



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

FACULDADE DE EDUCAÇÃO - FACED

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIAS, COMUNICAÇÃO E
EDUCAÇÃO - PPGCE

MESTRADO PROFISSIONAL EM TECNOLOGIAS, COMUNICAÇÃO E EDUCAÇÃO

ISLEY BORGES DA SILVA JUNIOR

**A DIALÉTICA DO BRASIL NO ESPETÁCULO *BRASILEIRINHO* DE
MARIA BETHÂNIA: PERFORMANCE, MEMÓRIA E CULTURA
AFRO-BRASILEIRA**

UBERLÂNDIA - MG
2025

ISLEY BORGES DA SILVA JUNIOR

**A DIALÉTICA DO BRASIL NO ESPETÁCULO *BRASILEIRINHO* DE
MARIA BETHÂNIA: PERFORMANCE, MEMÓRIA E CULTURA
AFRO-BRASILEIRA**

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação (PPGCE), da Faculdade de Educação (FACED), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Tecnologias, Comunicação e Educação

Linha de Pesquisa 1: Tecnologias e Interfaces da Comunicação - TIC

Orientador: Prof. Dr. Gerson de Sousa

UBERLÂNDIA - MG
2025

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S586d Silva Junior, Isley Borges da, 1992-
2025 A dialética do Brasil no espetáculo Brasileirinho de Maria Bethânia [recursoeletrônico]: performance, memória e cultura afro-brasileira / Isley Borges da Silva Junior. - 2025.

Orientador: GersondeSousa.

Dissertação (Mestrado profissional) – Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação.

Modo de acesso: Internet. DOI:

<http://doi.org/10.14393/ufu.di.2025.441>

Inclui bibliografia.

1.Educação. I.Sousa, Gerson de, 1971-, (Orient.).II. UniversidadeFederaldeUberlândia.Pós-graduaçaoem Tecnologias, Comunicação e Educação. III. Título.

CDU:37

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo como AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



ATA

Programa de Pós-Graduação em:	Tecnologias, Comunicação e Educação				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Profissional, número 06/2025/183, PPGCE				
Data:	Trinta de julho de dois mil e vinte e cinco	Hora de início:	15:15	Hora de encerramento:	17:20
Matrícula do Discente:	12312TCE004				
Nome do Discente:	Isley Borges da Silva Júnior				
Título do Trabalho:	A Dialética do Brasil no espetáculo Brasileirinho de Maria Bethânia: Performance, Memória e Cultura Afro-brasileira				
Área de concentração:	Tecnologias, Comunicação e Educação				
Linha de pesquisa:	Tecnologias e Interfaces da Comunicação				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	A construção da identidade do popular no processo comunicativo: análise cultural da produção de sentido e representação do Congado no cotidiano de Uberlândia.				

Reuniu-se por webconferência, link: <https://conferenciaweb.rnp.br/webconf/gersonde-sousa-2>, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação, assim composta: Professoras(es) Doutoras(es): Gerson de Sousa - FACED/UFU, orientador do candidato; Christiane Pitanga Serafim da Silva - FACED/UFU; Marta Regina Maia - UFOP. Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Gerson de Sousa, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente 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 sucessivamente, às examinadoras, 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:

[A]provado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

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 **Gerson de Sousa, Presidente**, em 20/08/2025, às 13:42, 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 **Christiane Pitanga Serafim da Silva, Professor(a) do Magistério Superior**, em 21/08/2025, às 17:03, 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 **Marta Regina Maia, Usuário Externo**, em 10/09/2025, às 22:52, 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, informando o código verificador **6605812** e o código CRC **91E4A4A3**.

Referência: Processo nº 23117.042738/2025-07

SEI nº 6605812

AGRADECIMENTOS

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

À minha família, por todo apoio, em todas as situações e em todas as minhas escolhas, desde sempre: mamãe Luciana, Bebeto, Tiago, Aleksander, Lorrana, Benício e Eberte Júnior, Maria Cecília e Ezequiel;

À minha mãe, Luciana Nunes, um agradecimento duplo: além de me apoiar em todas as minhas decisões, ela revisa todos os meus trabalhos acadêmicos e, por isso, conhece com profundidade tudo o que já escrevi;

