE. Dofono de Obatalá e dofoninho de Oxóssi (o autor), em 2020. Raspados, pintados com pós sagrados, com *adòsù* e pena *ekodidè* na cabeça.

Fonte: Arquivo do autor.

Os iniciados na religião, chamados de *iyawó*, noviços ou eleguns, são banhados com ervas sagradas, têm as suas cabeças raspadas e são pintados com pintinhas aludindo àquelas da galinha d'Angola, inclusive em suas cores (branco, azul e vermelho), que são as cores presentes no corpo do referido animal. As cores originam-se de três pós referentes aos reinos animal, vegetal e mineral, pois a grande maioria dos rituais do candomblé parte do imbricamento desses reinos. Na cabeça, ainda hoje, iniciados carregam o *òsù* e a pena *ekodidè*, pena vermelha retirada do rabo de uma ave africana. Portanto, a forma como Oxum iniciou o primeiro indivíduo a partir dos desígnios do senhor da criação, Obatalá, continua a mesma, transmitida por meio da oralidade no espaço dos terreiros.

Nos últimos anos, sobretudo após ensaio fotográfico realizado pela intérprete para lançamento de seu espetáculo *Claros Breus*, Maria Bethânia tem utilizado como

pingente a pena vermelha, a pena *ekodidè*, como podemos observar na imagem seguinte. Esta pena esteve amarrada na cabeça de todos os iniciados do candomblé e estará na cabeça de todos os outros que se iniciarão, pois faz parte de um dos fundamentos mais importantes do culto aos orixás, representando a realeza, o respeito e a honra pelo fato de ter se iniciado na religião dos orixás:



Imagem 18: Bethânia utiliza pingente representativo da pena *ekodidè*, elemento relacionado aos ritos do candomblé em apresentação do show *Fevereiroiros* (2022).

Fonte: Roberto Filho/Brazil News.

A intérprete Maria Bethânia performa a ambiência aquática ao longo de sua carreira, assim como através de sua interpretação menciona as divindades femininas da cultura iorubá que são ligadas às águas. Gravação de 1992, *Olho D'água*, é perpassado por elementos aquáticos e religiosos, sendo um dos mais intimistas da intérprete. Ele foi antecedido pelo álbum em celebração aos 25 anos de carreira de Bethânia, que é festivo e coletivo, contando com parcerias como a Bateria da Mangueira, João Gilberto, Nina Simone, Alcione e Gal Costa. O álbum que vem após, *As canções que você fez pra mim*, por sua vez, é entendido como consideravelmente comercial, já que foi projetado pela

gravadora. No intimismo de *Olho D'água*, encontra-se a pedra preciosa “Louvação à Oxum”, canção em homenagem ao orixá das águas doces, rios e cachoeiras:

Louvação à Oxum

Kerê ô declaro aos de casa que estou chegando  
Quem sabe venha buscar-me em festa

Orarei a Oxum  
Que adoro Oxum  
Sei que sim  
Xinguinxi comigo  
Orarei a Oxum  
Que adoro Oxum  
Sei que sim  
Xinguinxi comigo

Oxum que cura com água fresca  
Sem gota de sangue  
Dona do oculto, a que sabe e cala  
No puro frescor de sua morada  
Oh! Minha mãe, rainha dos rios  
Água que faz crescer as crianças  
Dona da brisa de lagos  
Corpo divino sem osso nem sangue

Eu saúdo quem rompe na guerra  
Senhora das águas que correm caladas  
Oxum das águas de todo som  
Água da aurora no mar agora  
Bela mãe da grinalda de flores  
Alegria da minha manhã

Ipondá que se oculta no escuro  
De longe me chega a cintilação de seus cílios  
Oxum é água que aparta a morte  
Oxum melhora a cabeça ruim, a yê yê orarei!  
Bendita onda que inunda a casa do traidor

Oxum que eu bendigo na boca do dia  
Oxum que eu adoro  
Rica de dons, riqueza dos rios  
Oxum que chamei, que não chamei  
Adê-okô, senhora das águas

(MENDES; SERRA, 1992).

Nesta canção, Oxum é louvada como a “dona do oculto”, ou quem “se oculta no escuro” ou seja, aquela que conhece o que não está revelado, o segredo. As religiões afro-brasileiras são todas elas, sem exceção, baseadas no segredo transmitido pela oralidade. Neste sentido, Oxum que é nomeada como a mãe da tradição, aquela que ensinou sobre a sacralização dos corpos iniciados no culto aos orixás, figura como a dona do que não está revelado. No candomblé, diz-se que todas as crianças, até que aprendam a falar, são filhas de Oxum. Quando adquirem a habilidade da fala, só aí podem pertencer a outra divindade que não Oxum, por isso ela é “água que faz crescer as crianças”, energia que cuida das crianças nos seus primeiros meses de vida.

Maria Bethânia, na contracapa de *Alteza* (1981), figura com o corpo e os cabelos molhados, envolta em um pano branco, vestida com contra-eguns nos braços, carregando uma grande quartinha amarela. O cenário é uma estrada de terra, com um bambuzal ao fundo. Poucas imagens conseguem carregar tanto simbolismo: as vestes representam a sua iniciação no candomblé, pois é deste modo que os iniciados se vestem durante os rituais. A água, percebida na pele e nos cabelos, intensifica o simbolismo de Oxum, divindade relacionada à água doce, à vida e ao renascimento.

A cor amarela da quartinha, aludindo à riqueza, é a cor mais associada a Oxum no candomblé, uma vez que esta divindade é a dama da sociedade, a senhora de todas as honras. A quartinha, por sua vez, é um objeto sagrado do candomblé, pois para os ritos de todos os orixás necessitamos de água, e todo orixá possui a sua quartinha, que deve estar sempre cheia de água:

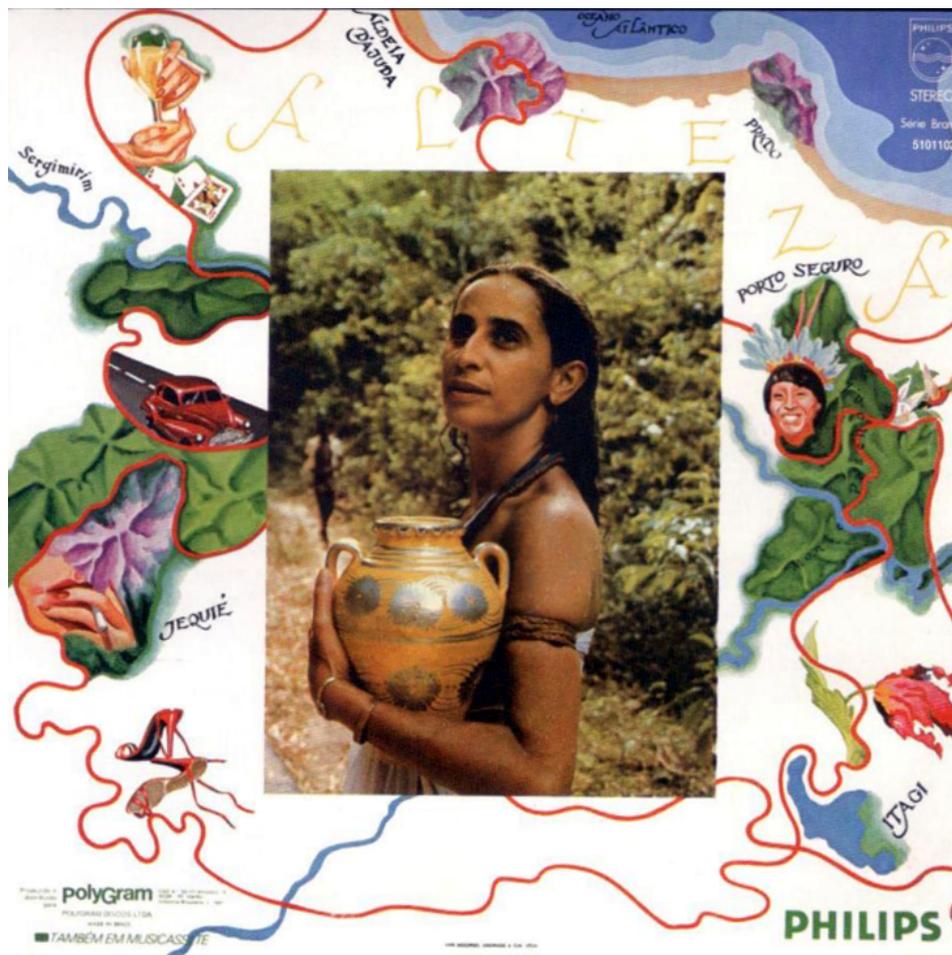


Imagem 19: Contracapa do álbum *Alteza*. Fonte: Acervo do orientador.

Outras figuras de linguagem transportam-nos para o espaço sagrado das águas e caracterizam o orixá Oxum na canção, como: “água fresca”, “dona da brisa de lagos”, “corpo divino sem osso nem sangue”, “água da aurora”, “água que aparta a morte” (portanto, água que traz vida), “bendita onda”, “riqueza dos rios”, “senhora das águas”. Existem, ainda, elementos que apontam para o caráter de nobreza do orixá, já que Oxum era rainha em terras africanas: “bela mãe da grinalda de flores”, “rica de dons” e “adê-okô” (a senhora que possui a coroa). Cabe levantar, ainda, as expressões da canção que fazem referência ao horário de culto do orixá Oxum, que é no início das manhãs: “alegria da minha manhã” e “Oxum que eu bendigo na boca do dia”. *Olho D’Água* é um álbum predominantemente acústico, que não assimila arranjos executados por orquestra, pelo contrário, dando ênfase às cordas e à percussão, sonoridade que se aproxima do universo das águas, do efeito sonoro delas.

Diretamente relacionada à geração e manutenção da vida, as águas trazem à tona o poder do feminino, do útero, da reprodução e da procriação. Nas casas de candomblé, é comum encontrar em suas entradas potes de barro com água purificada para se “despachar” antes de se adentrar, passando o copo cheio nos braços e na cabeça, a fim de “limpar” as energias negativas e acalmar a terra. É também utilizada em inúmeros ritos que compõem o culto aos orixás, sejam eles associados à iniciação, à hierarquia, à morte ou ao cotidiano do terreiro.

Outra divindade feminina iorubá cultuada nos rios, mas não apenas nos rios, é *Oya* (Oiá), conhecida popularmente por Iansã, termo que exprime a contração das palavras *iyá òsán*, a mãe da tarde, a mãe do entardecer ou a mãe do céu rosado. Oiá é a senhora dos nove *òrun*, dos nove “céus” ou finais descritos pela tradição iorubá. No candomblé afro-brasileiro as atribuições mais comuns a este orixá são o poder dos ventos, dos raios e das tempestades. Porém, convém lembrar que Oiá também possui ligação com a água dos rios, uma vez que o seu principal lugar de culto africano é o Rio Níger, um dos rios mais longos da África:

Oiá transforma-se no Rio Níger

Oiá foi aconselhada a prosseguir sua jornada  
ao lado de seu marido Xangô.  
Enquanto amasse esse homem,  
não deveria retornar a Irá, sua terra natal,  
onde vivia sua família.  
Dividida sentimentalmente, Oiá não seguiu as recomendações  
e voltou a Irá.  
Um dia recebeu a notícia da morte de Xangô.  
Sentindo grande tristeza pelo ocorrido,  
usou seus poderes sobrenaturais  
e transformou-se em um rio, Odô Oiá, o Rio Níger.

(PRANDI, 2001, p. 302).

Oiá é, sobretudo, movimento. Possibilidades de ser. Tão rápida e fluida quanto o vento, transita entre os mundos visível e invisível, varrendo a terra, encaminhando as almas dos mortos, limpando as energias essenciais da Terra. Movimento das águas, que se traduz nos redemoinhos dos rios, nas correntezas ocultas do leito, das altas ondas dos mares:

*Oya odó hó yà-yàyà, odó hó yà-yà*

*Oya odó hó yà-yàyà, odó hó yà-yà.*

Oyá é o redemoinho dos rios, redemoinho dos rios  
Oyá é o redemoinho dos rios, redemoinho dos rios.

(OLIVEIRA, 1997, p. 114).



Imagem 20: Orixá Oyá, de *Oyáfemì*, “varrendo” a sala, limpando as más energias, com a folha do dendezeiro. Registros do Acará de Oyá do CECORÉ (junho/2017).  
Fonte: Arquivo do autor.

Por último, vale lembrar de *Ìyèwa* (Euá), rio fronteiro do estado de *Ògùn*, que divide Benin e Nigéria e que é, assim como Oxum e Obá, cultuado como orixá. Divindade, que é o significado do próprio mistério, comunica-se com a terra, com a água e com o ar. Filha de Nanã, irmã de *Òṣùmàrè* (Oxumarê), a sua porção masculina, é representada pela serpente, animal que vive na terra, na água e na copa das árvores. Portanto, é domínio de Euá o resultado desta tríade: a névoa ou bruma. Grande parte das iniciadas para este orixá passam pelos preceitos religiosos ainda novas, quando virgens, pois a essência de Euá tem a ver com o intocado, com o ainda não desbravado, com o desconhecido.

Euá transforma-se na névoa

Euá era filha de Nanã.  
 Também filhos de Nanã eram Obaluaê, Oxumarê e Ossaim.  
 Esses irmãos regiam o chão da Terra.  
 A terra, o solo, o subsolo, era tudo propriedade  
 de Nanã e sua família.  
 Nanã queria o melhor para seus filhos,  
 queria que Euá casasse com alguém que a amparasse.  
 Nanã pediu a Orunmilá bom casamento para Euá.  
 Euá era linda e carinhosa.  
 Mas ninguém se lembrou de oferecer sacrifício algum  
 para garantir a empreitada.  
 Vários príncipes ofereceram-se prontamente a desposar Euá.  
 E eram tantos os pretendentes  
 que logo uma contenda entre eles se armou.  
 A concorrência pela mão da princesa transformou-se  
 em pugna incessante e mortal.  
 Jovens se digladiavam até a morte. (...)

Tudo estava feio e triste no reino de Nanã,  
 a terra seca, o sol quase apagara.  
 Só a morte dos noivos imperava.  
 Euá foi então à casa de Orunmilá  
 para que ele a ajudasse a resolver aquela situação desesperadora  
 e pôr um fim àquela mortandade.  
 Euá fez os ebós encomendados por Ifá.  
 Os ventos mudaram, os céus se abriram, o sol escaldava a terra  
 e, para o espanto de todos,  
 a princesa começou a desintegrar-se.  
 Foi desaparecendo, perdendo a forma,  
 até evaporar-se completamente e transformar-se  
 em densa e branca bruma.  
 E a névoa radiante de Euá espalhou-se pela Terra.  
 E na névoa da manhã Euá cantarolava feliz e radiante.  
 Com força e expressões inigualáveis cantava a bruma.  
 O Supremo Deus determinou então que Euá  
 zelasse pelos indecisos amantes,  
 olhasse seus problemas, guiasse suas relações.

Parte das divindades femininas que possuem relação com a água, citadas até este ponto, são apresentadas em “As ayabás”, gravação de 1976, do disco *Pássaro Proibido*. Iansã (Oiá), Obá, Euá e Oxum, as divindades femininas consideradas jovens, são homenageadas por Caetano Veloso e Gilberto Gil em letra que conta os aspectos das divindades e ritmos que são sagrados, entoados nos terreiros brasileiros. Talvez Nanã e Iemanjá tenham ficado de fora da canção por serem *agbàs*, título dado às *iyágbàs* velhas, fazendo a canção menção direta às “moças”:

## As Ayabás

Nenhum outro som no ar pra que todo mundo ouça  
 Eu agora vou cantar para todas as moças  
 Eu agora vou bater para todas as moças  
 Eu agora vou dançar para todas as moças  
 Para todas Ayabás, para todas elas

Iansã comanda os ventos  
 E a força dos elementos  
 Na ponta do seu florim  
 É uma menina bonita  
 Quando o céu se precipita  
 Sempre o princípio e o fim

Obá — Não tem homem que enfrente  
 Obá — A guerreira mais valente  
 Obá — Não sei se me deixo mudo  
 Obá — Numa mão, rédeas, escudo  
 Obá — Não sei se canto ou se não  
 Obá — A espada na outra mão  
 Obá — Não sei se canto ou se calo  
 Obá — De pé sobre o seu cavalo  
 Obá — De pé sobre o seu cavalo

Euá, Euá  
 É uma moça cismada  
 Que se esconde na mata  
 E não tem medo de nada  
 Euá, Euá  
 Não tem medo de nada  
 O chão, os bichos  
 As folhas, o céu  
 Euá, Euá  
 Virgem da mata virgem  
 Virgem da mata virgem  
 Dos lábios de mel

Oxum... Oxum...  
 Doce mãe dessa gente morena  
 Oxum... Oxum...  
 Água dourada, lagoa serena  
 Oxum... Oxum...  
 Beleza da força da beleza da força da beleza  
 Oxum... Oxum...

(GIL; VELOSO, 1976).

Nesta canção, Iansã (Oiá) figura como orixá que comanda os ventos e as mudanças do tempo, percebidas no céu, que pode apresentar o rosa do entardecer ou o cinza das nuvens de chumbo. A imagem de Obá, moça guerreira, é construída a partir de um elemento animal, o cavalo, próprio de todas as divindades africanas ligadas à caça. Oxóssi, orixá masculino e caçador, em um de seus atos, também cavalga. Como senhora da guerra, carrega nas mãos a espada e o escudo, enquanto comanda o animal pelas rédeas. O seu grandioso poder, que envolve o conhecimento da guerra e o equilíbrio feminino, é demonstrado pelo fato de Obá vir de pé sobre o cavalo e, não, montada no animal. Por sua vez, Euá aparece como cismada e tímida (“que se esconde na mata”), porém destemida (“e não tem medo de nada”). Notadamente, o verso “O chão, os bichos, as folhas e o céu” visa a tratar dos âmbitos de atuação energética do orixá, quais sejam a terra, a água e o ar. O adjetivo “virgem”, associado ou não às matas, remonta ao culto do orixá Euá, divindade muitas vezes iniciada em mulheres jovens e virgens. Por último, Oxum é louvada como “doce mãe”, “água dourada” e “lagoa serena”, espaços de água doce e de culto a este orixá, e, ainda, como portadora da força da beleza.

Nos terreiros de candomblé, os orixás dançam ritmos específicos, associados às suas histórias de vida sobre a Terra. Tais ritmos são trazidos para a canção “As ayabás”. No caso de Oiá, o ritmo é o *ilù*, o qual propicia o movimento corporal que evidencia o orixá “limpando” a terra; Obá dança um ritmo chamado *ẹgọ*, que reproduz a cadência de uma cavalgada; para Euá o ritmo entoadado remete ao *bravum* e, para Oxum, faz-se muito presente o toque *ijẹ̀sà*, que alude aos movimentos das águas, ao movimento de navegar. A faixa conta com as participações de Caetano Veloso, Gilberto Gil e do grupo vocal “As gatas”, o que lhe confere uma espécie de polifonia, que alude à diversidade de energias, divindades e ritmos expressos no decorrer da canção.

Percebe-se, portanto, que a cultura iorubá está nitidamente presente na performance da intérprete Maria Bethânia que provavelmente recebeu muitos ensinamentos sobre as águas e o poder feminino no espaço sagrado do candomblé. Sobre a sua relação com as águas, Maria Bethânia revela:

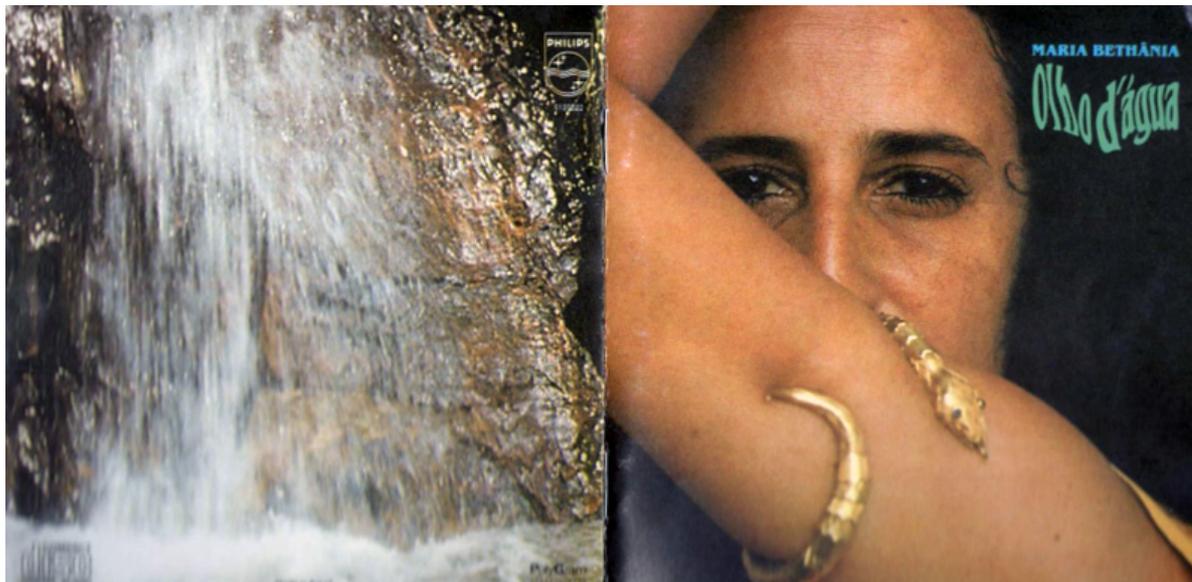
Eu penso muito em água desde sempre. Sou muito atraída pela água. Tenho muito medo da água. Risos. Como deve, né? Atração com medo e fascínio e tudo isso. Eu sou do interior da Bahia, do Recôncavo, tem muita água doce. Santo Amaro é um vale cercado com lindas cachoeiras e dos rios translumbrantes que cortavam a cidade e que agora estão mortos, massacrados. Mortos! E o mar é muito próximo! (BETHÂNIA *apud* MACHILINE, 2015).

A escolha por interpretar as divindades africanas ao longo de sua carreira evidencia um posicionamento artístico, estético e político, uma vez que a produção cultural oriunda de África, por causa do racismo estrutural brasileiro, marginaliza, despreza, ignora e demoniza os valores dos pretos.

#### **4.2 As águas de Bethânia**

*Olho D'água* (1992) foi o primeiro álbum de Maria Bethânia a se voltar, de modo místico e dedicado para o elemento água. O título é uma referência direta às nascentes, pois um olho d'água é uma nascente, é o primeiro sinal da presença da água sobre a terra. Tal olho, a depender das circunstâncias, sobretudo se falarmos da seca nordestina, pode significar uma fagulha de esperança: a garantia da comida, do banho, do cuidado com a casa e com os animais.

Na contracapa do referido álbum, vê-se uma queda d'água, ou seja, a junção de dois elementos naturais, a água e a rocha:



O encarte, por outro lado, estampa um rio, cercado por rochas e mata. As imagens são, portanto, complementares, exprimindo as formas verticais e horizontais do elemento água:



Imagens 21 e 22: Encarte do álbum *Olho D'Água* (1992). Fonte Acervo do orientador.

De um modo geral, o espaço sagrado das águas sempre se fez presente na trajetória da intérprete Maria Bethânia. “As ayabás” (Caetano Veloso e Gilberto Gil), “Olho D’água” (Waly Salomão), “Louvação à Oxum (Roberto Mendes e Ordep Serra)”, “Eu e Água” (Caetano Veloso), são alguns exemplos. Entretanto, o elemento/espaço água foi

expressamente desenvolvido em três de seus álbuns musicais — *Mar de Sophia e Pirata* (2006) — e um produto audiovisual — *Dentro do Mar Tem Rio* (2007).

*Mar de Sophia* se volta para a essência das águas salgadas, com narrativa que “costura” às canções os textos poéticos da poetisa portuguesa Sophia de Mello Breyner. *Pirata* trata das águas doces dos rios, mesclando canções, cantigas populares e textos literários de autores brasileiros como João Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Antônio Vieira (poeta cordelista nordestino, de Santo Amaro) e do poeta português Fernando Pessoa, que já acompanha a intérprete em diferentes momentos de sua trajetória. Bethânia fala e canta sobre as águas doces citando, sobretudo, a literatura de Guimarães Rosa:

“Perto de muita água, tudo é feliz”  
(Trecho de ‘Grande Sertão: Veredas’)

“Pensar na pessoa que se ama é como querer ficar à beira d’água esperando que o riacho, alguma hora, esbarre de correr”  
(Riobaldo falando do ódio em ‘Grande Sertão: Veredas’)

“Só na foz do rio é que se ouvem os murmúrios de todas as fontes” (Trecho de ‘Ave, palavra’)

“O mundo do rio não é o mundo da ponte”  
(Trecho de ‘Orientação’)

As águas doces, águas de rios, são representados literariamente como o espaço da felicidade, das memórias de amor, da ancestralidade e da relação homem-natureza. As características desse espaço sagrado revelam a relação que o mesmo possui com o orixá Oxum, deidade relacionada à maternidade, ao amor, ao poder de criação, à política e à diplomacia. Bethânia fala e canta sobre as águas salgadas citando a poesia de Sophia de Mello Breyner. Não por um acaso, o álbum musical carrega o nome da poetisa portuguesa:

“Através do teu coração passou um barco que não para de seguir, sem ti, o seu caminho”  
(Poema ‘Navegações XIV’)

“Mar, metade da minha alma é feita de maresia”  
(Poema ‘Atlântico’)

“Vem do mar azul o marinheiro / Vem tranquilo, ritmado, inteiro  
Perfeito como um deus / Alheio às ruas”  
(Poema ‘Marinheiro Real’)

“Quando eu morrer voltarei para buscar os instantes que não vivi junto do  
mar”  
(Poema ‘Inscrição’)

As águas salgadas, águas dos mares, são representadas literariamente como o espaço do movimento, da passagem, da fronteira, do trânsito. Movimento das ondas, passagem de um continente a outro, fronteira que demarca territórios, do trânsito de pessoas que migram. *Pirata* e *Mar de Sophia* foram álbuns lançados no mesmo ano, 2006, sendo trabalhos complementares e conceituais sobre as águas. Enquanto *Pirata* explora memórias da intérprete que, segundo a gravadora Biscoito Fino em apresentação do álbum, sempre foi fascinada por rios, cachoeiras e toda a vida que se desenvolve sob e em volta das águas, *Mar de Sophia*, por sua vez, parte de um universo menos nostálgico e intimista e deságua na vastidão e densidade dos mares, indo dos versos da poetisa lusitana até chegar ao samba-enredo da Portela de 1981, “Das maravilhas do mar fez-se o esplendor de uma noite”.

A capa do álbum *Pirata* expõe a sua essência, pois veicula um belíssimo e colorido bordado feito por uma família de bordadeiras que moram nas redondezas do rio São Francisco, as Irmãs Dumont, da cidade de Pirapora - MG. A arte dessas bordadeiras perfazem e conagram a arte de Maria Bethânia. O disco remete ao interior do Brasil, às profundezas do sertão, aos rios que cortam pequenas cidades e desaguam no mar. “Pedrinha Miudinha”, cantiga popular de domínio público, reproduz um conhecimento advindo dos terreiros brasileiros que cultuam os caboclos, espíritos indígenas conhecedores das folhas e de suas variadas funções. Diz-se que o caboclo gosta da pedrinha miudinha, pois nela caberia o mundo: ensinamento da oralidade sobre a importância da simplicidade. “De papo pro ar” (Joubert de Carvalho e Olegário Mariano) e “Sereia de água doce” (Vanessa da Mata) descortinam o clima jocoso e levíssimo do cotidiano dos vilarejos e povoados do sertão brasileiro. Navegando em águas muito conhecidas, Bethânia vai a Santo Amaro da Purificação falar dos rios de lá, exaltando em “Memória das Águas” (Roberto Mendes e Jorge Portugal) lugares como a Cachoeira da Vitória, o Rio Subaé, o Rio Timbó e o Rio Sergimirim, águas doces de sua cidade natal. Nesta viagem aquática, por entre rios e

cachoeiras, encontra composições do irmão Caetano Veloso em duas interpretações: “Os argonautas” e “Onde eu nasci passa um rio”.

Os temas observados no bordado impresso no álbum são relacionados à vida próxima da água: baianas com balaios de flores a oferecerem divindades, casais apaixonados sobre canoas, admirando a paisagem dos rios, pescadores em sua lida diária, arremessando fios com anzóis e peixes:



Imagem 23: Partes do encarte do álbum *Pirata*. Fonte: Acervo do orientador.

“História pro Sinhozinho” (Dorival Caymmi), “Cantigas Populares” (domínio público), “A Coroa” (Humberto do Boi Maracanã) e “Meu divino São José” aproximam a intérprete das canções folclóricas e também daquelas ligadas ao catolicismo popular. “Francisco, Francisco” (Roberto Mendes e Capinan) descreve com melancolia a paisagem de um rio encharcado de memórias, vivências, alegrias e tristezas. No álbum participam compositores da região do Recôncavo Baiano, como Roque Ferreira (de Nazaré das Farinhas), Roberto Mendes (de Santo Amaro) e Jorge Portugal (de Santo Amaro). Roberto Mendes, compositor de “Memória das Águas”, gravou em 2008 esta e outras canções já interpretadas por Bethânia, como “Purificar o Subaé” (Caetano Veloso) e “Beira Mar” (Roberto Mendes e Capinan), em seu disco “Cidade e Rio”:

#### Memória das Águas

Amores são águas doces  
 Paixões, águas salgadas  
 Queria que a vida fosse  
 Essas águas misturadas  
 Eu que já fui afluyente  
 Das águas da fantasia  
 Hoje molho mansamente  
 As margens da poesia

Cachoeira da Vitória  
 Timbó das pedras de seixo  
 Vocês são minha memória  
 Correm em mim desde o começo  
 Quando o Subaé subia  
 Beijando o Sergimirim  
 Um amor de águas limpas  
 Nascia dentro de mim

E foi assim pela vida  
 Navegando em tantas águas  
 Que mesmo as minhas feridas  
 Viraram ondas ou vagas  
 Hoje eu lembro dos meus rios  
 Em mim mesma mergulhada  
 Águas que movem moinhos  
 Nunca são águas passadas

Eu sou memória das águas  
 Eu sou memória das águas  
 Eu sou memória das águas

Sou memória das águas

(MENDES, 2006b).

Em “Memória das Águas”, águas doces e salgadas são metáforas para o amor e a paixão, respectivamente. Os rios, sem dúvidas, comportam águas mais tranquilas do que as dos mares, portanto, o amor na canção figura como um sentimento de conforto e tranquilidade, contornando e superando obstáculos, enquanto a paixão é encarada como sentimento intenso, extremo e avassalador, assim como as águas revoltas e agitadas dos mares. A intérprete, todavia, deseja o caminho do meio, do equilíbrio, a mistura dessas águas. Os primeiros versos remetem ao título dado ao show pensado a partir dos álbuns *Pirata e Mar de Sophia*, *Dentro do mar tem rio*.

Os espaços aquáticos de Santo Amaro transportam o ouvinte para a beleza caudalosa do interior da Bahia: Cachoeira da Vitória é uma queda d’água que se tornou ponto turístico da cidade, abrigando bares e restaurantes em seu entorno. As águas da cachoeira desembocam em um poço propício para banhos; o rio Timbó, pequeno, limpo e com belas pedras; o rio Subaé, que nasce em Feira de Santana - BA e deságua na Bahia de Todos os Santos, passa por Santo Amaro e é um dos mais importantes para o Recôncavo Baiano; o Rio Sergimirim, que é um dos afluentes do Rio Subaé. Por fim, a canção interpretada por Bethânia reafirma a sua indissociabilidade com o universo das águas, que permeia a sua vida desde os seus primeiros anos.

Em “Águas de Cachoeira”, gravação original de Jovelina Pérola Negra no álbum *Vou na Fé*, em 1993, Bethânia canta o banho nas águas de cachoeiras. No candomblé, tais banhos são recorrentes. Inclusive, durante o processo iniciático é neste espaço aquático que se executa um dos rituais mais importantes:

Águas de Cachoeira

Lá na pedreira  
Rola da cachoeira  
Uma água forte  
Pra me banhar  
Uma água forte  
Pra me banhar

Ela me enche de fé  
Me dando um banho de paz

Bebo dela no coité  
 E vejo o bem que me faz  
 Água de beber  
 Água de molhar  
 Água de benzer  
 Água de rezar

Na boca da mata  
 tem chave de ouro  
 Tem pedras de prata  
 E aves de agouro  
 Tem um doce mistério  
 Que eu não sei contar  
 Eu só sei dizer pra você  
 Que meu pai mora lá

(NEGRA; CAVALCANTI, 2006b).

A cachoeira é um espaço significativo para a cultura afro-brasileira, pois apresenta conexão com vários outros onde moram essências de divindades. As quedas d'água geralmente são circundadas por matas, local onde se faz presente a energia de Oxóssi e Ossain, orixás ligados à mata e às folhas. A queda, por sua parte, só se forma devido à dinâmica de placas tectônicas que, em algum momento geológico distante, se colidiram e provocaram um espaço com rochas em desnível. O elemento rocha é diretamente associado, vale contar, ao orixá Xangô. Portanto, a paisagem das cachoeiras, que envolve uma gama de ambientes naturais, é a matéria-prima da canção em questão.

Como a maioria dos rios deságua nos mares, *Mar de Sophia* inicia-se com “Canto de Oxum” (Toquinho e Vinícius de Moraes) e “Iemanjá, rainha do mar” (Pedro Amorim e Paulo César Pinheiro), conectando os dois álbuns de tema água com alusão às iyágbàs Oxum e Iemanjá. O álbum é finalizado com “Canto de Nanã” (Dorival Caymmi), mais uma saudação da intérprete aos orixás femininos, entendendo que Nanã é a lama, o composto formado no fundo dos rios, após a decantação dos elementos aquáticos. “Debaixo D'água” (Arnaldo Antunes) trata da água do útero, que possibilita o desenvolvimento do feto, que se torna um novo ser humano. O masculino presente nas águas salgadas, personificado na figura do marinheiro, também é contemplado na faixa que une “Marinheiro Só”, uma cantiga popular, e “Marujo Português” (Linhares Barbosa e Artur Ribeiro), que faz referência à terra natal da poetisa homenageada no disco.

No encarte de *Mar de Sophia* encontramos uma belíssima coletânea fotográfica de partículas de água. São imagens microscópicas, feitas por um fotógrafo e escritor japonês, Masaru Emoto. Ele realizou experiências com a água, subordinando-a ao pensamento humano. As imagens escolhidas para o material da intérprete foram colhidas após Emoto executar um trabalho relacionando as partículas da água com a frequência do som emitido pela voz humana: palavras positivas produziram formas diferentes das palavras negativas. Infelizmente, só encontramos informações sobre a questão salpicadas pela internet, em portais de notícias curiosas, sem vinculações científicas.

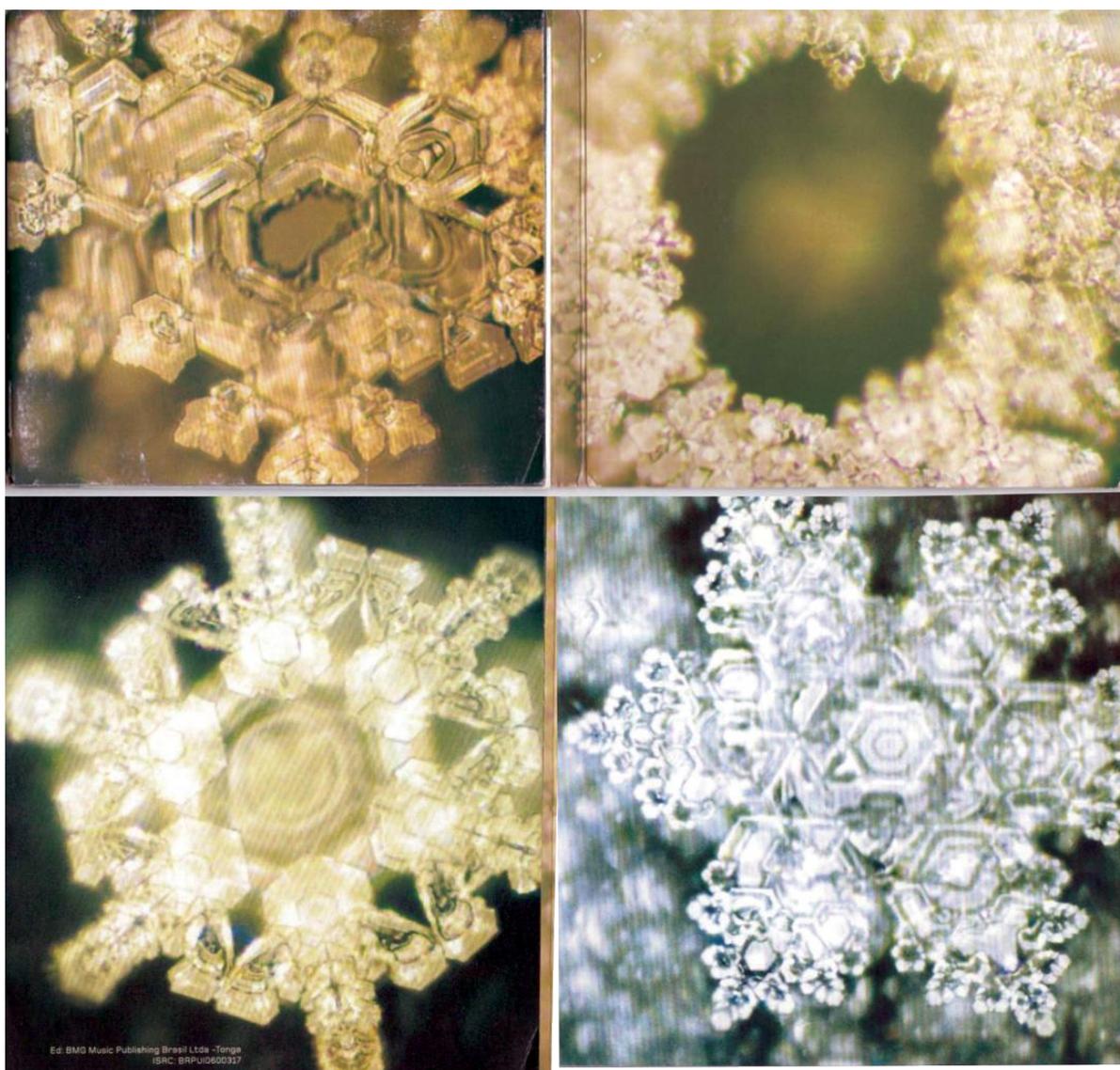


Imagem 24: Parte interna do encarte do álbum *Mar de Sophia*, com imagens de partículas de água de experimento de Masaru Emoto. Fonte: Acervo do orientador.