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

A toda família espiritual CECORÈ, terreiro onde renasci em vida, especialmente à *Ìyálóriṣà Ifatoki* e ao *Awofá Ifagbenrò*, que cuidam de mim;

Ao orientador desta dissertação, que me guia desde a graduação, professor Gerson de Sousa, pelas orientações, pela paciência, pela sinceridade e pelo cuidado;

Ao professor Nuno Manna Nunes Côrtes Ribeiro, intelectual e pesquisador da cultura que influenciou significativamente o percurso desta pesquisa;

À professora Marta Maia, pela disponibilidade em ler e, com afinco, sugerir caminhos e possibilidades para esta pesquisa;

À professora Christiane Pitanga, por tudo e por tanto, por ser porto, por ser luz. Você é simplicidade e generosidade na forma humana;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação, que me trouxeram novas leituras e conhecimentos por meio de suas aulas;

Aos meus eternos orientadores, que propiciaram a minha evolução como pesquisador, Maria Aparecida Resende Ottoni (ILEEL/UFU), Alessandro Gomes Enoque (FACES/UFU) e Leonardo Francisco Soares (ILEEL/UFU);

Aos/as diretores/as e companheiros/as de trabalho da ADUFU — Seção Sindical, meu local de ofício, instituição histórica com posição política combativa: Jorgetânia Ferreira, Olenir Mendes, Ricardo Brocenschi, Florisvaldo Ribeiro Junior, Aurelino Ferreira Filho, Leonardo Segura, Raquel de Azevedo, Ínia Novaes, Paulo Cesar Peres de Andrade, Anna Cristina Gomes, Djalma Costa, Letícia França, Luciana Rezende, Kênia de Paula, Selena Pains, Andrea Arantes, Cinthia Santana, Luana Barbosa e José Carlos Muniz;

À toda equipe da Escola Superior de Administração, Marketing e Comunicação (ESAMC Uberlândia), instituição comprometida com o ensino superior de qualidade, lugar de afeto onde tenho me desenvolvido como professor. Especialmente, a Adriano Gargalhone Novaes e à Maria Odete Pereira Mundim.

Eu, com toda sinceridade, agradeço.

Aos 60 anos de carreira da intérprete do Brasil, Maria Bethânia.

E o povo negro entendeu
que o grande vencedor
se ergue além da dor.
Tudo chegou sobrevivente num navio.
Quem descobriu o Brasil?
Foi o negro que viu a crueldade bem de frente,
e ainda produziu milagres de fé no extremo ocidente.

(*Milagres do Povo*, Caetano Veloso).

RESUMO

Este trabalho de pesquisa, fundamentado nos Estudos Culturais (WILLIANS, 2011; HALL, 2003, 2016) e na Análise Cultural, olha para o Brasil de agora com as lentes do espetáculo *Brasileirinho* (2004), apresentado pela intérprete Maria Bethânia. Os conceitos de performance, memória e cultura afro-brasileira atravessam a análise, que se desdobra em capítulos que mobilizam o tempo espiralar (MARTINS, 2021). Neste sentido, a performance opera como um modo de inscrição de discursos que ultrapassam o momento de sua enunciação: o acontecimento performático não se esgota em sua ocorrência temporal, pois convoca repertórios de significados que são continuamente retomados, reelaborados e reinscritos em novos contextos, permanecendo como camadas interpretativas que interpelam o presente. O trabalho revisita, tomando como referência performances do show, fatos históricos, como: a escravização e a existência do racismo estrutural; os sincretismos a que foi submetida a cultura afro-brasileira para a manutenção de sua fé e de suas tradições; a compreensão da importância da natureza para um processo de reencantamento do país que desejamos. A pesquisa conclui que *Brasileirinho* é memória em movimento, anelando tempos distintos por meio de performances que discutem questões brasileiras contemporâneas, problemáticas que orbitam no Brasil de 2004 e, também, no Brasil de hoje.

Palavras-chave: Maria Bethânia; performance; memória; cultura afro-brasileira; Brasileirinho.