Certamente existem outras irretocáveis interpretações no álbum, todavia o nosso objetivo é perceber e relacionar a performance de Maria Bethânia com o espaço sagrado afro-brasileiro das águas. Neste sentido, a canção mais expressiva do álbum é “Iemanjá, rainha do mar” (Pedro Amorim e Paulo César Pinheiro), pois discorre sobre a essência e características do orixá Iemanjá, certamente um dos mais populares em terras brasileiras, uma vez que em muitas cidades é celebrada com festas anuais no dia 02 de fevereiro, que consistem em entregas coletivas de presentes em rios e mares:

Iemanjá, rainha do mar

Quanto nome tem a Rainha do Mar?

Quanto nome tem a Rainha do Mar?

Dandalunda, Janaína

Marabô, Princesa de Aiocá

Inaê, Sereia, Mucunã

Maria, Dona Iemanjá

Onde ela vive?

Onde ela mora?

Nas águas

Na loca de pedra

Num palácio encantado

No fundo do mar

O que ela gosta?

O que ela adora?

Perfume

Flor, espelho e pente

Toda sorte de presente

Pra ela se enfeitar

Como se saúda a Rainha do Mar?

Como se saúda a Rainha do Mar?

Alodê, Odofiaba

Minha-mãe, Mãe-d'água

Odojá!

Qual é seu dia

Nossa Senhora?

É dia dois de fevereiro

Quando na beira da praia

Eu vou me abençoar

O que ela canta?

Por que ela chora?

Só canta cantiga bonita

Chora quando fica aflita  
Se você chorar

Quem é que já viu a Rainha do Mar?  
Quem é que já viu a Rainha do Mar?  
Pescador e marinheiro  
Quem escuta a sereia cantar  
É com o povo que é praieiro  
Que dona Iemanjá quer se casar.

(AMORIM; PINHEIRO, 2006a).

A canção inicia-se com o ofício de nomear a divindade Iemanjá. A cultura afro-brasileira é muito vasta e todo o território nacional foi influenciado com a vinda de negros escravizados da África. O processo colonizador e escravocrata provocou a aglutinação de uma miscelânea de culturas em um mesmo espaço, o porão dos navios negreiros. Sendo assim, muitas vezes temos nomes diferentes para uma mesma divindade, objeto ou processo advindo da cultura afro-brasileira que é fruto da diáspora. Para os povos *bantu*, Iemanjá é nomeada como Dandalunda. Já para os indígenas, a divindade é ressignificada como uma sereia das águas dos rios, chamada Janaína, Inaê ou Mucunã, nomes que possuem o mesmo significado, contudo originam-se de troncos linguísticos distintos. Para os católicos, em muitas localidades onde o sincretismo impera, Iemanjá é louvada como uma santa, uma Maria, Nossa Senhora dos Navegantes, que teria a incumbência do cuidado com aqueles que vivem no mar.

Vivendo em um palácio encantado no fundo do mar, a divindade Iemanjá é caracterizada pelos seus gostos femininos, que incluem adornos, perfumes, flores, espelhos e presentes. Essa maneira de culto pode ser facilmente estendida a Oxum, que recebe como presente os mesmos itens de Iemanjá, por pertencer ao mesmo elemento da natureza, a água. São variadas, ainda, as saudações à deidade Iemanjá, a depender da tradição oral desenvolvida do culto, mas todas elas fazem referência às águas: possivelmente, as mais comuns sejam *odoiá* (do iorubá *odó iyá*, a mãe do rio) e *ialodê* (do iorubá *iyálóòde*), a mãe que merece honras. O findar da canção aponta para o espaço de domínio do orixá Iemanjá no Brasil, as praias, povoadas por pescadores e marinheiros que a cultuam e a presenteiam.

No que se refere ao espetáculo *Dentro do Mar Tem Rio*, que se baseia em grande parte nos álbuns *Pirata* e *Mar de Sophia*, foi o último da carreira da intérprete contando com o roteiro em parceria com Fauzi Arap, seu grande mentor desde o show *Comigo me*

*Desavim* (1967). Registrado em DVD e lançado em 2007, tratou-se de uma apresentação verdadeiramente nova e conceitual, na qual Bethânia apresenta muitas de suas faces — religiosa, festiva, romântica, política — de maneira ousada, original e fluida como é a água.

O figurino do espetáculo conta com um colete feito inteiramente de búzios (*kawrís*). Os búzios serviram de moeda em terras africanas, há séculos e, atualmente, o principal oráculo utilizado no candomblé, o *Érindinlógún* (jogo de 16 búzios), sustenta-se por meio deste objeto:



Imagem 25: Bethânia utiliza colete de búzios no figurino de *Dentro do Mar Tem Rio*.  
Fonte: Acervo do orientador.

*Érindinlógún* é um termo que significa “vinte menos quatro” (*èrin* é o numeral quatro e *ogún* é o numeral vinte), em referência à quantidade de búzios utilizada no oráculo. Por este oráculo, falam os orixás e ancestrais ligados ao consulente, por meio dos *odu* (destinos). Os ancestrais divinizados, chamados orixás, respondem por meio dos destinos. As quedas do jogo anunciam o destino e trazem as mensagens das divindades. Apenas para

exemplificar: quando a liderança religiosa lança os búzios sobre um pano branco, peneira ou tabuleiro e seis búzios caem com a abertura voltada para cima, ou seja, abertos, o destino que respondeu foi *Obará*. Neste “caminho”, ou destino, uma divindade que pode responder é Xangô, o patrono da justiça, indicando vitória ou derrota em alguma ação judicial em curso. O jogo de búzios, como é popularmente nomeado, é, portanto, o principal oráculo africano estabelecido no Brasil após o período escravista, e serve como instrumento para previsões, avisos, preceitos, enfim, como comunicação com orixás e ancestrais.

A utilização de um objeto que para o candomblé é sacralizado em um figurino de espetáculo demonstra a conexão da intérprete com o universo de sua religião. É importante salientar que, nos últimos anos, com o avanço dos movimentos pelo empoderamento de negros e negras, símbolos africanos como o turbante, as tranças, os búzios, ou mesmo ícones e símbolos diretamente associados aos orixás, estão sendo disponibilizados pelo mercado.

Essa associação identitária e cultural pela via da estética, em certa medida, coloca em cena o debate sobre a valorização de tais símbolos e ícones que, até pouco tempo atrás, eram desconhecidos e até demonizados por racistas religiosos. Atualmente, é relativamente comum encontrarmos em lojas presenciais e virtuais roupas, indumentárias, joias, paramentas, ingredientes para os cultos, ou seja, produtos voltados diretamente para o povo de terreiro.

Logicamente, o mercado atende às necessidades daqueles que o procuram, obtendo lucro com a venda; todavia, a venda possibilita a circulação e a visibilidade de símbolos e ícones que antes eram marginalizados, não produzidos, não consumidos, e, portanto, não conhecidos pela população em geral. Este processo é um movimento do mercado de bens simbólicos (WEBER, 1991), cultural e religioso, no qual o candomblé, os símbolos africanos e negros são tramas, que produzem sentido e afetos.

## 5 KÒ SÍ EWÉ, KÒ SÍ ORIŞÁ: O ESPÍRITO DAS MATAS, O ESPAÇO DAS FOLHAS

*Meré-meré Òsónyìn ewè o e jìn*

(Habilmente, Òsónyìn, as folhas vós destes)

*Meré-meré Òsónyìn ewè o e jìn*

(Habilmente, Òsónyìn, as folhas vós destes)

*Meré-meré ewè o e jìn ngbe non*

(Habilmente, vós destes as folhas que moram no nosso caminho)

*Meré-meré ewè o e jìn ngbe non*

(Habilmente, vós destes as folhas que moram no nosso caminho)

*E jìn meré-meré Òsónyìn wa le*

(Vós destes habilmente, Òsónyìn, a nós, a magia).

Invocação ao orixá Òsónyìn

(Memória auditiva e tradução livre do autor).

### 5.1 A alquimia das folhas, sangue negro do candomblé

A maioria das pessoas guarda em sua memória afetiva os cuidados oferecidos pelos seus/suas ancestrais quando estavam com algum problema de saúde: os mais velhos possuem fórmulas de chás que curam (quase) todos os tipos de enfermidades. O acesso a medicamentos, há décadas, não era o mesmo de hoje. Atualmente, encontramos farmácias em todas as esquinas e medicamentos diversos a baixo custo. As ervas medicinais já não estão presentes nos jardins, nos quintais, pois o tempo do cultivo não combina com a correria das grandes cidades. Por isso, a medicina tradicional — chamada de alternativa, quase sempre — está sendo, aos poucos, esquecida, dando lugar à medicina convencional, centrada na autoridade médica.

A tradição africana considera que o orixá Òsónyìn (Ossaim) é o responsável por todo conhecimento em torno dos vegetais. A *adura* (oração) feita para ele agradece-o pelas folhas e pela magia dada aos seres humanos. A oração cita “as folhas que moram no nosso caminho”, já que a maioria das folhas consagradas aos orixás ou utilizadas na medicina tradicional são facilmente encontradas, muitas vezes consideradas ervas daninhas. Entretanto, a folha, por si só, não funciona em sua plenitude. É preciso despertar o encanto, a magia, presente em cada uma delas. De acordo com o candomblé, desperta-se essa magia por meio de rezas e cantos, durante o ato de friccionar umas nas outras, utilizando as mãos.

A seiva liberada pela fricção, derramada na água enquanto o/a iniciado/a “conversa” com as folhas, possuiria o poder de curar, relaxar, apaziguar, acalmar, mas também, o de esquentar, queimar, prejudicar, inflamar. Portanto, o que define se uma folha será remédio ou veneno é a manipulação, a magia empregada sobre ela, transmitida geração após geração pela oralidade.

A alquimia do candomblé sustenta-se a partir da combinação dos três *ejé* (sangues) advindos dos três reinos da natureza: o sangue vermelho (reino animal), o sangue branco (reino mineral) e o sangue negro (reino vegetal). Neste capítulo tratamos, especificamente, do reino vegetal, das folhas, sangue negro das tradições africanas. As folhas fazem parte, de modo direto ou indireto, de todos os rituais do candomblé. É impossível realizar qualquer magia, qualquer rito, sem a presença das folhas: *kò sí ewé, kò sí orişá*, sem folha, sem orixá.



Imagem 26 - À esquerda, folhas para preparo de banho descansando na esteira: colônia, peregum, abebê, akokô e folha santa. À direita, processo de preparação do *omí erò*, feita pelo autor, que serve para refrescar cabeças.

Fonte: Arquivo do autor.

Todas as funções religiosas do candomblé incluem um ritual chamado *sàssayín* (sassaim). No despertar do dia, iniciados/as vão à mata em busca das folhas necessárias. Antes da colheita, é oferecido um presente ao orixá Ossaim, que consiste em uma farofa preparada com azeite de dendê e fumo, colocada em uma cabaça, servida com bebida alcoólica. As folhas que serão colhidas podem ser “frias”, “quentes”, relacionadas ao masculino ou ao feminino, com propriedades referentes aos quatro elementos primordiais da natureza (água, terra, ar e fogo). Após a colheita, elas são colocadas para “descansar” em

uma esteira de palha — esta também, logicamente, feita de folhas secas — no centro do salão principal do terreiro. Como explica Elbein dos Santos (1986, p. 81):

As folhas nascidas das árvores, e as plantas constituem uma emanção direta do poder sobrenatural da terra fertilizada pela chuva e, como esse poder, a ação das folhas pode ser múltipla e utilizada para diversos fins. Cada folha possui virtudes que lhes são próprias e, misturadas a outras, formam preparações medicinais ou mágicas, de grande importância nos cultos, onde nada pode ser feito sem o uso das folhas.

Após o descanso das folhas faz-se uma roda, com um pilão no centro. O/a líder religioso/a cumprimenta o orixá Ossaim e inicia-se a magia: entoando cânticos em iorubá, pertencentes a cada folha colhida, aos poucos, elas são depositadas, uma a uma, no pilão. A mão do pilão macera as folhas no ritmo tocado pelos tambores. À medida em que a mão de pilão soca as folhas, a água vai sendo adicionada, e o princípio ativo das ervas vai sendo extraído, sob a vibração das vozes que, em coro e emoção, invocam o poder da alquimia de Ossaim.

O orixá Ossaim, irmão do rei da terra, Omolu (Obaluaê), assim como o seu pai, age sobre a saúde humana. Enquanto Omolu está relacionado às doenças e à cura, Ossaim seria o farmacêutico, aquele que conhece o remédio e o veneno, e, conseqüentemente, as doses ideais para uso de cada folha. Este é o orixá, a divindade, dona de todo o conhecimento sobre as folhas. É verdade que os outros orixás possuem as suas folhas, utilizadas para os seus cultos, mas é Ossaim que detém o verdadeiro segredo da alquimia das folhas:

Ossaim dá uma folha para cada orixá

Ossaim, filho de Nanã e irmão de Oxumarê, Euá e Obaluaê,  
era o senhor das folhas, da ciência e das ervas,  
o orixá que conhece o segredo da cura e o mistério da vida.  
Todos os orixás recorriam a Ossaim  
para curar qualquer moléstia, qualquer mal do corpo.  
Eles dependiam de Ossaim na luta contra a doença.  
Todos iam à casa de Ossaim oferecer seus sacrifícios.  
Em troca Ossaim lhes dava preparados mágicos:  
banhos, chás, infusões, pomadas, abô, beberagens.  
Curava as dores, as feridas, os sangramentos;  
as disenterias, os inchaços e fraturas;  
curava as pestes, febres, órgãos corrompidos;  
limpava a pele purulenta e o sangue pisado;  
livrava o corpo de todos os males.

Um dia Xangô, que era o deus da justiça,  
 julgou que todos os Orixás deveriam compartilhar o poder de Ossaim,  
 conhecendo o segredo das ervas e o dom da cura.  
 Xangô sentenciou  
 que Ossaim dividisse suas folhas com os outros orixás.  
 Mas Ossaim negou-se a dividir suas folhas com os outros orixás.  
 Xangô então ordenou  
 que Iansã soltasse o vento e trouxesse ao seu palácio  
 todas as folhas das matas de Ossaim  
 para que fossem distribuídas aos orixás.  
 Iansã fez o que Xangô determinara.  
 Gerou um furacão que derrubou as folhas das plantas  
 e as arrastou pelo ar em direção ao palácio de Xangô.  
 Ossaim percebeu o que estava acontecendo e gritou:  
 “Euê Uassá!”  
 “As folhas funcionam!”  
 Ossaim ordenou às folhas que voltassem às suas matas  
 e as folhas obedeceram às ordens de Ossaim.  
 Quase todas as folhas retornaram para Ossaim.  
 As que já estavam em poder de Xangô perderam o *axé*,  
 perderam o poder da cura.

O Orixá Rei, que era um orixá justo,  
 admitiu a vitória de Ossaim.  
 Entendeu que o poder das folhas devia ser exclusivo de Ossaim  
 e que assim devia permanecer através dos séculos.  
 Ossaim, contudo, deu uma folha para cada orixá,  
 deu uma euê para cada um deles.  
 Cada folha com seus *axés* e seus *ofós*,  
 que são as cantigas de encantamento,  
 sem as quais as folhas não funcionam.  
 Ossaim distribuiu as folhas aos orixás  
 para que eles não mais o invejassem.  
 Eles também podiam realizar proezas com as ervas,  
 mas os segredos mais profundos ele guardou para si.  
 Ossaim não conta seus segredos para ninguém,  
 Ossaim nem mesmo fala.  
 Fala por ele seu criado Aroni.  
 Os Orixás ficaram gratos a Ossaim  
 e sempre o reverenciam quando usam as folhas.

(PRANDI, 2001, p. 153).

Portanto, até o rei da justiça Xangô, que deseja ser justo e dividir igualmente dentre as divindades o poder das folhas, compreendeu que só Ossaim poderia guardar o segredo do sangue negro do culto aos orixás. Ossaim, assim, é reverenciado em todos os rituais do candomblé, sempre que se faz uso das folhas, fundamentais a qualquer ocorrência

dentro de um terreiro. Segredo tão grandioso, tão importante, que jamais sai da boca do orixá, ficando sob a responsabilidade de seu ajudante, Aroni.

A canção “Salve as Folhas”, gravada por Maria Bethânia pela primeira vez no álbum *Memória da Pele* (1989), em dueto com Sandra de Sá — então Sandra Sá —, composta pelo baiano e candomblecista Gerônimo Santana, traduz a importância das folhas para o candomblé. “Sem folha não tem sonho”, pois a esteira do/a iniciado é forrada com folhas para que ele possa repousar, descansar e sonhar; “Sem folha não tem vida”, pois sem folhas não se renasce para o orixá, não se executam os rituais da religião; “Sem folha não tem festa”, pois a festa é o último de todos os rituais do candomblé, sendo possível ser realizada apenas se as obrigações internas tiverem ocorrido:

Salve as Folhas

Sem folha não tem sonho  
Sem folha não tem vida  
Sem folha não tem nada

Quem é você e o que faz por aqui?  
Eu guardo a luz das estrelas  
A alma de cada folha  
Sou Aroni

*Kò sí ewé*  
*Kò sí orişá*  
*Ewé ó*  
*Ewé orişá*

Sem folha não tem sonho  
Sem folha não tem festa  
Sem folha não tem vida  
Sem folha não tem nada

Eu guardo a luz das estrelas  
A alma de cada folha  
Sou Aroni.

(SANTANA, 1989).

Aroni, criado, ajudante de Ossaim, aquele que fala pelo orixá, guarda a entrada de todas as matas. Ossaim, por sua vez, encontra-se em seu interior, nas profundezas, por entre as árvores, arbustos e plantas rasteiras. Os dois guardam o encantamento das folhas e Aroni figura na canção como guardião das folhas, da mata e de

Ossaim. Conclui-se, por fim, que Ossaim é o alquimista do culto aos orixás, aquele capaz de produzir o encantamento para a positividade, por meio do axé, da força ancestral das folhas.

Para ele, canta-se:

*Òsónyìn aláwo wa sàwúre pípè Òrìṣà ewé*  
*Òsónyìn aláwo wa sàwúre pípè Òrìṣà ewé*

Òsónyín é nosso sacerdote, faça-nos o encanto  
 Que nos traga boa sorte em sua totalidade  
 Ó Orixá das folhas.

(OLIVEIRA, 1997, p. 53).

Faz-se necessário destacar a importância de Ossaim e do culto às folhas em um contexto de crescimento alarmante do desmatamento no Brasil. A imprensa noticiou amplamente que o desmatamento cresceu quase 57% nos últimos três anos, durante o governo de Jair Bolsonaro, de acordo com o Instituto de Pesquisa Ambiental da Amazônia (Ipam), em estudo publicado em fevereiro de 2022. O avanço do desmatamento ocorreu por causa do enfraquecimento de órgãos de fiscalização, ausência de punição a crimes ambientais e redução das iniciativas de controle e combate a atividades ilegais na região.

O encarte de *Encanteria* mostra um instante de conexão de Maria Bethânia com a natureza: ela toca a árvore sagrada, que parece ser uma gameleira por causa do tronco robusto e esbranquiçado. A gameleira branca é largamente cultuada em todas as nações do candomblé, sendo em si um orixá, chamado *Iroko*. Divindade associada ao tempo e às suas conexões. As mãos que tocam a árvore sagrada estão pintadas pela tinta do urucum, árvore utilizada frequentemente pelos indígenas, que fazem uso de sua tinta para as pinturas étnicas corporais.

O material ainda veicula uma fotografia da fava do urucum, que consiste em uma cápsula sustentada por espinhos maleáveis. No interior da cápsula encontram-se pequenas sementes, que liberam o pigmento vermelho quando colocadas em contato com a pele ou com a água. A fava do urucum, vale ainda destacar, é utilizada no culto de orixás “quentes”, que possuem relação com o elemento fogo, como Xangô e Exu:



Imagem 27: Partes do encarte de *Encanteria* - Bethânia toca árvore sagrada e manipula o fruto sagrado urucum. Fonte: Acervo do orientador.

Percebe-se, portanto, que as árvores, folhas e favas estão diretamente vinculadas ao tema do álbum musical, que possui título e conteúdo que perpassa as noções de magia, encanto e feitiço. De modo que, em certa medida, o discurso imagético em questão considera esses ingredientes como matéria-prima, como base para o processo de encantamento, que envolve os orixás, as entidades espirituais e, de um modo geral, a cosmogonia afro-brasileira.

No espetáculo *Amor Festa Devoção* (2010), registrado em DVD, a intérprete encerra o primeiro conjunto de canções do show com a canção homônima ao disco do referido encarte, “Encanteria”, como reafirmação de sua presença no palco. Ela canta boa parte da canção de olhos fechados, como se vivenciasse os versos, como se estivesse lidando com uma energia que se anunciava: “Acho que cheguei mais cedo / Antes de quem me

chamou / Mas se me chamou com medo / Vou me embora agora, eu vou”. Como se uma entidade sobrenatural fosse convocada ao palco, Bethânia anuncia a banda de músicos, como se afirmasse: eu cheguei, trouxe eles comigo, e farei o espetáculo aproveitando e louvando as energias do mundo invisível.

Maria Bethânia apresenta neste louvor às folhas, árvores, favas e frutos a possibilidade de reencanto em um Brasil do desencanto: “O contrário da vida não é a morte, mas o desencanto”, pontuam Simas e Rufino Junior (2019). Uma epistemologia tipicamente brasileira, então, é prenunciada: um modo de pensar e viver calcado no respeito à natureza, às matas, florestas, flora e fauna.

## 5.2 Caboclos e orixás: espíritos e divindades da mata sagrada

Mata é lugar de mistério. Os antigos dizem que a mata engana. O simples ato de abaixar a cabeça para pegar algo que caiu no chão pode desnortear: quando levanta-se, não se sabe para onde ir. As trilhas se confundem. Os caminhos se bagunçam. Os sons se misturam. Os cheiros anunciam as presenças. O espaço mata, em suma, é a confusão da ordem e o avesso do progresso, pois na mata sobrevivem os que possuem instintos e sensibilidades. É neste lugar que moram os seres encantados, caboclos e orixás, forças ancestrais da natureza, capazes de operar nas encruzilhadas marcadas por plantas e animais.

Questionando o progresso vazio propagado pelo sistema econômico e pela modernidade e criticando a destruição da natureza, Caetano Veloso escreve “Um Índio”, apresentando, já no início da canção, uma imagem paradoxal: a de um indígena (considerado um ser “primitivo”, tribal) descendo de um objeto voador desconhecido, que pousaria em terras brasileiras (“uma estrela colorida brilhante” que “virá numa velocidade estonteante”). Bethânia interpreta a canção com certa revolta na voz, uma revolta que pode ser entendida como denúncia, como é perceptível na gravação do show *Os doces bárbaros*, em 1976:

Um Índio

Um índio descera de uma estrela colorida, brilhante  
De uma estrela que virá numa velocidade estonteante  
E pousará no coração do hemisfério sul  
Na América, num claro instante

Depois de exterminada a última nação indígena  
E o espírito dos pássaros das fontes de água límpida

Mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das tecnologias

Virá  
 Impávido que nem Muhammad Ali  
 Virá que eu vi  
 Apaixonadamente como Peri  
 Virá que eu vi  
 Tranquilo e infalível como Bruce Lee  
 Virá que eu vi  
 O axé do afoxé Filhos de Gandhi  
 Virá

Um índio preservado em pleno corpo físico  
 Em todo sólido, todo gás e todo líquido  
 Em átomos, palavras, alma, cor  
 Em gesto, em cheiro, em sombra, em luz, em som magnífico  
 Num ponto equidistante entre o Atlântico e o Pacífico  
 Do objeto-sim resplandecente descera o índio  
 E as coisas que eu sei que ele dirá, fará  
 Não sei dizer assim de um modo explícito

E aquilo que nesse momento se revelará aos povos  
 Surpreenderá a todos não por ser exótico  
 Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto  
 Quando terá sido o óbvio.

(VELOSO, 1976).

A imagem de um índio que visita a América Latina, região de profundas desigualdades, após a destruição da “última nação indígena” e das riquezas naturais, revela o poder que Caetano, quando compõe, e Maria Bethânia, quando interpreta, conferem ao nativo desta terra, o índio. Nos versos, a força do índio é comparada ao vigor do desportista Muhammad Ali, à paixão branca por Ceci, do herói de *O Guarani*, à sagacidade das artes marciais de Bruce Lee e à força ancestral dos Filhos de Gandhi, coletivo nascido dentro dos terreiros de candomblé de Salvador.

Na canção, o índio não se restringe a um indivíduo, mas é a própria representação da natureza, estando presente em todas as formas físicas e químicas (sólido, gás, líquido, átomos) e artísticas (palavras, alma, cor, gesto, cheiro, sombra, luz e som). Como se a própria natureza descesse dos céus para dar um recado, encarnada em um corpo indígena, com voz própria, avisará aos destruidores não algo incomum, distinto, exótico, mas algo óbvio: não se deve sujar o chão da própria sala, não se deve destruir a própria casa.

Como pontua Neves (2001, p. 06), “Um Índio” é um exemplo de diálogo entre a tradição e a modernidade, sob o prisma semântico do vate, daquele que profetiza, que vê o futuro a partir de uma ótica vertiginosa. Em suas palavras: “Vê-se que *Um índio* tem uma estrutura muito próxima das profecias bíblicas, embora seu desenvolvimento negue a cada passo o caráter místico ali contido. Ao incorporar os elementos da tradição (tanto literária quanto religiosa), o compositor os reelabora, ‘revelando-nos’ uma maneira nova de ver e recuperar o passado”.

Umbanda e, por vezes, candomblé, são religiões que cultuam os espíritos indígenas, nomeados de caboclos. Essas entidades se manifestam nos terreiros com o objetivo de auxiliar as pessoas que precisam de benção, rezas e limpezas de corpo. Os caboclos trabalham sempre com as folhas e receitam chás e unguentos, expressando uma medicina ancestral, que utiliza as ervas como remédios para as doenças do corpo e da alma. Eles se manifestam, se apresentam, se anunciam, dançam, cantam, abençoam, batendo com toda força os pés no chão (mostrando que são os donos desta terra) e as mãos no peitoral (evidenciando a força física, bruta, advinda da natureza).

No palco-terreiro, Maria Bethânia chama por toda a “Linha de Caboclo”, nomeando e convocando pelos seus nomes as entidades que se manifestam nos terreiros de todo o Brasil, nos gongás e nos altares:

#### Linha de Caboclo

Já chegou a hora quem lá no mato mora  
É que vai agora se apresentar  
No chão do terreiro, a flecha do Seu Flecheiro  
Foi que primeiro zuniu no ar

Vi Seu Aimoré, Seu Coral, vi Seu Guiné,  
Vi Seu Jaguaré, Seu Araranguá,  
Tupaíba eu vi, Seu Tupã, vi Seu Tupi,  
Seu Tupiraci, Seu Tupinambá

Vi Seu Pedra-Preta se anunciar,  
Seu Rompe-Mato, Seu Sete-Flechas,  
Vi Seu Ventania me assoviar  
Seu Vence Demandas eu vi dançar  
Benzeu meu patuá

Vi Seu Pena-Branca rodopiar  
Seu Mata-Virgem, Seu Sete-Estrelas,  
Vi Seu Vira-Mundo me abençoar

Vi toda a falange do Jurema  
Dentro do meu gongá

Seu Ubirajara trouxe Seu Jupiara  
E Seu Tupiara pra confirmar  
Linha de Caboclo, diz Seu Arranca-Toco,  
Um é irmão do outro quem vem lá

Com berloque e jóia, vi Seu Araribóia  
Com Seu Jibóia beirando o mar  
Com cocar, borduna, chegou Seu Grajaúna,  
Que Baraúna mandou chamar

Vi Seu Pedra-Branca se aproximar  
Seu Folha-Verde, Seu Serra-Negra,  
Seu Sete-Pedreiras eu vi rolar  
Seu Cachoeirinha ouvi cantar  
Seu Girassol girar

Vi Seu Boiadeiro me cavalgar  
Seu Treme-Terra, Seu Tira-Teima,  
Seu Ogum-das-Matas me alumiar  
Vi toda a nação se manifestar  
Dentro do meu gongá

(PINHEIRO; AMORIM, 2009).

A canção, gravada pela primeira vez pela cantora em *Encanteria* (2009), menciona inúmeros nomes de caboclos. São tantos nomes que na execução da canção no show *Amor, Festa, Devoção* (2009) a letra é toda lida, devido à sua complexidade. As nomenclaturas aludem às matas e às folhas (Rompe-Mato, Mata-Virgem, Arranca-Toco, Folha-Verde, Ogum-das-Matas, Seu Guiné), às serras (Serra-Negra), às pedreiras (Pedra-Preta, Cachoeirinha, Sete-Pedreiras) ou são nomes do tronco linguístico tupi-guarani (Aimoré, Jaguaré, Araranguá, Tupiraci, Ubirajara, Jupiara, Tupiara). A intérprete, podemos concluir, saúda os caboclos, deixando nítida a sua fé e admiração por tais energias.

Percebo um diálogo entre “Linha de Caboclo” e “Kirimurê”, do álbum *Mar de Sophia* (2006), pois ambas as canções reafirmam quem são os donos das terras brasileiras, os indígenas, os caboclos:

(...) Eu sou o dono da terra  
Eu sou o caboclo daqui  
Eu sou o dono da terra  
Eu sou o caboclo daqui  
Eu sou Tupinambá que vigia

Eu sou o caboclo daqui  
Eu sou Tupinambá que vigia  
Eu sou o dono daqui  
Eu sou o dono da terra  
Eu sou o caboclo daqui.

(VELLOSO, 2006).

O álbum *Brasileirinho*, lançado por Maria Bethânia em 2003, possui como ambiência o Brasil profundo, a face do interior do país. Neste cenário, os espaços naturais, as matas, estão presentes. Não por um acaso, no álbum figuram canções como “Salve as Folhas” (Gerônimo Santana), “Capitão do Mato” (Paulo César Pinheiro e Vicente Barreto), “Cabocla Jurema” (J.B. de Carvalho) e “Senhor da Floresta” (Augusto Calheiros). A capa de *Brasileirinho* é um tributo aos caboclos e espíritos da mata: nela, a cabocla Jurema (entidade muitíssimo conhecida em todos os terreiros do Brasil) acaricia uma onça, sentada no meio da mata, espreitada por um mico, cercada de diversas espécies vegetais:



Imagem 28: Capa do álbum Brasileiro (2003).  
Fonte: Acervo do orientador.

O espetáculo *Brasileirinho* (2004) inicia-se anunciando a sua relação com a mata, com as folhas e com os povos indígenas. Um vídeo de Ferreira Gullar, projetado em uma grande tela que cobre toda a parte frontal do palco, faz emergir o poema *Descobrimento*, de Mário de Andrade, enfatizando o compromisso do álbum em recontar a história do país, não pela ótica do colonizador, mas pela visão do colonizado, dos povos que aqui estavam e foram obrigados, em sua maioria, mesmo debaixo de muita resistência, a ceder aos desígnios dos colonizadores:

#### Descobrimento

Abancado à escrivania em São Paulo  
 Na minha casa da rua Lopes Chaves  
 De supetão senti um friúme por dentro.  
 Fiquei trêmulo, muito comovido  
 Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei que lá no Norte, meu Deus!  
 muito longe de mim  
 Na escuridão ativa da noite que caiu  
 Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos,  
 Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,  
 Faz pouco se deitou, está dormindo.

Esse homem é brasileiro que nem eu.

(ANDRADE, 1993, p. 203).

O poema de Andrade coloca em oposição dois homens: o intelectual do Sudeste e o trabalhador braçal do Norte. O primeiro se encontra em meio aos livros, imaginando a vida sofrida e cansativa do seringueiro explorado. *Descobrimento* escancara as desigualdades sociais do país, colocando lado a lado dois perfis humanos os quais, muito possivelmente, a única coisa que os aproxima seja a identidade brasileira. Enquanto um imagina, o outro dorme, já que o tempo da reflexão e da imaginação, em um país tão discrepante em termos econômicos, torna-se um privilégio pertencente aos mais abastados. A grande “descoberta” do autor talvez tenha sido o tensionamento existente na noção de identidade nacional.

Maria Bethânia, atrás do telão, recita a canção *Salve as Folhas*. A tônica, nesta interpretação, é bastante diferente da primeira gravação, de 1989: a intérprete faz a letra ecoar como se estivesse falando, de modo vagaroso e pausado. Quando repete as estrofes, canta de modo agudo, como um sussurro, conferindo delicadeza e uma atmosfera onírica à mensagem. Os instrumentos utilizados para sonorizar a fala são, predominantemente, percussivos, agregando mistério e expectativa no que virá, como se os espectadores estivessem imersos na mata escura — a iluminação do palco, vale dizer, é amena — cheia de segredos.



Imagem 29: Cenário do show *Brasileirinho*, agregando muitas esteiras de palha no palco.  
Fonte: Blog Notas Musicais (Mauro Ferreira).

O cenário, convém destacar, é composto por inúmeras esteiras de palha, que cercam o palco pelos lados, fundos e chão. Palha é folha seca. Não por um acaso, as folhas cercam o palco-terreiro de *Brasileirinho*, que também é decorado com balões de festa junina e luzes que representam o céu estrelado, visível nos quintais, nas praças, nos chapadões, nos capoeirões, nos espaços abertos do interior do Brasil.

Outra energia presente no espaço das matas e das folhas, é o orixá *Òṣòṣi* (Oxóssi). Considerado o rei da nação *ketu*, rei do povo iorubá — nação africana que trouxe para o Brasil o culto aos orixás —, Oxóssi é a energia da estratégia, da abundância e da

fatura. Por causa de sua essência caçadora, o orixá passa a maior parte de seu tempo embrenhado nas matas, à procura da caça, do alimento que sustentará a sua família. A canção “Capitão do Mato” representa a chegada de Oxóssi no terreiro:

Capitão do Mato

Eu cheguei vestido de rei  
Quem me chamou?  
(Eu cheguei vestido de rei, quem me chamou?)

Eu cheguei vestido de rei  
Mutalambô  
(Eu cheguei vestido de rei, Mutalambô)

Eu cheguei vestido de rei  
Quem me chamou?  
(Eu cheguei vestido de rei, quem me chamou?)

Eu cheguei vestido de rei  
Mutalambô

Eu vi que o vento zuniu  
Eu vi que a folha caiu  
Eu vi que relampeou  
Eu vi que a mata rompeu  
Eu vi que a flecha correu  
Eu vi que a porta bateu  
Chegou meu pai caçador

Eu cheguei vestido de rei  
Quem me chamou?  
(Eu cheguei vestido de rei, quem me chamou?)

Eu cheguei vestido de rei  
Mutalambô

É o dono do matagal  
É guardião do embornal  
É o chefe da guarnição  
Ele é da casa real  
Ele é quem briga com o mal  
Ele é o meu capitão

(PINHEIRO; BARRETO, 2003).

Ao longo da canção, muitos versos evidenciam a homenagem ao orixá Oxóssi, são eles: “vestido de rei” e “da casa real”, aludindo à realeza do orixá; “Mutalambô” (nome

pelo qual a divindade é chamada pelos *bantu*); “pai caçador”; “dono do matagal” (uma vez que a mata é a morada de Oxóssi) e “guardião do embornal” (pois Oxóssi carrega uma capanga, um embornal, com magias para que possa sobreviver na mata, espantando os maus espíritos). Além disso, é perceptível a força da chegada da divindade, que modifica o estado quieto das coisas: o vento zune, as folhas caem, a mata rompe, a flecha corre e os céus relampejam.

O encarte de *Brasileirinho*, mais precisamente a parte interna do álbum, possui imagens de espaços da mata, dando visibilidade às raízes e troncos de árvores, que espriam sobre o chão. Entende-se um discurso estético que carrega o sentido principal do álbum, qual seja trabalhar com uma compreensão alternativa de Brasil, que oferece centralidade aos povos e culturas originárias, que sofreram as violências da colonização:

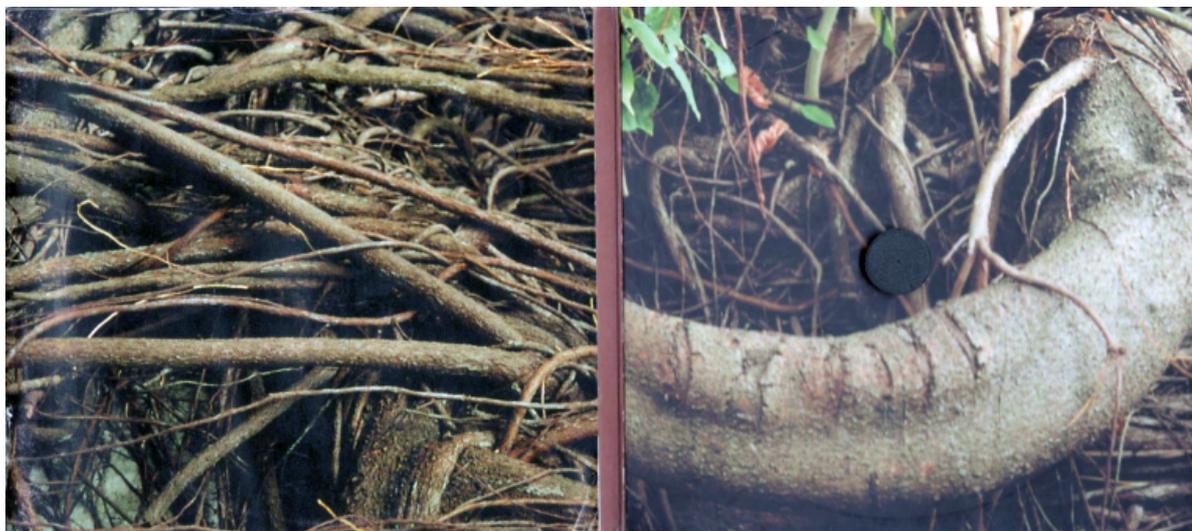


Imagem 30 - Raízes e galhos de árvores no encarte de *Brasileirinho*.

Fonte: Acervo do orientador.