ABSTRACT

This research work, based in Cultural Studies (WILLIAMS, 2011; HALL, 2003, 2016) and Cultural Analysis, examines contemporary Brazil through the lens of the spectacle *Brasileirinho* (2004), performed by Maria Bethânia. The concepts of performance, memory, and afro-brazilian culture crosses the analysis, which unfolds in chapters that mobilize the notion of spiral time (MARTINS, 2021). In this regard, performance operates as a mode of inscription of discourses that transcend the moment of their enunciation: the performative event does not exhaust itself within its temporal occurrence, as it evokes ranges of meanings that are continuously revisited, re-elaborated, and rewrote in new contexts, thus persisting as interpretive layers that interpellate the present. This work revisits, taking as reference performances from the show, historical facts such as: enslavement and the existence of structural racism; the syncretisms to which afro-brazilian culture was subjected in order to maintain its faith and traditions; and the understanding of the importance of nature for a process of re-enchantment of the desired country. The research concludes that *Brasileirinho* represents memory in motion, linking distinct temporalities through performances that address contemporary Brazilian issues, problems that hovered over Brazil in 2004 and continue to do so in present-day Brazil.

Keywords: Maria Bethânia, memoria; afro-brazilian culture; Brasileirinho.

LISTA DE IMAGENS

Imagen 01 - Cena inicial de <i>Brasileirinho</i>	17
Imagen 02 - Capa do DVD <i>Brasileirinho</i> ao vivo (2004)	19
Imagen 03 - Cenas de <i>Brasileirinho</i> - “Cigarro de Paia” e “Boiadeiro”	49
Imagen 04 - Cenas de <i>Brasileirinho</i> - “Cigarro de Paia” e “Boiadeiro”	49
Imagen 05 - Cena de <i>Brasileirinho</i> referente à canção “Miséria”	51
Imagen 06 - Cena de <i>Brasileirinho</i> referente à canção “Comida”	53
Imagen 07 - Tela “Navio Negreiro”, de Rugendas (1830)	58
Imagen 08 - Mastro de São João	66
Imagen 09 - Quadro popular de São Jorge	69
Imagen 10 - Cena de <i>Brasileirinho</i> na qual luzes aludem às estrelas no céu	73
Imagen 11 - Comida votiva do orixá Oyá/Iansã, o <i>akarà</i>	75
Imagen 12 - Ialorixás da Irmandade participam de missa católica	78
Imagen 13 - Altar católico em estilo barroco na Casa de Oxumarê	82
Imagen 14 - Raízes e galhos de árvores no encarte de <i>Brasileirinho</i>	91

SUMÁRIO

1 PRÓLOGO	10
1.1 Considerações iniciais sobre a pesquisa	10
1.2 A definição do <i>corpus</i> da pesquisa	16
1.3 O caminho metodológico	25
2 PERFORMANCE, MEMÓRIA E CULTURA AFRO-BRASILEIRA	28
3 BRASILEIRINHO E SUA CRÍTICA SOCIAL AFRO-BRASILEIRA: DA TRAVESSIA À ESCRAVIZAÇÃO, DA ABOLIÇÃO AOS DIAS DE HOJE	43
4 A FESTA DOS SANTOS CATÓLICOS NO TERREIRO BRASILEIRINHO: SINCRETISMOS NO CANDOMBLÉ AFRO-BRASILEIRO	65
5 FOLHAS E ÁGUAS: QUANDO A NATUREZA (RE)ENCANTA O BRASIL	85
6 MEMÓRIA É MOVIMENTO: A FORÇA DE BRASILEIRINHO PARA PENSARMOS O BRASIL ATUAL, OU UMA CONCLUSÃO	96
REFERÊNCIAS	102

1 PRÓLOGO

1.1 Considerações iniciais sobre a pesquisa

Este trabalho de pesquisa pretende, a partir de uma Análise Cultural, estabelecer uma relação entre a performance da intérprete Maria Bethânia e a espacialidade sagrada afro-brasileira, entendendo-a como processo comunicativo responsável por jogar luz sobre a memória ancestral negra, e, consequentemente, sobre a cultura afro-brasileira. Em outras palavras, neste trabalho de pesquisa almeja-se imergir na ancestralidade e na oralidade dos terreiros para compreendê-las como matéria do saber e do fazer artístico de Maria Bethânia. O seu corpo, a sua voz, a sua presença no palco, as canções interpretadas por ela, os cenários e os figurinos de seus espetáculos, os encartes de seus álbuns, sustentam uma performance que traz para a centralidade da cena a cultura afro-brasileira.

Maria Bethânia é uma figura central na cultura brasileira, uma intérprete cuja trajetória transcende os limites do campo musical para inscrever-se no território mais amplo da arte e do pensamento. Reconhecida por sua contribuição única para a música e à cultura nacional, Maria Bethânia acumula títulos como o *Doutor Honoris Causa* concedido pela Universidade Federal da Bahia (UFBA, 2016) e, mais recentemente, pela Universidade Federal do Ceará (UFC, 2024), honrarias que simbolizam o reconhecimento de sua relevância artística e intelectual. Além disso, já recebeu inúmeras premiações, entre elas o Grammy Latino (2010) e a Ordem do Desassossego (2010), que reforçam a amplitude de seu impacto em diferentes esferas culturais.

É na relação de Maria Bethânia com a literatura que encontramos um dos aspectos mais ricos e complexos de sua arte. Bethânia é uma leitora voraz, amante de poesia, e sua obra é marcada pela íntima convivência com os versos de nomes como Fernando Pessoa, Manuel Bandeira, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, que frequentemente são incorporados em seus espetáculos, shows e gravações.

Essa fusão entre música e literatura confere à performance de Bethânia um caráter interdisciplinar. Em suas performances, ela problematiza as fronteiras entre palavra, corpo e voz, ao mesmo tempo em que conecta a tradição da oralidade à escrita literária. Sua obra oferece um campo fértil para reflexões que envolvem os estudos literários, os estudos de comunicação, as performances culturais, os estudos de gênero e identidades e, até mesmo, os aspectos em torno da religiosidade e da espiritualidade. Estudar Maria Bethânia é, portanto, mais do que explorar a trajetória de uma artista consagrada; é abrir caminhos para

compreender a complexidade da cultura brasileira em suas articulações entre o popular e o erudito, entre a tradição e a inovação. A performance de Bethânia, em síntese, atualiza, multiplica e potencializa a cultura afro-brasileira.

Este trabalho de pesquisa comprehende Maria Bethânia como uma intérprete, que é a maneira que ela se enxerga. Desempenhando diferentes funções no palco - cantora, roteirista, diretora, atriz, para mencionar algumas delas -, decidimos colocar à baila a autocompreensão de Bethânia sobre si. Em entrevista concedida para o Jornal Correio¹, ela afirmou: "Sou uma mulher de palco, de voz, de interpretar, sou intérprete do povo brasileiro e não poder se expressar é uma prisão muito ruim". A declaração dada por Maria Bethânia ao veículo de comunicação, inspirou a dedicatória de minha Tese, na qual escrevi: "À Maria Bethânia, intérprete do Brasil".

De acordo com Amaral, Soares e Polivanov (2018, p. 70), a performance é um conceito disputado no campo da Comunicação. O estudo desses autores oferece uma contextualização detalhada do conceito, abordando a discussão sobre performance nos contextos francês, anglo-saxão e latino-americano. Ao tratarem da aplicação e uso do conceito na Comunicação, os autores sugerem duas abordagens investigativas: uma é a "noção de performance em arquivo", que se refere a atos performáticos registrados em suportes midiáticos, e a outra é a "performance em repertório", que desaparece e é preservada apenas na memória dos participantes.

Neste sentido, a partir desta tipificação dual proposta pelos autores como maneira de compreender a performance em relação ao campo da Comunicação, apontamos que em nosso trabalho de pesquisa adotamos a noção de performance em arquivo, aquelas que foram registradas em algum suporte midiático e que podem ser analisadas após a encenação que resultou um encontro público, um momento artístico efêmero. Por este caminho, poderemos acessar álbuns musicais, produtos audiovisuais, encartes, figurinos, cenários, a fim de analisar culturalmente a performance da intérprete Maria Bethânia. Tomaremos a canção como fonte primordial de sentido para a Análise Cultural da performance, aliada aos seus produtos e suportes que resultam de sua reprodução:

A ideia de performance, portanto, negocia com tradições da Antropologia, das Artes Cênicas, Artes Visuais, da Linguística, entre outras, e propomos uma intersecção com o campo da Comunicação, através de duas de suas temáticas/objetos nos quais mais nos concentraremos: música e *sites* de redes sociais e, por vezes, na articulação entre ambas. O cerne do debate em torno

¹ Acesse a entrevista completa concedida por Bethânia ao Jornal Correio: <http://glo.bo/3PPPQ2k>.

da performance, no campo da Comunicação, é a ideia de incorporação, repetição, reiteração. Gestos habitam corpos, acionam memórias, colocam em perspectiva experiências. O que o corpo torna visível? (AMARAL; SOARES; POLIVANOV, 2018, p. 70).