O espaço das matas figura através de canções, encartes e cenários da intérprete. Nesta espacialidade reside a essência de Oxóssi e Ossaim, que são divindades faces de uma mesma moeda, pois mata e folhas são elementos indissociáveis:

Oxóssi é raptado por Ossaim

Oxóssi vivia com sua mãe Iemanjá  
e com seu irmão Ogum.  
Ogum cultivava o campo  
e Oxóssi trazia caça das florestas.

A casa de Iemanjá era farta.  
 Mas Iemanjá tinha maus pressentimentos  
 e consultou o babalaô.  
 O adivinho lhe disse que proibisse Oxóssi  
 de ir caçar nas matas,  
 pois Ossaim, que reinava na floresta,  
 podia aprisionar Oxóssi.  
 Iemanjá disse ao filho que nunca mais fosse à floresta.  
 Mas Oxóssi, o caçador, era muito independente  
 e rejeitou os apelos da mãe.  
 Continuou indo às caçadas.  
 Um dia ele encontrou Ossaim,  
 que lhe deu de beber um preparado.  
 Oxóssi perdeu a memória.  
 Ossaim banhou o caçador com abôs misteriosos  
 e ele ficou no mato chorando com Ossaim.

Ogum não se conformava com o rapto do irmão.  
 Foi à sua procura e não descansou até encontrá-lo.  
 Finalmente livrou Oxóssi e o trouxe de volta à casa.  
 Iemanjá, contudo, não perdoou o filho desobediente  
 e não quis recebê-lo em casa.  
 Ele voltou para as florestas,  
 onde até hoje mora com Ossaim.  
 Ogum, por sua vez, brigou com a mãe e foi morar na estrada.  
 Iemanjá passou a sentir demais a ausência dos dois filhos,  
 que ela praticamente expulsara de casa.  
 Tanto chorou Iemanjá, tanto chorou,  
 que suas lágrimas ganharam curso,  
 se avolumaram  
 e num rio Iemanjá se transformou.

(PRANDI, 2001, p. 120).

O itã demonstra certa crise de protagonismo das divindades Ossaim e Oxóssi. A história coloca em destaque, de maneira metafórica, a coexistência dos elementos mata e folha. Vale salientar que o conflito presente na narrativa ocorre por causa da desobediência de Oxóssi à sua mãe. A atuação de Ossaim, confrontado pela essência similar de Oxóssi, foi baseada no seu conhecimento da alquimia: fez com que Oxóssi bebesse uma magia que lhe tirou a memória e o deixou choroso. Ficam claras as características principais destes ancestrais divinizados: de um lado, Oxóssi, com a sua liberdade de pássaro e autonomia incontestáveis; de outro, Ossaim, driblando o seu opositor através da magia, da alquimia das folhas. No entanto, a desobediência de Oxóssi o levava de volta à floresta de Ossaim.

Mais recentemente, em 2014, Maria Bethânia lançou *Meus Quintais*. Após dez anos do espetáculo *Brasileirinho* (2004), a intérprete retoma em sua performance a identidade do Brasil profundo, do interior do país, manifestada em uma espécie de microcosmos da mata, os quintais. O ambiente da mata só é possível existir no meio rural ou em grandes espaços não ocupados (cada vez mais escassos) das cidades. Os quintais, diferente das matas, são espaços, em certa medida, planejados, no interior das casas, visando a uma preservação da natureza em meio doméstico. Geralmente, os quintais abrigam espécies variadas da flora, em uma miscelânea de espécies medicinais, frutíferas e ornamentais, servindo como espaço de respiro, de descanso e, até mesmo, de lazer.

O álbum apresenta um Brasil do interior, povoado por índios, caboclos e seres encantados da floresta. Um Brasil feito de casas com quintal, interiorano, portanto, um país que não se rendeu à verticalização urbana, ao espaço apertado dos apartamentos. A temática indígena figura, de modo incisivo, nas canções “Xavante” (Chico César), “Casa de Caboclo” (Roque Ferreira e Paulo Dáfilin), “Uma Iara” (Adriana Calcanhotto/Cid Campos) e “Povos do Brasil” (Leandro Fregonesi). Em “Povos do Brasil”, inclusive, várias tribos indígenas são nomeadas e exaltadas como “povos desse chão”:

#### Povos do Brasil

Quando o samba começou na areia  
Festa na aldeia de Tupinambá  
Fez brilhar a luz da lua cheia  
Deus Tupã clareia deixa clarear

Jurunas, Guaranis, Caingangues, Caipis  
Terenas, Carajás e Suruís  
Xavantes, Pataxós, Apurinãs, Kamayurás  
Cambebas, Canindés e Cariris

São povos do Brasil donos desse chão  
Herança cultural do nosso sangue  
Eu sou Tupiniquim, sou Caiapó  
Sou Curumim, Tumbalalá, Kaxinawá, Yanomami

Parintintin, Tabajara, Tiriyo, Macuxí  
Potiguara, Anambé, Kaxixó, Ticuna  
Tuyuka, Bakairi, Crenacarore, Kalapalo  
Kanoê, Enawenê-nawê

(FREGONESI, 2015).

Porque é importante falar/cantar sobre os povos indígenas no Brasil atual? Em abril de 2021 os povos indígenas denunciaram o governo brasileiro à Organização das Nações Unidas (ONU) na 20ª Sessão do Fórum Permanente de Assuntos Indígenas da ONU. Segundo o Conselho Indigenista Missionário<sup>17</sup>, lideranças Mura, Maraguá, Karipuna, Kanamari, Makuxi e Guarani e Kaiowá denunciaram ao evento a paralisação no processo de demarcação de terras e o descaso do governo Bolsonaro frente à pandemia de Covid-19.

É certo que os povos do Brasil, donos desta terra, estão sendo desrespeitados pelo governo de Bolsonaro, que apoia projetos de “demarcação zero”, de não preservação ambiental, de liberação total para as práticas ilegais de madeireiras e garimpeiros. Tal projeto de destruição afeta, sobretudo, os indígenas, mas não apenas eles. Também, aqueles que os defendem. Recentemente, em 05 de junho de 2022, o indigenista Bruno Pereira e o jornalista inglês Dom Phillips foram mortos na região Amazônica do Vale do Javari, segunda maior terra indígena do país. Eles foram mortos a tiros e tiveram seus corpos queimados e enterrados. Os principais suspeitos pelo crime levam a Polícia a acreditar que as mortes possuem relação com o ativismo político de ambos, que se posicionavam contra a pesca ilegal e o garimpo em terras indígenas.

“(…) Eu gosto de cantar o Brasil caboclo, tão longe de tudo aqui. E eu canto esse Brasil como quem faz uma prece, para que ele resista, apesar da mão do progresso vazio que insiste em dizimá-lo (...)”: esta é a mensagem de Maria Bethânia após a interpretação da canção “Serra da Boa Esperança” (Lamartine Babo), em *Amor Festa Devoção*, em 2010. Mensagem ainda hoje atual, infelizmente. Doze anos após a interpretação, a situação dos povos indígenas e do Brasil profundo, dos mais pobres, piorou significativamente.

### **5.3 Terreiro, sustentabilidade e preservação ambiental**

Os orixás, divindades do povo iorubá, estão profundamente ligados à natureza. Por esta razão, os terreiros são espaços de sustentabilidade e preservação ambiental. O povo de terreiro não pode destruir a natureza, pois estaria destruindo os seus próprios deuses e atentando contra os seus cultos. Em outras palavras, cultuar orixá quer dizer respeitar e

---

<sup>17</sup> Link de acesso à matéria do Conselho Indigenista Missionário: <https://bit.ly/3C3vhfl>.

preservar a natureza. Como contam Simas e Rufino (2019, p. 61), Ossaim convoca o povo de terreiro a refletir sobre outras maneiras de ser e estar no mundo:

Ossain, onisegun, mago curador, químico, botânico do Egbé Orun (comunidade dos orixás e ancestrais), energia fitomórfica que transita no ayê compartilhando conhecimentos e operando no encantamento dos atos de cura através do poder das folhas, nos convoca: temos que sentir, pensar, praticar a vida em lógicas que integrem as diferentes possibilidades de ser e estar no mundo.

Viver em comunidade, conviver no terreiro é, portanto, repensar cotidianamente o que fazemos com os espaços naturais, o quanto reciclamos, o quanto reaproveitamos, o quanto descartamos. José Flávio Pessoa de Barros e Eduardo Napoleão realizaram um importante estudo sobre o uso das folhas no candomblé e consideram que a fitoterapia foi uma importante estratégia de resistência cultural utilizada pelos negros escravizados chegados ao Brasil. A preservação do conhecimento africano sobre as folhas possibilitou a cura e o bem-estar de uma população que não tinha acesso à medicina oficial:

Nossa pesquisa sobre o uso litúrgico e terapêutico dos vegetais em casas de candomblé jêje-nagô apontou para a importância fundamental das plantas enquanto elementos imprescindíveis às práticas religiosas afro-brasileiras, ao mesmo tempo que evidenciou-se uma medicina alternativa destinada a promover o bem-estar físico e social dos participantes dos terreiros (...) Esse saber, aliado a outras medicinas alternativas, pode ser percebido como uma forma de luta frente à hegemonia de uma medicina elitizada e oficial. Em resumo, pode-se considerar que essa fitoterapia, ainda parte integrante da vida cotidiana dos terreiros, foi um dos aspectos relevantes da resistência cultural do negro no período escravocrata (ervas que produziam envenenamentos, abortos, feitiços...) e é hoje uma estratégia de parcela significativa da população que se reconhece, direta ou indiretamente, portadora de uma legado natural negro-brasileiro (BARROS; NAPOLEÃO, 2003, p. 19-21).

Mesmo possuindo práticas ecológicas de sustentabilidade e preservação ambiental, ocasionalmente, as religiões afro-brasileiras são acusadas de sujar a natureza por causa da entrega de oferendas que utilizam elementos como o plástico, o vidro, o tecido sintético, animais mortos, dentre outros. Todavia, é importante ressaltar que o candomblé não realiza este tipo de prática: as oferendas são entregues em cima de folhas, contendo materiais biodegradáveis que serão consumidos pela água, pela terra ou por animais que habitam os espaços sagrados. Os animais, imolados para o sacro-ofício, são limpos e

preparados para alimentar a família religiosa, nunca descartados na natureza. Portanto, práticas de poluição e degradação ambiental não pertencem aos que cultuam os orixás.

Devido ao uso recorrente das folhas, para todos os rituais religiosos, os terreiros são rodeados de todas as espécies fundamentais para os cultos. Plantas rasteiras, trepadeiras, arbustos, palmeiras, árvores de pequeno e médio porte e grandes árvores, não importando o tamanho mas, sim, a essência e a magia empregada nelas. O plantio e o cultivo das espécies propicia conforto térmico, umidade, alimento e abrigo para a fauna e para os indivíduos. Depois de estabelecido o ecossistema do terreiro, basta retirar dele apenas o suficiente para as funções religiosas, agradecendo a Ossaim a abundância das folhas, nunca retirando da natureza mais que o necessário:

Ossaim recusa-se a cortar as ervas miraculosas

(...) Um dia, Orunmilá, desejoso de fazer uma grande plantação, ordenou a Ossaim

que roçasse o mato de suas terras.

Diante de uma planta que curava dores,

Ossaim exclamava:

"Esta não pode ser cortada, é a erva que cura as dores".

Diante de uma planta que curava hemorragias, dizia:

"Esta estanca o sangue, não deve ser cortada".

Em frente de uma planta que curava a febre, dizia:

"Esta também não, porque refresca o corpo".

E assim por diante.

Orunmilá, que era um babalaô muito procurado por doentes,

interessou-se então pelo poder curativo das plantas

e ordenou que Ossaim ficasse junto dele nos momentos de consulta, que o ajudasse a curar os enfermos com o uso das ervas miraculosas.

E assim Ossaim ajudava Orunmilá a receitar

e acabou sendo conhecido como o grande médico que é.

(PRANDI, 2001, p. 152).

O itã nos ensina que todas as folhas podem ser úteis. Como elas possuem propriedades distintas umas das outras, cada uma guarda consigo a sua importância. O texto, transmitido pela oralidade para as gerações dos terreiros, perpetua o valor da preservação ambiental. Histórias como esta são contadas há dez mil anos, desde que o culto aos orixás existe sobre a Terra. Muito antes das temáticas ambientais entrarem nas agendas políticas dos países ocidentais, algo que ocorreu apenas no último século, a tradição africana já ensinava sobre práticas sustentáveis.

## 6 TEMPO BOM, TEMPO RUIM: OIÁ, BETHÂNIA E A PERFORMANCE VENTANIA

Senhora das tempestades

Senhora das tempestades e dos mistérios originais  
 Quando tu chegas, a terra treme do lado esquerdo  
 Trazes a assombração  
 As conjunções fatais  
 E as vozes negras da noite (...)  
 Senhora do vento  
 Com teu cavalo cor de acaso  
 Teu chicote, tua ternura  
 Sobre a tristeza e a agonia  
 Galopas no meu sangue com teu cateter chamado Pégaso  
 Senhora dos teoremas e dos relâmpagos marinhos  
 Senhora das tempestades e dos líquidos caminhos  
 Quando tu chegas, dançam as divindades  
 E tudo é uma alquimia  
 Tudo em ti é milagre  
 Senhora da energia.

(Manuel Alegre)

### 6.1 Oiá, divindade dos ventos, dos raios e das tempestades

Oya (Oiá) é uma importante divindade do povo iorubá, cultuada há séculos no Rio Níger. O Rio Níger atravessa cinco países africanos (Guiné, Mali, Níger, Benim e Nigéria) e é fundamental para o desenvolvimento da região: antigamente, propiciava o abastecimento de caravanas que seguiam pelo continente, dando origem a importantes cidades e sendo o cenário de grandes expedições. Atualmente, conta com barragens para funcionamento de hidrelétricas e irrigação de plantações, além de ser utilizado para transportes fluviais. Como mencionado no quarto capítulo desta tese, Oiá possui direta relação com as águas, estando associada ao redemoinho dos rios, uma junção dos dois principais elementos de sua energia, a água e o ar.

Tais elementos, em contato com a terra, produzem as chuvas, os trovões e os relâmpagos. Todavia, Oiá não reside nas chuvas brandas, mansas, mas nas tempestades, na união mais energética da terra, das águas e dos ventos. Portanto, a orixá Oiá pode ser associada ao movimento que atravessa todos os lugares do mundo desconsiderando fronteiras: por ser vento, Oiá pode ignorar a materialidade do mundo, sendo brisa leve, que

traz bem-estar, ou sendo ventania, redemoinho, furacão, que destrói absolutamente tudo para atingir os seus objetivos:

Iansã foge ligeira e transforma-se no vento

Iansã tinha muitas joias, que usava com orgulho.  
 Uma ocasião resolveu sair de casa, mas foi interpelada por seus pais.  
 Disseram que era perigoso sair com tantas joias  
 e a impediram de satisfazer seu desejo.  
 Oiá, furiosa, entregou suas joias a Oxum  
 e fugiu voando, rápida, pelo teto da casa,  
 arrasando tudo o que atravessasse seu caminho.  
 Oiá tinha se transformado no vento.

(PRANDI, 2001, p. 301).

A tradição iorubá ensina que Oiá é responsável por varrer a Terra, por limpar a Terra dos espíritos desencarnados. Segundo a filosofia africana, Oiá é responsável por cuidar dos nove *òrun*, dos nove locais para onde podem ser destinados os espíritos dos mortos. É ela quem carrega o espírito para o seu fim. Neste sentido, o único elemento da natureza capaz de transitar entre os mundos, contornando obstáculos de modo rápido e invisível, é o ar. Segurando a folha da palmeira sagrada de dendezeiro, em seu ato no terreiro, Oiá passeia pela sala varrendo as negatividades, carregando os eguns, os espíritos dos mortos que, por vezes, vagam sobre a Terra. E, para ela, neste momento, cantamos:

*Oya tètè Oya gbáḽe, Oya tètè-n-tètè ayaba*  
*Oya tètè, Oya tètè-n-tètè Oya.*

Oyá (em bom tempo) rapidamente varre a terra,  
 Oyá está no topo, é a rainha.

(OLIVEIRA, 1997, p. 115).

Oiá movimenta o ar que, agitado, transmuta-se em vento. O espírito, também, por não possuir materialidade, por não poder ser visto, em consonância com o ar em movimento, transforma-se em corpo único, invisível aos olhos humanos, que atravessa a fronteira existente entre o mundo visível e o mundo invisível, estabelecendo conexão transcendental entre a realidade material e o oculto. Nove é o número de Oiá, pois foi o caminho, o destino, o nono *odù* do jogo de búzios, que transportou Oiá, e é nele,

preponderantemente, que ela responde: *Osá-Meji*, termo do iorubá que significa “ventilar”, “arejar”, possuindo também o sentido de “separar”:

Oiá é dividida em nove partes

Antes de tornar-se esposa de Xangô, Oiá vivia com Ogum. Ela vivia com o ferreiro e ajudava-o em seu ofício, principalmente manejando o fole para ativar o fogo na forja. Certa vez Ogum presenteou Oiá com uma varinha de ferro, que deveria ser usada num momento de guerra. A varinha tinha o poder de dividir em sete partes os homens e em nove partes as mulheres. Ogum dividiu esse poder com a mulher.

Na mesma aldeia morava Xangô, Xangô sempre ia à oficina de Ogum apreciar seu trabalho e em várias oportunidades arriscava olhar para sua bela mulher. Xangô impressionava Oiá por sua majestade e elegância. Um dia os dois fugiram para longe de Ogum, que saiu enciumado e furioso em busca dos fugitivos. Quando Ogum os encontrou, houve uma luta de gigantes. Depois de lutar com Xangô, Ogum aproximou-se de Oiá e a tocou com sua varinha. E nesse mesmo tempo Oiá tocou Ogum também. Foi quando o encanto aconteceu: Ogum dividiu-se em sete partes, recebendo o nome de Ogum Mejê, e Oiá foi dividida em nove partes, sendo conhecida como Iansã, “Iyámesan”, a mãe transformou-se em nove.

(PRANDI, 2001, p. 305).

Iansã é, então, um título dado ao orixá, uma expressão condensada e aportuguesada, em referência à divisão de Oiá em nove partes para zelar pelos nove fins aos quais podem ser destinados os espíritos dos seres vivos. Por causa de sua ligação com *ikù*, a morte, e com os mortos (*eguns*), Oiá é a principal divindade do *àṣṣèṣè*, ritual fúnebre do candomblé *ketu*, rito de passagem após a morte dos/as iniciados/as na tradição. Conta-se que Oiá é a dona do reino dos mortos, aquela que intercede por eles, tendo ganhado tal responsabilidade do senhor da terra, daquele que é a própria terra, responsável por “comer a carne”, decompor a matéria:

Oiá ganha de Obaluaê o reino dos mortos

Certa vez houve uma festa com todas as divindades presentes.