Trazendo para a centralidade o questionamento que encerra a citação acima, podemos iniciar aqui uma reflexão: o que o corpo torna visível? Ou seja, quais cenas são encarnadas pelo corpo de Maria Bethânia com o objetivo de comunicar a diversidade cultural e religiosa brasileira? Tal performance versaria sobre uma identidade brasileira? Ainda, de que modos a memória ancestral seria acessada pelo corpo, comunicando os traços e os elementos de uma cultura, em uma performance preservada em um arquivo?

Paul Zumthor (2014) revolucionou, no cenário contemporâneo, a noção sobre a performance. Ele define a noção de performance como uma manifestação artística que acontece no momento em que um texto é materializado por meio da voz, do corpo e da presença do indivíduo que performa diante de um público. Para o autor, a performance é um ato vivo e efêmero, no qual o texto ganha existência plena, integrando-se a elementos como som, ritmo, gesto e interação social. Em outras palavras, toda leitura seria performática: a leitura individual, silenciosa, teria menor pulsão performática, enquanto a recitação ou a leitura com determinada intenção teria maior potencial performativo. No centro dessa noção está a ideia de que o texto, especialmente na tradição oral, não é uma entidade fixa, mas sim algo que se atualiza e se transforma no instante da execução.

Assim, a performance estabelece uma relação direta e sensível entre aquele que performa e o público, criando uma experiência única e irrepetível. Para Zumthor, a performance é um processo corporal continuamente recriado em função do contexto e das condições de recepção. Essa perspectiva aponta para a indissociabilidade entre forma, conteúdo e expressão, destacando o papel da corporeidade e da oralidade na construção e comunicação de sentidos.

Tal concepção do autor acerca da relação entre a performance e a oralidade nos revela uma de suas preocupações teóricas: a de compreender a ligação entre a oralidade e a escrita. Este, inclusive, foi o seu principal empreendimento na obra *A letra e a voz* (ZUMTHOR, 1993), na qual Zumthor apresenta uma distinção entre três tipos de oralidade: a oralidade primária imediata (que não possui nenhuma relação com a escrita, relacionada às sociedades ágrafas); a oralidade secundária (na qual a escrita prevalece sobre os aspectos orais); e a oralidade mista (quando o oral se expressa de maneira parcial e com retardo em relação ao

escrito), tipificação que determina os traços dos tipos de oralidade tomando como referência tempos históricos, regiões, classes sociais e indivíduos e a sua relação ou não com a escrita.

Outra noção muito significativa para este trabalho de pesquisa no que se refere ao conceito performance é aquela apresentada por Leda Maria Martins (2003, p. 66), que possui uma trajetória acadêmica permeada por análises de performances da cultura afro-brasileira. Segundo a autora:

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grava no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc.

De acordo com Martins (2003), então, no corpo em performance, nos gestos, na voz, estão inscritos conhecimentos, assim como nos adereços que o recobrem. Maria Bethânia, intérprete analisada neste trabalho, como iniciada no candomblé, carrega os conhecimentos dessa religião. Por isso mesmo, a sua performance é permeada, atravessada por signos e símbolos advindos da cultura afro-brasileira. A maneira como ela move seus braços e pernas faz alusão aos movimentos do orixá para a qual foi iniciada, Oyá, oscilando entre gestuais leves e aéreos, como o vôo de uma borboleta e gestuais mais marcados, mais impactantes, com expressões faciais que transmitem a força e a imponência de um búfalo. Borboleta e búfalo são os dois animais associados à divindade Oyá, Iansã. No pescoço, Bethânia carrega o patuá, uma espécie de amuleto, utilizado nos cultos afro-brasileiros. Carrega também os fios de conta, de Oyá e Oxum (orixá de Mãe Menininha do Gantois, ialarixá que a iniciou), além de *ilekès*, que são colares mais espessos, que simbolizam a senioridade na religião dos orixás.