Omulu-Obaluaê chegou vestindo seu capucho de palha.  
 Ninguém o podia reconhecer sob o disfarce  
 e nenhuma mulher quis dançar com ele.  
 Só Oiá, corajosa, atirou-se na dança com o Senhor da Terra.  
 Tanto girava Oiá na sua dança que provocava vento.  
 E o vento de Oiá levantou as palhas e descobriu o corpo de Obaluaê.  
 Para surpresa geral, era um belo homem.  
 O povo o aclamou por sua beleza.  
 Obaluaê ficou mais do que contente com a festa, ficou grato.  
 E, em recompensa, dividiu com ela o seu reino.  
 Fez de Oiá a rainha dos espíritos mortos.  
 Rainha que é Oiá Igbalé, a condutora dos *eguns*.  
 Oiá então dançou e dançou de alegria.  
 Para mostrar a todos seu poder sobre os mortos,  
 quando ela dançava agora, agitava no ar o *iruquerê*,  
 o espanta-mosca com que afasta os *eguns* para o outro mundo.  
 Rainha Oiá Igbalé, a condutora dos espíritos.  
 Rainha que foi sempre a grande paixão de Omulu.

O termo Iansã também pode ser interpretado como a junção de duas palavras do iorubá, que significam “a mãe do entardecer”, *íyá* + *òsan*, resultando em *iyásan*. Esta interpretação também revela a ideia de finalização pertencente a Oiá, que estaria presente ao final do dia, na brecha entre o dia e a noite. Por isso, no candomblé, diz-se que ela é a senhora do céu rosado, aquela que pode ser louvada no pôr do sol.



Imagem 31: Oiá limpa o terreiro de candomblé dos maus espíritos com seu *erukéré*, Festa de Oiá realizada no CECORÊ, em 2017. Fonte: Arquivo do autor.

Oiá é muitas e assume variadas formas. Os animais relacionados a ela são o búfalo e a borboleta e representam o convívio dos extremos, o equilíbrio dos paradoxos. De um lado, a fortaleza, a brutalidade, a grandiosidade, a ferocidade do búfalo. De outro, a leveza, a delicadeza, a graciosidade, a beleza da borboleta. De um ponto, a versatilidade do búfalo, que percorre terras, pântanos, rios e montanhas. De outro, a capacidade de voo da borboleta, que a tudo sobrevoa e em todos os lugares pode pousar. Oiá é aérea, domina os ares e os ventos, demonstrando o seu poder de trânsito; a sua capacidade de contornar os obstáculos faz dela, ainda, rio; a sua força explosiva, o seu ímpeto, a sua capacidade de tomar atitudes, faz dela ventania, tempestade e, por consequência, raio e trovão, fogo.

## 6.2 A divindade-mãe e a intérprete-filha

Marlon Marcos, em dois importantes estudos, um monográfico e outro dissertativo, voltou-se para a investigação da conexão existente entre os mitos do orixá Oiá e a trajetória artística da intérprete Maria Bethânia. Em *Oiá-Bethânia: amálgama de mitos*

(2004), o autor faz uma análise socioantropológica do lugar ocupado por Bethânia no cenário artístico brasileiro e no olhar da mídia, que enfatiza as influências das narrativas míticas da religiosidade afro-brasileira em sua atividade profissional. No referido trabalho, ele parte do pressuposto de que a artista é um “mito midiático”, conforme as elaborações de Edgard Morin, associando tais percepções às teorias dos arquétipos desenvolvidas por Jung. A partir das noções deste teórico, Marcos observa a relação existente entre a artista Maria Bethânia e o mito iorubano que fundamenta Oiá.

Em *Oyá-Bethânia: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela* (2008), Marcos aprofunda o seu olhar sobre os sinais de Oiá na carreira de Maria Bethânia, constatando que muitas performances de palco da intérprete e as projeções de sua imagem em seus produtos artísticos são as representações das narrativas míticas e de rituais característicos da orixá Oiá-Iansã. Portanto, os trabalhos de Marcos (2004; 2008) são fundamentais para a compreensão da relação entre Maria Bethânia e Oiá, entre o que nesta seção chamo de divindade-mãe e intérprete-filha. Sobre a compreensão que a tradição iorubá possui da descendência espiritual dos seres humanos, Reginaldo Prandi explica que:

Os iorubás acreditam que homens e mulheres descendem dos orixás, não tendo, pois, uma origem única e comum, como no cristianismo. Cada um herda do orixá que provém suas marcas e características, propensões e desejos, tudo como está relatado nos mitos. Os orixás vivem em luta uns com os outros, defendem seus governos e procuram ampliar seus domínios, valendo-se de todos os artifícios e artimanhas, da intriga dissimulada à guerra aberta e sangrenta, da conquista amorosa à traição. Os orixás alegram-se e sofrem, vencem e perdem, conquistam e são conquistados, amam e odeiam. Os humanos são apenas cópias esmaecidas dos orixás dos quais descendem (PRANDI, 2001, p. 24).

Nos terreiros de candomblé, os/as iniciados/as são divididos por grupos, baseados nos arquétipos dos orixás. Os mitos, os ritos e o arquétipo se modificam a depender da divindade africana. Em outras palavras, os sinais do ancestral divinizado, orixá, estão, em certa medida, presentes no corpo de seus/suas iniciados/as e ditam o seu destino na religião. Maria Bethânia e Oiá seriam, então, uma mescla, uma fusão de duas energias: da energia humana, cantora, intérprete, artista com a energia que comporta paradoxalmente muitos elementos da natureza, uma guerreira forte, destemida, intransigente. No que se refere aos arquétipos míticos dos orixás, aos traços de semelhança entre divindade e

humano, Verger (1981, p. 34), citando Gisele Crossard (Mãe Gisele *Omindarewa*), afirma que:

Se examinarem os iniciados, agrupando-se por orixás, nota-se que eles possuem, geralmente, traços comuns, tanto no biótipo como em características psicológicas. Os corpos parecem trazer, mais ou menos profundamente, segundo os indivíduos, a marca das forças mentais e psicológicas que os animam.

É relativamente comum ouvir entre os admiradores da intérprete Maria Bethânia, a seguinte afirmação: “Bethânia é um orixá, uma divindade”. Pela força e grandiosidade de sua expressão no palco, que estabelece uma comunicação etérea com o público, a intérprete é comparada frequentemente a um ser sobrenatural. Entretanto, Bethânia não concorda com esta impressão, e responsabiliza Oiá, a parte visível de Oiá em seu corpo, em seus gestos, em suas ações, pela sensação provocada nos fãs:

Eu sou uma pessoa comum, igual a qualquer outra, cheia de defeitos, cheia de qualidades, tropeço aqui, acerto ali, vou me erguendo, vou tentando melhorar como pessoa, vou tentando melhorar como artista, vou andando assim, normal. Então, essa coisa de deusa, e deus, de orixá, isso é uma coisa pra mim tão sagrada que é muito longe de mim, ainda mais o meu orixá. Meu orixá, Iansã e Oxum, eu sou das duas. Iansã é um orixá, você já imaginou? Eu, pobre de mim, com todo esse poder? Quem sou eu? Não, essa parte é Ela, é porque às vezes Ela certamente se deixa visível em mim (BETHÂNIA apud MARCOS, 2008).

Foi Vinícius de Moraes quem apresentou Mãe Menininha do *Gantois* à Maria Bethânia, em 1973. Desde então, Bethânia seguiu os preceitos do candomblé *ketu* de acordo com as orientações de sua sacerdotisa, que apresentou a ela o seu orixá principal, o seu eledá, Oiá. Antes, Oiá já se anunciava na performance de Bethânia, que “nasceu” no cenário musical em 1968, quando entrou impávida, no palco do show *Opinião*, cantando com voz revoltada, áspera e cortante, a canção “Carcará”, que possui como tema central uma ave sertaneja que “pega, mata e come”. O figurino andrógino do espetáculo auxiliava na construção ambígua da artista, que transitava entre o feminino e o masculino durante toda a apresentação.



Imagem 32: Maria Bethânia e sua *iyálórishà*, responsável pela sua iniciação no candomblé, Mãe Menininha do Gantois. Fonte: Acervo O Globo.

Segundo Verger (1981, p.170), assim seriam as/os filhas/os de Oyá:

O arquétipo de Oiá-Iansã é o das mulheres audaciosas, poderosas e autoritárias. Mulheres que podem ser fiéis e de lealdade absoluta em certas circunstâncias, mas que, em outros momentos, quando contrariadas em seus projetos e empreendimentos, deixam-se levar a manifestação da mais extrema cólera. Mulheres, enfim, cujo temperamento sensual e voluptuoso pode levá-las a aventuras amorosas extraconjugais múltiplas e freqüentes, sem reserva nem decência, o que não as impede de continuarem muito ciumentas dos seus maridos, por elas mesmas enganados.

A definição do arquétipo de Oiá por Pierre Verger precisa ser localizada no contexto em que foi escrita. A associação entre liberdade e libertinagem, que coloca as iniciadas para o orixá como sensuais e traidoras talvez seja uma afirmação, em certa medida, atravessada por um machismo histórico, que não concebe o poder feminino de fazer escolhas de modo independente. As filhas de Oiá não dependem de ninguém: nem de seus maridos, nem de seus filhos, nem de seus amigos. Cultiva a alegria coletiva, pois são pessoas geralmente falantes e sociáveis, mas alimentam a solidão, ou a solidão, que as permitem seguir sem fincar raízes, livres como o vento.

Por ser vento, Oiá é uma amante e defensora da liberdade, da independência e da autonomia, valores que acompanham Maria Bethânia desde o início de sua carreira. Como revela Marcos (2008), depois do sucesso estrondoso de *Carcará*, Bethânia nunca aceitou ser

rotulada como cantora de protesto, negando-se até a cantar a canção; não aderiu ao movimento tropicalista, do qual fizeram parte a maioria de seus companheiros de trabalho, como seu irmão Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa; negou-se a gravar o disco *As Canções que Você Fez Pra Mim II*, mesmo após o grande sucesso propiciado pelo primeiro volume; deixou inúmeras gravadoras pelo descaso que deram a seus projetos ou pelas imposições mercadológicas. Enfim, construiu-se sob os pilares da emancipação, da autodeterminação e da soberania.

No início da década de 1980, o pôster que acompanha o LP *Talismã* (1980) — álbum que concluíra uma espécie de trilogia de sucesso popular começada com *Álibi* (1978) e seguida por *Mel* (1979) — estampa uma imagem de Maria Bethânia imersa no simbolismo do candomblé. Envolta por um pano branco, amarrado na altura dos seios, com fios de palha amarrados aos braços e fio de terracota pendurado no pescoço, ela se apresenta como uma *iyawò* (recém iniciada), filha de Oiá:

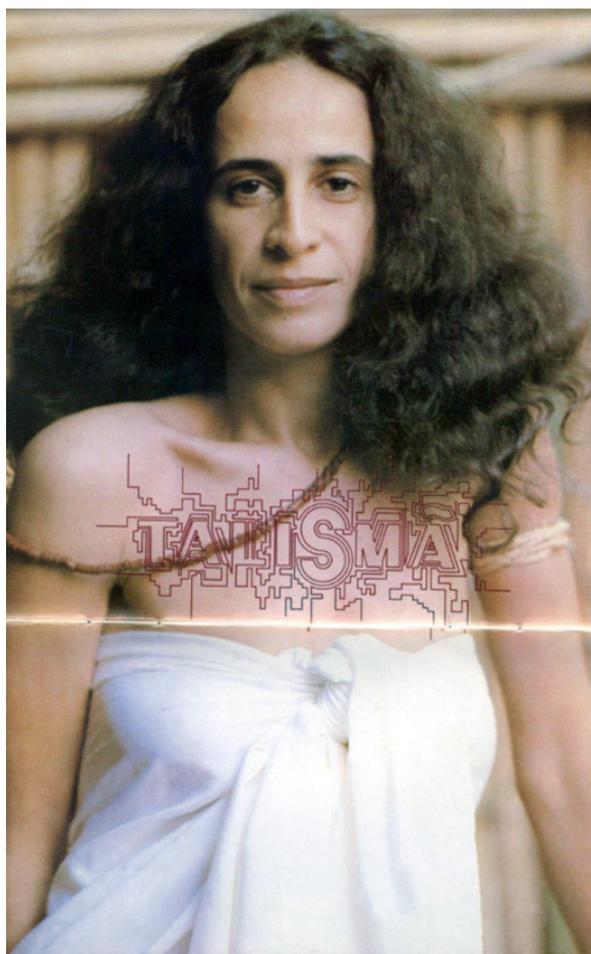


Imagem 33 - Pôster de *Talismã*, no qual Maria Bethânia aparece vestida de madrassa (peça utilizada por iniciados no candomblé), contra-eguns no braço e o fio de terracota (representando Oiá).

Fonte: Acervo do orientador.

No palco, o corpo de Maria Bethânia desenha-se esguio, altivo, seguro. Um corpo baixo que ganha uma dimensão maior do que é. Ela cresce no palco. Como se uma energia maior que o seu próprio corpo a abraçasse e se fizesse perceber em sua aura. As mãos dançam como os pés, movimentando-se livres e leves como uma brisa. Tanto as mãos como os pés, estão sempre desnudos e enfeitados de joias, com símbolos sagrados, — seja do catolicismo ou do candomblé — berloques, patuás, pingentes. Braços e pernas movimentam-se ao alto e abaixo, ensaiando movimentos essencialmente aéreos. No pescoço, os fios de conta, sendo os mais visíveis os de Iansã e Oxum, para comunicar a sua pertença.

Vê-se, na performance do palco-terreiro, o ritual da divindade-mãe expresso na teatralidade da filha que performa.

### **6.3 Oiá-Bethânia: quando a divindade figura na performance da intérprete**

Maria Bethânia entra no palco saudando Oiá: pontas dos dedos no chão, cumprimenta todos os seres espirituais que a espreitam no momento da entrada. As pontas dos dedos são levadas até a testa, em respeito à dona de sua cabeça, Iansã. É assim que tudo começa e que tudo termina. Ao final do espetáculo, o gesto é repetido. As mãos e os dedos também figuram como um espetáculo, cobertos por pulseiras escravas, joias crioulas, badulaques, penduricalhos, correntes e anéis. Portanto, Oiá e todo o panteão de deuses africanos são lembrados, trazidos à tona, sempre que a estrela toma para si o seu ofício.

A entrada é sempre triunfante, e pode vir acompanhada de um abrir rápido de cortinas, ou de um andar esvoaçante, que percorre o fundo do palco até o centro, frente à plateia. O seu figurino, sempre confeccionado com tecidos nobres, como o linho e a seda, transmitem ar de senioridade e, ao mesmo tempo, leveza. Bethânia performa, mesmo que indiretamente, um voo. Neste caso, mais um voo de águia que um voo de borboleta.



Imagem 34: Bethânia na ponta dos pés e com os braços abertos, em ato que evidencia os movimentos aéreos de sua performance. Fonte: Alexandre Moreira / Folha de São Paulo.

No show *Dentro do Mar Tem Rio*, antes de cantar para Oiá declama uma poesia de Sophia de Mello Breyner, dedicada às grandes aves palmípedes, oceânicas, que habitam os litorais e anunciam as tempestades:

Procelária

É vista quando há vento e grande vaga  
Ela faz o ninho no rolar da fúria  
E voa firme e certa como a bala

As suas asas empresta à tempestade  
Quando os leões do mar rugem nas grutas  
Sobre os abismos passa e vai em frente

Ela não busca a rocha o cabo o cais  
Mas faz da insegurança sua força  
E do risco de morrer seu alimento

Por isso me parece imagem justa  
Para quem vive e canta no mau tempo.

(ANDRESSEN, 2018, p. 199).

No poema, a ave procelária é descrita com as características do orixá Oiá, já mencionadas neste capítulo: possuidora de um voo firme e certo, objetiva, cortando os céus, desviando dos obstáculos e dos perigos, transmutando o medo em força, cheia de si, ciente do seu poder. Por ter clareza de seu potencial é que essas aves atravessam o mar alto, em meio ao tempo ruim, com céus prestes a desabar. O poema, declamado sem pressa, como se Bethânia degustasse cada palavra e tivesse, como as procelárias, anunciando a chegada de Oiá, é seguido pela canção “A dona do raio e do vento”: o pandeiro viçoso abre os caminhos nebulosos e oferece a cadência necessária para o ritmo do voo da ave e para o estabelecimento da divindade na canção:

A dona do raio e do vento

O raio de Iansã sou eu  
 Cegando o aço das armas de quem guerreia  
 O vento de Iansã também sou eu  
 Santa Bárbara, santa que me clareia

Minha voz é o vento de maio  
 Cruzando os ares, os mares e o chão  
 Meu olhar tem a força do raio  
 Que vem de dentro do meu coração

O raio de Iansã sou eu  
 Cegando o aço das armas de quem guerreia  
 E o vento de Iansã também sou eu  
 Que Santa Bárbara é santa que me clareia

Não conheço rajada de vento  
 Mais poderosa que a minha paixão  
 Quando o amor relampeia aqui dentro  
 Vira um corisco esse meu coração  
 Sou a casa do raio e do vento  
 Por onde eu passo é zunido, é clarão  
 E Iansã desde o meu nascimento  
 Tornou-se a dona do meu coração

O raio de Iansã sou eu  
 O vento de Iansã também sou eu

(PINHEIRO, 2006).

Na canção, a intérprete coloca-se como os elementos da natureza mais recorrentemente concatenados com Oiá, o raio e o vento. O verso seguinte (“cegando o aço das armas de quem guerreia”) revela que a divindade utiliza tais elementos para a sua guerra

e defesa, deixando seus oponentes destituídos de poder, inutilizando as suas armas. A voz, instrumento fundamental da performance de Bethânia, é comparada ao “vento de maio”, o vento que traz o outono e o prenúncio do clima ameno e corta os ares, os mares e o chão, localidades que aludem aos elementos ar, água e terra, que também são do domínio de Oiá. O olhar, por sua vez, teria o impacto do raio, ou seja, seria um olhar fulminante, suscitando o elemento fogo. Santa Bárbara, por ser a santa católica sincretizada pelos negros como a orixá Iansã, é lembrada na canção como divindade que clareia os caminhos por causa da precipitação dos raios.

A penúltima estrofe da canção abarca os elementos próprios das tempestades: rajada de vento, relâmpagos, corisco (fáisca provocada pelo raio), raio, vento, zunido e clarão. Todavia, tais elementos são metaforizados na noção individualizada da paixão, ocorrendo no coração, na intimidade do eu-lírico. Na versão interpretada no disco *Mar de Sophia*, Maria Bethânia encerra a canção simulando o som agudo provocado pelos ventos, mudando o tom de sua voz: “O raio de Iansã sou eu, e o vento de Iansã...”. Tanto no disco quanto no show, Bethânia ainda costura uma pequena oração (tratada assim nos encartes): “Sem ela não se anda / Ela é a menina dos olhos de Oxum / Flecha que mira o sol / Oiá de mim”. A pequena poesia é de grande significado, pois evidencia a intensidade da relação existente entre Maria Bethânia e o orixá Oiá.

Outra canção que também versa acerca dos valores que giram na órbita da divindade Oiá é “Vento de Lá”:

Foi o vento de lá, foi de lá que chegou  
Foi o vento de Iansã dominador que dormia  
Nos braços da manhã e despertou

Mestre Chico jangadeiro  
Depois de olhar o céu  
Guardou a rede de arrasto  
Não foi pescar xaréu

Mercador que foi pra feira  
Não encontrou freguesia  
E não teve capoeira  
Que mostrasse valentia

Lia que nunca rezava  
Foi rezar naquele dia  
Por querer por quem chorava  
Voltou pra sua companhia

A barra do mar fechava  
Mas a flor do amor se abria

Lia foi sambar só  
Foi sambar só  
Lia foi sambar só  
Na ventania

(FERREIRA, 2015).

A canção enfatiza o poder de Oiá, responsável por comandar os ventos, mudar o tempo e os destinos: o jangadeiro (indivíduo que conduz uma jangada, espécie de barco) desistiu de navegar, desistiu de sua pescaria, por entender o vento de Iansã, que anunciava uma tempestade. O vendedor, assim como o jangadeiro, também desistiu de ir para a feira por causa do aviso transcendental da tormenta. Até Lia, que não expressava a sua fé, buscou auxílio, chorando, assustada com o temporal provocado por Oiá: e foi o amor que tirou o medo de Lia, que se juntou a Oiá, sambando na ventania.

De maneira, até certo ponto, jocosa, Roque Ferreira coloca na performance de Bethânia uma historieta capaz de revelar o poder do orixá que coabita o seu corpo. No show *Abraçar e Agradecer* (2016), a performance da canção é iniciada de modo soturno. A iluminação do palco, diminuta, parece prenunciar uma tempestade. O clima permanece até a estrofe final da canção, após os versos que revelam o medo do temporal por parte do jangadeiro, do mercador e de Lia. O clima muda quando emerge o amor de Lia, e ela soma-se à Oiá na ventania. Neste momento, Bethânia samba no palco, segura a sua saia, executando um samba de roda, girando o seu corpo, como se Oiá estivesse presente na performance. O instante, inclusive, serviu de capa para o CD *Abraçar e Agradecer*:



Imagem 35: Bethânia interpretando *Vento de Lá*, no show *Abraçar e Agradecer*. Sambando com Lia e Oiá.  
Fonte: Portal Vinil Ilustrado.

Assim como “Vento de Lá”, a canção “Iansã” também representa o orixá Oiá a partir da mudança do tempo: tempo bom, tempo ruim. As insígnias da tempestade também figuram (nuvens de chumbo, chuvas de junho e raios). Entretanto, em “Iansã” o próprio corpo é o *locus* para os acontecimentos:

Iansã

Senhora das nuvens de chumbo  
Senhora do mundo  
Dentro de mim

Rainha dos raios  
Rainha dos raios  
Rainha dos raios  
Tempo bom, tempo ruim

Senhora das chuvas de junho  
Senhora de tudo  
Dentro de mim  
Rainha dos raios  
Rainha dos raios  
Rainha dos raios

Tempo bom, tempo ruim

Eu sou um céu  
 Para as suas tempestades  
 Um céu partido ao meio no meio da tarde  
 Eu sou um céu  
 Para as tuas tempestades

Deusa pagã dos relâmpagos  
 Das chuvas de todo ano  
 Dentro de mim

Rainha dos raios  
 Rainha dos raios  
 Rainha dos raios  
 Tempo bom, tempo ruim

(VELOSO; GIL, 1972).

Iansã figura como uma senhora das tempestades no interior de um corpo (“dentro de mim”). Os versos “Eu sou um céu / para as tuas tempestades” podem levar à compreensão do transe do orixá, momento em que o/a iniciado/a perde, parcialmente, a consciência e dá lugar à teatralidade mítica do orixá. Em outras palavras, o momento em que a energia se apossa do corpo em transe seria tão impactante e modificador quanto o momento da chegada de um temporal.

A canção encontra-se no álbum *Drama* (1972), o que indica uma tematização dos álbuns de Maria Bethânia a partir do universo do candomblé, pelo menos, desde o final da década de 1960, início de sua carreira. O mesmo disco é iniciado com a música “Ponto”, que tem a duração de dezesseis segundos e possui relação direta com a ambiência dos terreiros de candomblé, nos quais podemos encontrar, também, o culto aos caboclos, entidades espirituais indígenas. Antes disso, convém dizer, a aproximação entre a performance de Bethânia e o candomblé já figurava em *Maria Bethânia Ao Vivo* (1970), álbum que se inicia com “Ponto de Iansã” e é finalizado com “Ponto de Oxóssi” e em *A tua presença* (1971), com “Dia 4 de dezembro”.

Oiá não figura no palco de Bethânia apenas quando ela interpreta canções que fazem referência a esta divindade: Oiá se faz visível em sua trajetória artística de modo intrínseco, indissociável. Entretanto, são em canções que tratam diretamente da referida divindade que as marcas do orixá no corpo da intérprete se fazem mais nítidas, pois fica

evidente uma intenção, um propósito de Maria Bethânia em fazer emergir a energia de Iansã no palco-terreiro.

## 7 OXALÁ E O FINDAR DAS CENAS

### 7.1 O palco-terreiro e o xirê Bethânico

O *corpus* deste trabalho de pesquisa não foi definido *a priori*: foi se definindo à medida em que o processo de produção avançava. No terreiro de candomblé, as cantigas que são executadas em um xirê (louvação festiva e pública aos orixás) dependem do/a responsável pela coordenação dos alabês, os ogãs responsáveis por entoar os cânticos sagrados através dos sons dos tambores e, também, do rito que ocorrerá após a louvação. Portanto, um xirê difere-se do outro, sendo único, e o seu “repertório” é desenhado no momento de sua execução. Assim ocorreu com o nosso *corpus*: foi delimitando-se enquanto o percurso circular ia ocorrendo:

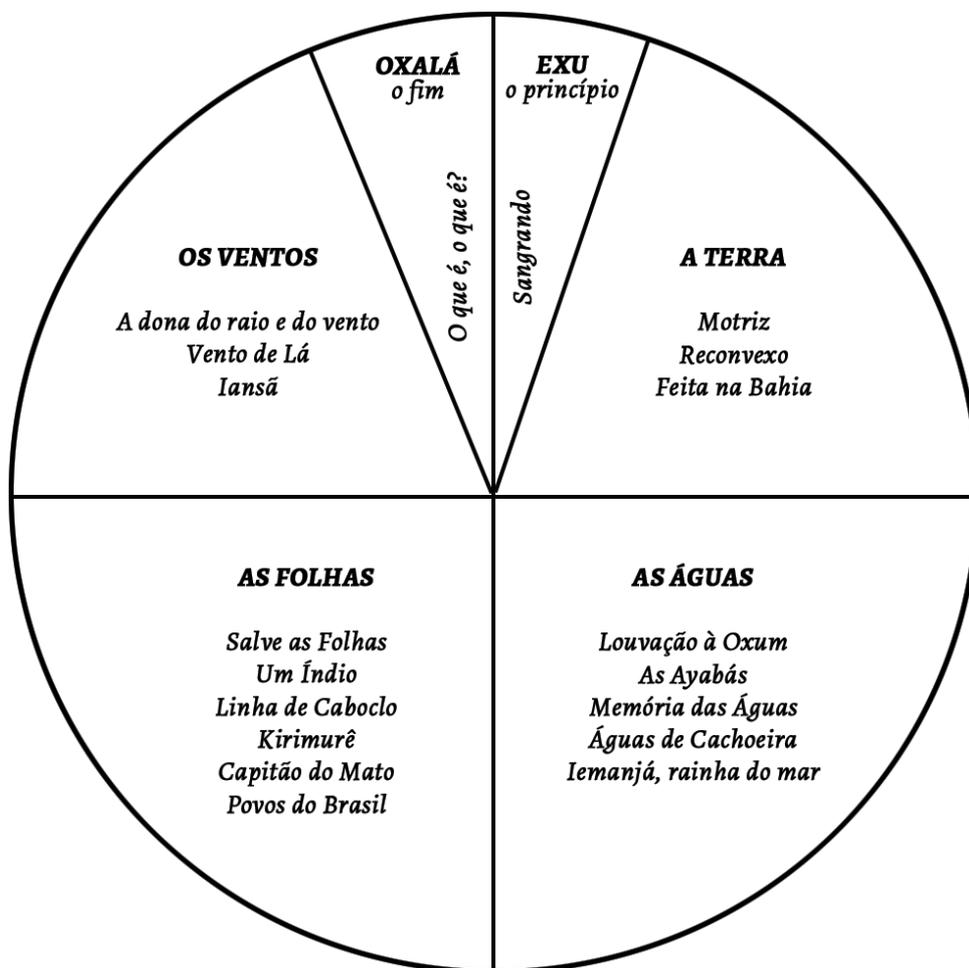


Figura 1: O xirê Bethânico.

A figura acima foi produzida com o propósito de sintetizar imagetivamente o movimento circular percorrido por esta Tese de Doutorado. Nela, veem-se as espacialidades do sagrado afro-brasileiro em relação às canções analisadas no desenvolvimento do trabalho de pesquisa.

A voz que performa Exu é a voz que prenuncia os instantes anteriores ao espetáculo, nos quais Maria Bethânia ensaia as canções e o texto diante do espelho, reproduzindo gestos e intenções que figurarão no palco. Além disso, esta voz anuncia a chegada da intérprete no palco, abarcando temas metalinguísticos, como as canções, o palco, a plateia, a voz e a presença. O corpo que incorpora Exu é aquele que percorre o caminho compreendido entre o fundo do palco e o centro do palco, pois Exu é o caminho e a possibilidade do caminhar. O corpo atravessa a estrutura e estaciona-se no espaço mais privilegiado da cena, para onde os olhos do público conseguem alcançar com certa facilidade. Bethânia, então, coloca-se à disposição do público para que o show se inicie. Esta voz e este corpo carregam consigo memórias da trajetória da intérprete, que possibilitam a sua impactante presença no palco: grandiosa.

A voz que performa a terra, por outro lado, é aquela definida por Maria Bethânia na epígrafe do terceiro capítulo: “ela tem muita terra, terra, uma coisa do nordeste, de secura, de sertão”, e, como já disse Vinícius de Moraes, Bethânia cantando é como uma árvore queimando. Esta voz-terra é preenchida por uma dureza, por certa aspereza, configurando-se como algo que atravessa os nossos sentidos, mobilizando-nos para os cantos esquecidos do país, onde a população sofre com a falta de água, de saneamento básico e de alimentação digna. O corpo-terra divide-se em dois: de um lado, aquele que paralisa frente ao público para retomar memórias, sentimentos e afetos, fazendo da performance uma cena nostálgica que traz à tona a infância, a casa em Santo Amaro, a religiosidade de sua terra; de outro, o corpo que dança, que remexe ao som alegre dos sambas de roda, entoados pelo prato de Dona Edith.

A voz-água abriga o movimento aquático: sejam as calmas ondas dos rios, que o candomblé expressa no ritmo ijexá, toque dançado por Oxum, sejam as ondas mais revoltas, que quebram na costa oceânica. As canções analisadas no quarto capítulo e que tratam das águas doces são felizes: “perto de muita água, tudo é feliz”, como já afirmou Guimarães Rosa. Já “Iemanjá, rainha do mar”, que versa sobre as águas dos mares, é composta por

perguntas e respostas, o que alude às ondas marítimas que quebram. A melodia da referida canção conta com pausas, momentos em que a voz da intérprete soa mais grave e momentos de sonoridade mais doce, acalentadora. O corpo-água é o corpo que encarna movimentos fluidos como os da água, que atravessam rochas, árvores e barrancos: este corpo movimenta-se circularmente em volta do torso e da cintura e apresenta-se leve à plateia por causa dos movimentos dos braços.

A voz das matas, que ousou chamar aqui de voz-do-verde, compreende sussurros agudos e impostação grave. Os sussurros e os graves possibilitam o clima de mistério que encontramos nas matas: sons sutis, que podem indicar o vento que bate nas folhas, o movimento de algum animal, a queda de pequenos galhos sobre o tapete de folhas. Já a impostação, o grave, funciona como as flechas de Oxóssi e dos caboclos, que atravessam a mata em busca de um alvo. O corpo que toma para si o espaço-mata é o corpo do mistério, do incerto, do não previsível. Os movimentos compreendem gestos e movimentações mais lentas e demoradas, e outros mais rápidos. Vez ou outra, o corpo estaciona-se em determinados lugares do palco, procurando o caminho que deve ser percorrido na performance.

Quanto à voz dos ventos e à performance ventania, ela está diretamente relacionada ao arquétipo da orixá Oiá, Iansã. Uma voz firme e, ao mesmo tempo, fluida, que busca orientar-se pela melodia das canções, que geralmente são rápidas como se desenhassem uma ventania. O corpo-ventania apresenta movimentos aéreos, que envolvem os pés e as mãos que se esticam, se espriam, como se a intérprete trouxesse para a cena a imagem de uma ave. Tanto a voz quanto o corpo englobam o rústico e o sutil, algo que é da essência de Oiá, ora búfalo, ora borboleta.

Por fim, o findar das cenas do espetáculo é marcado por canções de exaltação da vida e de superação dos obstáculos, como fica evidente em “O que é, o que é?” (Gonzaguinha), executada em inúmeros espetáculos; “Canção da manhã feliz” (Haroldo Barbosa e Luiz Reis), no espetáculo *Imitação da Vida* (1997); “Na Carreira” (Chico Buarque), no espetáculo *Diamante Verdadeiro* (1999); e, mais recentemente, no show que Bethânia faz em celebração ao documentário *Fevereiroiros*, neste ano de 2022, a canção “Tá escrito” (Carlinhos Madureira, Xande de Pilares e Gilson Bernini). Vale salientar que, neste caso, existe uma importante exceção. No espetáculo *Maria Bethânia Ao Vivo*, lançado em

1970, a intérprete faz menção direta à divindade do final dos ciclos, Oxalá, entoando “Ponto de Oxóssi”: “galo cantô, tá chegando a hora, Oxalá tá me chamando, caçador já vai embora”.

## 7.2 Esta tese é um ebó

A circularidade afro-brasileira, que perpassa o falo e o gozo, o início, o fim e o meio, torna-se perceptível no xirê Bethânico: a força motriz que sacraliza o palco e principia a cena atravessa a terra, as águas, as matas e os ventos, carregando a humana e as divindades que a circundam. Esta tese de doutorado, *ori*-entada, provoca um questionamento: o que o Brasil herdou durante mais de quinhentos anos de um estado autoritário, que faz acentuar as desigualdades sociais, persegue etnias, colabora para a perpetuação do racismo e é violento com os pobres e pretos? Em outras palavras, o que restou de nossa experiência escravocrata além de violência, tortura, exclusão e sofrimento?

Como afirmam Simas e Rufino Junior (2019, p. 17), “a colonização é um trauma permanente, ferida aberta, sangria desatada” e,

As obras da barbárie do colonialismo produziram mais do que o ataque à matéria, que aqui chamaremos corpo, uma vez que a dimensão corporal é uma das faces de uma existência complexa e integrada entre múltiplas dimensões, saberes e textualidades (...) Nessa perspectiva, as chamadas hierarquizações de saber, o epistemicídio e o semicídio, são efeitos que operam articulados à produção de desvio existencial, ontológico. O terreiro corpo é o primeiro lugar de ataque do colonialismo: o assassinato, o encarceramento, a tortura, o estupro, a domesticação e o trabalho escravo. Porém, os ataques à existência operam em um repertório mais amplo (SIMAS; RUFINO JUNIOR, 2019, p. 18-19).

Nesta direção, além dos ataques aos corpos pretos, que convivem cotidianamente com o racismo estrutural, o colonialismo teve como projeto a eliminação dos modos de ver e pensar africanos (epistemologia), assim como a aniquilação total de sua produção de sentido, simbólica e estética (semicídio). Não bastava para os colonizadores, portanto, acabar com a dignidade dos corpos negros, mas eliminar da mente de uma etnia a sua produção de conhecimento e os seus pilares culturais. Esta compreensão abrangente articula ideias de Walter Benjamin, para quem “as lutas pelas coisas brutas e materiais não existem sem as dimensões refinadas e espirituais” (SIMAS; RUFINO JUNIOR, p. 18), e

Frantz Fanon, aquele que “problematizou a importância da linguagem como um campo a ser investido e problematizado para que vasculhem rotas de enfrentamento ao racismo/colonialismo” (SIMAS; RUFINO JUNIOR, p. 19), desembocando no conceito de “carrego colonial”.

Nas palavras dos produtores do conceito:

Nesse sentido, o conceito de *carrego colonial* dá o tom de que as obras coloniais miram o corpo material/imaterial daqueles que são alvos do seu sistema de violência/terror. O assassinato, cárcere, tortura, dismantelo cognitivo e domesticação dos corpos estão atrelados ao desarranjo das memórias e saberes ancestrais. Por isso, a linguagem como plano de instauração do racismo, mas também como rota de fuga daqueles que são submetidos a esse sistema de poder, é um plano a ser explorado para a emergência de ações antirracistas/descolonizadoras. A configuração da descolonização é aqui lida como ato de responsabilidade com a vida em sua diversidade e imanência, ato de transgressão ao sistema de subordinação dos seres/saberes e resiliência daqueles que são submetidos ao mesmo (SIMAS; RUFINO JUNIOR, 2019, p. 20).

Este trabalho de pesquisa, por sua vez, reúne importantes conhecimentos e saberes da tradição africana, transmitidos ainda hoje no espaço dos terreiros, que é *lócus* de resistência e permanência dos afetos do povo negro brasileiro. Trata-se, portanto, de uma iniciativa acadêmico-científica para combate do carrego colonial que nos cerca, que faz perpetuar o racismo e o preconceito religioso. A ancestralidade do povo negro, mesmo que por meio de estilhaços, lampejos de memória, se faz presente quando escolhemos vislumbrar a conexão entre a cultura afro-brasileira e a performance da intérprete Maria Bethânia.

Indo contra o “carrego colonial” que nos assola e vislumbrando novas frentes de ataque ao sistema racista, às obsessões cartesianas e ao cristianismo inimigo das diferenças, pela via da linguagem e dos discursos, esta tese tem como objetivo ser *patuá* e *amuleto* contra o desencanto. Ela pretende, com o seu conteúdo, proteger a cultura afro-brasileira, mesmo que apenas pela via discursiva, das permanências da colonização que maltratam corpos, pensamentos e símbolos. Pretende, mais que isso, ser um *ebó*, como propôs Rufino Junior (2019b) em sua *Pedagogia das Encruzilhadas*, uma intervenção que opera no invisível, colocando ali energia vital.

Nos terreiros, os ebós são rituais frequentes e são feitos para limpeza espiritual, abertura de caminhos, resolução de problemas de saúde, resolução de problemas afetivos,

enfim, existe ebó para toda a necessidade. Sempre recomendado pelos orixás e ancestrais no jogo de búzios, consiste em oferendas feitas à natureza. Um ebó é, portanto, uma maneira de alimentar a natureza e se comunicar com ela, visando a um objetivo específico. A qualidade de um ebó não pode ser medida pela quantidade de alimentos/objetos ofertados, mas pela fé, pela crença que se atrela à ação.

O trabalho de pesquisa aqui desenvolvido, pela sua forma didática e lúdica, abarcando divindades afro-brasileiras, música popular brasileira, literatura e performance, pode ser utilizado como material paradidático em espaços escolares, servindo como suporte pedagógico para que professores possam introduzir e trabalhar com a cultura afro-brasileira em sala de aula, recomendação prevista na Lei 10.639/2003, que altera a Lei das Diretrizes e Bases da Educação Nacional, incluindo no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-brasileira”.

Aponto algumas sugestões para utilização do material em espaços escolares: escuta guiada das canções analisadas e levantamento de termos e palavras advindos da cultura afro-brasileira para pesquisa e enriquecimento vocabular; análise histórica da colonização brasileira a partir da perspectiva dos escravizados e colonizados (recontar a história do Brasil); abordagem geográfica do processo escravagista, com identificação dos territórios africanos dos quais negros/as foram arrancados com violência para serem trazidos ao Brasil e o processo de territorialização de tais nações em solo brasileiro; sustentabilidade e preservação ambiental no espaço dos terreiros, a partir de vivência e reconhecimento de espécies vegetais e suas funções, dentre outras possibilidades provocadas pelos capítulos da pesquisa.

Por fim, recorro às palavras de Luciana Borges, que na Banca de Defesa desta pesquisa afirmou que esta é uma Tese-Vivência. Um termo que reúne, simultaneamente, a dimensão acadêmica e a dimensão subjetiva do processo vivido, que culminou nesta escrita final. Termo, também, ancorado na noção de “escrevivência”, conceito proposto por Conceição Evaristo: escrita que permite ao autor assumir o lugar de enunciação de um eu coletivo, de alguém que rememora, que convoca, por meio de sua voz, de sua narrativa, a história compartilhada de um “nós” (DUARTE; NUNES, 2020). Escrevivência, Tese-Vivência, Ebó: seja lá qual for o termo admitido, estamos falando da amálgama entre o

visível e o invisível, entre o místico e o material, entre o que me titula (doutor) e o que me atravessa de maneira arrebatadora (orixá).

### 7.3 O findar das cenas: o que Bethânia ensina antes da despedida

Antes de deixar o palco, espaço sacralizado para o seu ofício de interpretar, Maria Bethânia ensina sobre a vida. A canção “O que é, o que é?” está presente ao findar de muitos espetáculos da intérprete, há pelo menos 40 anos, como nos registros: *Nossos Momentos* (1982), *Brasileirinho* (2004), *Tempo, tempo, tempo, tempo* (2005), *Dentro do Mar Tem Rio* (2007), *Amor Festa Devoção* (2010), *Noite Luzidia* (2012), *Carta de Amor* (2013), *Abraçar e Agradecer* (2016), *De Santo Amaro a Xerém* (2018). Vale ressaltar que a canção tem se repetido, sobretudo, ao final dos espetáculos executados após os anos 2000. Atualmente, a execução de “O que é, o que é?” ao final dos shows já faz parte do estilo de Bethânia se despedir de seu público:

O que é, o que é?

Viver e não ter a vergonha de ser feliz,  
Cantar, e cantar, e cantar,  
A beleza de ser um eterno aprendiz.  
Ah, meu Deus! Eu sei  
Que a vida devia ser bem melhor e será,  
Mas isso não impede que eu repita:  
É bonita, é bonita e é bonita!

E a vida? E a vida o que é, diga lá, meu irmão?  
Ela é a batida de um coração?  
Ela é uma doce ilusão?  
Mas e a vida? Ela é maravilha ou é sofrimento?  
Ela é alegria ou lamento?  
O que é? O que é, meu irmão?  
Há quem fale que a vida da gente  
é um nada no mundo,  
É uma gota, é um tempo  
Que nem dá um segundo,

Há quem fale que é um divino mistério profundo,  
É o sopro do criador numa atitude repleta de amor.  
Você diz que é luta e prazer,  
Ele diz que a vida é viver,  
Ela diz que melhor é morrer  
Pois amada não é, e o verbo é sofrer.  
Eu só sei que confio na moça

E na moça eu ponho a força da fé,  
 Somos nós que fazemos a vida  
 Como der, ou puder, ou quiser,  
 Sempre desejada por mais que esteja errada,  
 Ninguém quer a morte, só saúde e sorte,  
 E a pergunta roda, e a cabeça agita.  
 Fico com a pureza das respostas das crianças:  
 É a vida! É bonita e é bonita!  
 É a vida! É bonita e é bonita!

(GONZAGUINHA, 2016).

Endossando a beleza da vida mesmo diante das adversidades, a canção reafirma a trajetória de alegria que é a vida da própria intérprete, que tem como uma das principais características o gosto pelas celebrações. Como cantara no início de sua carreira na canção “Tudo de Novo”, interpretada recentemente em espetáculo comemorativo dos 80 anos de seu irmão Caetano Veloso: “Vamos fazer uma festa / Noites assim como essa / Podem nos levar para o tom”. Celebrar a vida é algo que Bethânia faz sempre que pode. Comemorou 30, 40, 50 anos de carreira por meio de espetáculos icônicos que, através de canções e textos, versavam sobre a vida da intérprete.

Orixá é vida. Talvez esse seja o maior ensinamento transmitido no interior dos terreiros, nos territórios negros deste país. Por isso, o culto aos orixás ocorre separadamente do culto aos ancestrais, que possuem direta relação com a morte. Orixás e ancestrais são duas faces da mesma moeda, mas possuem energias paradoxais. Ancestrais possuem um local próprio de culto, assim como datas e momentos específicos para o seu louvor. Cada qual em seu lugar. Então, Maria Bethânia opta por findar os seus espetáculos falando da vida e suas facetas, ou melhor, destacando que muitos são os olhares que podemos lançar sobre ela, todavia, necessitamos considerá-la bonita, apesar dos pesares.

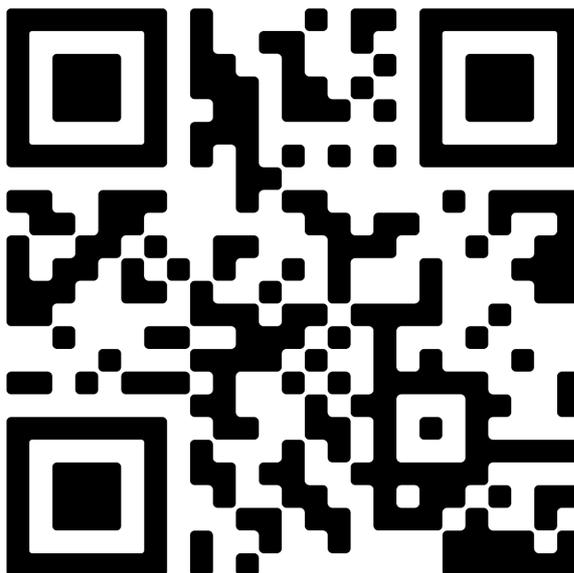
A vida, de acordo com a canção, pode ser sutil como a batida de um coração, pode ser decepcionante como uma doce ilusão, pode ser maravilha ou pode ser sofrimento, pode ser alegria ou lamento, pode ser luta ou prazer, pode ser criação divina, pode ser tudo ou nada: depende de como a encaramos e do que fazemos dela. A canção, é bom salientar, responsabiliza o indivíduo pelos caminhos que a vida pode tomar (“somos nós que fazemos da vida / como der, ou puder, ou quiser”), valorizando o livre arbítrio, o poder das escolhas. Uma coisa é certa: todos nós desejamos a vida com saúde e sorte. Ninguém deseja a morte.

Mesmo os suicidas, quando retiram a própria vida não desejam se livrar dela, mas sim acabar com o sofrimento que vivenciam em determinado contexto.

Maria Bethânia despede-se cantando sobre a vida, para a vida, despachando o “carrego colonial”, que “opera como um sopro de má sorte que nutre o assombro e a vigência de um projeto de dominação que atinge os diferentes planos da existência do ser” (RUFINO; SIMAS, 2019). Dizendo de outro modo, a intérprete do Brasil canta contra as mentalidades escravocratas e assassinas, que eliminaram, por muitos anos, os corpos e as vidas de pretos e pretas, de negros e negras, que não conhecem a sua ascendência, que não possuem informações sobre a sua terra de origem.

Por fim, cabe a nós, como faz Maria Bethânia através de “O que é, o que é?”, esperar diante da tragédia que é o Brasil de 2022.

**OUÇA ESTA TESE<sup>18</sup>:**



**<https://spoti.fi/3Ey3pAR>**

---

<sup>18</sup> A discografia completa da intérprete Maria Bethânia, assim como todas as canções mencionadas nesta tese, estão disponíveis no portal Discos do Brasil ([www.discosdobrasil.com.br](http://www.discosdobrasil.com.br)).

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, S. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.
- ANDRADE, M. Descobrimento. In: \_\_\_\_\_. **Poesias completas**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993, p. 203.
- ANDRESSEN, S. M. B. **Sophia de Mello Breyner Andresen [coral e outros poemas]**. São Paulo: Scwarcz, 2018.
- BARROS, J. F. P. de; NAPOLEÃO, E. **Ewé Orişà: uso litúrgico e terapêutico dos vegetais nas casas de Candomblé jêje-nagô**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BASTIDE, R. **O candomblé da Bahia**. Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993
- BARROS, M. (Org.). **O Candomblé bem explicado** (Nações Bantu, Iorubá e Fon). Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- BAUMAN, Z. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BRANDÃO, L. A. Cultura e espaço na Teoria da Literatura. **Via Atlântica** (USP), São Paulo, v. 8, p. 83-97, 2005. <https://doi.org/10.11606/va.v0i8.50013>
- BONI, V.; QUARESMA, S. J. Aprendendo a Entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. **Em Tese**, Florianópolis - SC, v. 2, p. 68-80, 2005.
- CAMPOMORI, M. J. L. O que é avançado em cultura. In: BRANDÃO, C. A. L. (Org.). **A república dos saberes: arte, ciência, universidade e outras fronteiras**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008. p. 73-80.
- CAVARERO, A. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- COHEN, R. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DINIZ, J. Sentimental demais: a voz como rasura. In: DUARTE, P. S.; NAVES, S. C. (orgs.). **Do samba-canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Faperj/Relume-Dumará, 2003.
- DUARTE, C. L.; NUNES, I. R. (Org.). **Escrevivência: a escrita de nós — reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- SCOREL, S. **Vestir poder e poder vestir: o tecido social e a trama cultural nas imagens do traje negro** (Rio de Janeiro, século XVIII). 2000. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

FLAKSMAN, C. Enredo de santo e sincretismos no candomblé de Salvador, Bahia. **R@U: Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCAR**, v. 9, p. 153-169, 2017. <https://doi.org/10.52426/rau.v9i2.208>

FORIN JUNIOR, R. Poesia e música: lastros de oralidade na performance de Maria Bethânia. **Boitatá**, v. 13, p. 163-184, 2012. <https://doi.org/10.5433/boitata.2012v7.e31244>

\_\_\_\_\_. **De gregos a baianos**: canção, literatura e teatro nas tramas rapsódicas de Maria Bethânia. Orientadora: Sonia Aparecida Vido Pascolati. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2017. Versões impressa e eletrônica.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos S.A, 1989.

LIGIÉRO, Z. **Corpo a Corpo**: estudos das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LÜDKE, M.; ANDRÉ, M. E. D. A. **Pesquisa em educação**: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

MACEDO, E. **Orixás, caboclos e guias**: deuses ou demônios? Rio de Janeiro: Unipro, 2006.

MACHILINE, J. M. **José Maurício Machiline entrevista Maria Bethânia**. In: 26º Homenagem da Música Popular Brasileira Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=27Ns3c3BD-Y>. Acesso: 01 set. 2021.

MARCOS, M. **Oiá-Bethânia**: amálgama de mitos. Uma análise socioantropológica da trajetória artística de Maria Bethânia sob a influência de elementos míticos do orixá Oiá-Iansã. Monografia Final de Curso. Salvador: Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, 2004.

\_\_\_\_\_. **Oyá-Bethânia**: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela. Dissertação de Mestrado. Salvador: Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, 2008.

MARIANO, R. **Neopentecostais**: sociologia do novo pentecostalismo no Brasil. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

MENDES, M. D. R. **Orí: a cabeça como divindade** — História, Filosofia, Cultura e Religiosidade Africana. 1. ed. Rio de Janeiro: Litteris, 2015.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenología de La Percepción**, Barcelona: Planeta-Agostini, 1993.

NEVES, A. M. F. Um Índio Conversa com os Românticos: um exemplo de intertextualidade em Caetano Veloso. **Estudos Lingüísticos** (São Paulo), Marília, v. 30, 2001.

OLINTO, H. K.; SCHØLLHAMMER, K. E. (Orgs). **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. da PUC-Rio, 2008. (Coleção Teologia e Ciências Humanas, 14).

OLIVEIRA, A. B. **Cantando para os orixás**. Rio de Janeiro: Pallas, 1997.

OLIVEIRA, L. D. Vocoperformance à brasileira. **ELYRA: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, v. 1, p. 271-286, 2019. <https://doi.org/10.21747/21828954/ely13a14>

\_\_\_\_\_. Sujeito cancional: Verbivocoperformance poética contemporânea. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.20, n.1, p. 87-100, jan./jun. 2016, p. 87-100.

\_\_\_\_\_. Relicário em estado de Bethânia. **Bliss não tem bis**, 2013 Disponível em: <http://blissnaotembis.com/blog/2013/06/relicario-em-estado-de-bethania-por-leonardo-davin-o-de-oliveira.html>. Acesso em 01 set. 2021.

OYĚWÙMÍ, O. Matripotency: *Ìyá* in philosophical concepts and sociopolitical institutions. **What Gender is Motherhood?** Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016, capítulo 3, p. 57-92. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. [https://doi.org/10.1057/9781137521255\\_4](https://doi.org/10.1057/9781137521255_4)

PESSOA, M. N. Percepções culturais sobre os griots na contemporaneidade. In: [http://www.encontro2016.bahia.anpuh.org/conteudo/view?ID\\_CONTEUDO=2248](http://www.encontro2016.bahia.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=2248), 2016, Bahia. **VII Encontro Estadual de História**, 2016. v. VII. p. 1168-1180.

PORTO, C. M. Um olhar sobre a definição de cultura e de cultura científica. In: PORTO, C. M., BROTAS, A. M. P; BORTOLIERO, S. T. (orgs.). **Diálogos entre ciência e divulgação científica: leituras contemporâneas** [online]. Salvador: EDUFBA, 2011, pp. 93-122. <https://doi.org/10.7476/9788523211813>

PORTUGUEZ, A. P. **Espaço e cultura na religiosidade afro-brasileira**. Ituiutaba: Barlavento, 2015.

PRANDI, R. **Mitologia dos orixás**. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RIBEIRO, K. Filosofia e Macumba. **Revista Cult**. Mulheres negras e a força matricomunitária, Rio de Janeiro, p. 0 - 1, 03 fev. 2020.

ROMÃO, T. L. C. **Sincretismo religioso e circulação de objetos transculturais: processos translatórios entre oralidade e escrita**. Revista Letras Raras, v. vol. 8, p. 139-152, 2019. <https://doi.org/10.35572/rlr.v8i0.1585>

ROSENDAHL, Z. **Espaço e Religião: uma abordagem geográfica**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

RUFINO JUNIOR, L. R. O que pode Elegbara? Filosofias do corpo e sabedorias de fresta. **Voluntas: estudos sobre Schopenhauer**, v. 10, p. 65-82, 2019a. <https://doi.org/10.5902/2179378639951>

\_\_\_\_\_. Pedagogia das encruzilhadas: Exu como Educação. **Revista Exitus**, Santarém/Pa, v. 9, n. 4, p. 262 – 289, Out/Dez 2019b. <https://doi.org/10.24065/2237-9460.2019v9n4ID1012>

SANTOS, S. M. A. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. **Plural** (São Paulo. On-Line) , v. 24, p. 214-241, 2017. <https://doi.org/10.11606/issn.2176-8099.pcs.2017.113972>

SANTOS, J. E. dos. **Os Nagô e a morte: Pàdê, Àsèsè e o culto Égun na Bahia**. Petrópolis: Vozes, 1986.

SIMAS, L. A.; RUFINO JUNIOR, L. R . **Fogo no Mato: A Ciência Encantada das Macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018

SIMAS, L. A.; RUFINO JUNIOR, L. **Flecha no Tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SOJA, E. **Geografias Pós-Modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

SOUZA, P. R. de. **Axós e Ilequês: rito, mito e a estética do candomblé**. 2007. 183 fl. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Sociologia.

STARLING, H. M. M. Maria Bethânia: intérprete do Brasil. In: VELOSO, M. B. V. T. **Caderno de Poesias**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

VERGER, P. **Orixás**. Salvador: Corrupio, 1981.

WEBER, M. **Economia e sociedade**. Brasília: Editora da UNB, 1991.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

### Canções

AMORIM, P.; PINHEIRO, P. C. Iemanjá, rainha do mar. In: BETHÂNIA, M. **Mar de Sophia**. Biscoito Fino, 2006a. Faixa 2.

BETHÂNIA, M. **Dentro do Mar Tem Rio**. Biscoito Fino, 2007.

FERREIRA, R. Feita na Bahia. In: BETHÂNIA, M. **Encanteria**. Biscoito Fino, 2009. Faixa 2.

\_\_\_\_\_. Vento de Lá. In: BETHÂNIA, M. **Meus Quintais**. Biscoito Fino, 2015. Faixa 6.

FREGONESI, L. Povos do Brasil. In: BETHÂNIA, M. **Meus Quintais**, Biscoito Fino, 2015. Faixa 10.

GIL, G.; VELOSO, C. As Ayabás. In: BETHÂNIA, M. **Pássaro Proibido**. Philips, 1976. Faixa 1.

NASCIMENTO JUNIOR, L. G. (Gonzaguinha). Sangrando. In: BETHÂNIA, M. **Carta de Amor (Show)**. Biscoito Fino, 2013. Faixa 1.

\_\_\_\_\_. O que é, o que é?. In: BETHÂNIA, M. **Noite Luzidia**. Biscoito Fino, 2012. Faixa 31.

MENDES, J. R. C.; SERRA, O. J.T. Louvação a Oxum. In: BETHÂNIA, M. **Olho D'água**. Polygram, 1992. Faixa 8.

NEGRA, J. P.; CAVALCANTI, C. Água de Cachoeira. In: BETHÂNIA, M. **Pirata**. Biscoito Fino, 2006b. Faixa 11.

PINHEIRO, P. C.. A dona do raio e do vento. In: BETHÂNIA, M. **Mar de Sophia**. Biscoito Fino, 2006. Faixa 11.

PINHEIRO, P. C.; AMORIM, P. Linha de Caboclo. In: BETHÂNIA, M. **Encanteria**. Biscoito Fino, 2009. Faixa 4.

PINHEIRO, P. C.; BARRETO, V. Capitão do Mato. In: BETHÂNIA, M. **Brasileirinho**. Biscoito Fino, 2003. Faixa 3.

PORTUGAL, J.; MENDES, J. R. C. Memória das Águas. In: BETHÂNIA, M. **Pirata**. Biscoito Fino, 2006b. Faixa 10.

SANTANA, J. Salve as Folhas. In: BETHÂNIA, M. **Memória da Pele**. Verve Records, 1989. Faixa 6.

VELOSO, C. Reconvexo. In: BETHÂNIA, M. **Memória da Pele**. Verve Records, 1989. Faixa 1.

\_\_\_\_\_. Motriz. In: BETHÂNIA, M. **Ciclo**. Philips Records, 1983. Faixa 1.

\_\_\_\_\_. Um Índio. In: BETHÂNIA, M.; COSTA, G.; GIL, G.; VELOSO, C.. **Os doces bárbaros**. Universal Music, 1976. CD 2. Faixa 8.

\_\_\_\_\_. Iansã. BETHÂNIA, M. **Drama**. Phillips Records, 1972. Faixa 7.

VELLOSO, J. Kirimurê. In: BETHÂNIA, M. **Mar de Sophia**. Biscoito Fino, 2006. Faixa 5.