Maria Bethânia, portanto, performa a sua identidade. Acerca da relação entre tais conceitos, performance e identidade, Renato Ortiz afirma que não existe problema em relação à identidade brasileira: o problema é a construção da identidade nacional, não existindo “o brasileiro” e, sim, uma construção da brasiliidade. Enquanto outros autores se baseiam em festas da cultura popular, como o carnaval; em expressões de afeto do cotidiano, como o futebol; em períodos da política nacional, como o varguismo ou a ditadura civil-militar, para definir uma noção de identidade nacional, Ortiz aponta para outro caminho, como demonstrou

em entrevista dada à TV Unisinos, em 2014²: o autor afirma que existem diversos brasis, a identidade brasileira não é homogênea, única e estável. Portanto, a noção freyreana de um país miscigenado, que compreendeu na formação de sua identidade nacional a “mistura” de etnias negras, indígenas e europeias, cai por terra. É justamente a partir da ótica de Ortiz (1985) que lemos a performance de Maria Bethânia, compreendendo a multiplicidade cultural do Brasil.

O conceito de cultura, vasto em sua abrangência e complexidade, pode ser entendido como o conjunto de práticas, crenças, valores, símbolos e manifestações que caracterizam um grupo social específico, transmitindo-se e recriando-se ao longo do tempo. Sob a perspectiva de Clifford Geertz (1973), a cultura emerge não apenas como uma ferramenta de coesão social, mas também como um espaço de resistência e transformação, sobretudo em contextos de diáspora, onde identidades são ressignificadas.

No caso brasileiro, as influências da cultura afro-brasileira estão presentes intimamente na vida dos indivíduos, na música que ouvem, na comida que comem, nos movimentos corporais, na linguagem, e assim por diante. As religiões afro-brasileiras, como o candomblé, são expressões singulares da interseção entre cultura e religião. Definidas por uma profunda conexão com as tradições africanas transatlânticas, essas religiões incorporam elementos sincréticos, amalgamando-se com práticas católicas e indígenas em um processo de resistência e adaptação ao longo da história. Pierre Verger (1997) destaca que o culto aos orixás no Brasil constitui uma "transposição criativa" das práticas africanas, reinventadas em resposta à opressão e à marginalização impostas pelo regime escravista.

O Brasil continua sendo palco de uma guerra silenciosa e sistemática contra as religiões de matriz africana. Por trás do discurso da liberdade de culto, o que se vê é o avanço contínuo de práticas racistas, legitimadas pela indiferença do Estado e pela intolerância promovida por setores religiosos hegemônicos. O candomblé e a umbanda, mais do que expressões religiosas, são manifestações da resistência negra e afro-indígena, e é justamente por isso que são perseguidas.

Apesar de o candomblé contar com cerca de 167 mil adeptos e a umbanda com aproximadamente 407 mil praticantes no país, segundo o Censo 2022, essas religiões concentram mais de 95% das vítimas de crimes por intolerância religiosa (IBGE, 2024). Essa disparidade não é acidental: ela denuncia o projeto histórico de apagamento das cosmologias negras e a imposição de um cristianismo branco como norma civilizatória. Não se trata apenas

² A entrevista dada por Renato Ortiz à TV Unisinos pode ser acessada por meio do link: <https://www.youtube.com/watch?v=q5TifAZPUFQ>.

de intolerância religiosa, mas de racismo religioso, uma violência que associa cor, cultura, fé e poder.

Os dados comprovam a escalada da violência. Um mapeamento nacional da Renafro (2022) mostrou que 60 % dos terreiros foram atacados nos dois anos anteriores à pesquisa. Além disso, 78 % dos líderes religiosos relataram terem sido vítimas de violência física ou simbólica motivada por intolerância. Em Minas Gerais, a Secretaria de Segurança Pública registrou 83 ocorrências em 2021 com essa motivação (MINAS GERAIS, 2021), e em Campinas (SP), os números saltaram de 7 casos em 2022 para 27 até outubro de 2024 (CAMPINAS, 2024). Esses episódios envolvem desde depredações até incêndios criminosos (uma violência que dialoga com práticas coloniais de “expurgo do mal”).

O canal Disque 100 do Ministério dos Direitos Humanos registrou 1.227 denúncias de intolerância religiosa no primeiro semestre de 2024, um aumento de 80 % em relação ao mesmo período do ano anterior (MMFDH, 2024). Mas essas denúncias, em sua maioria, não resultam em investigação ou responsabilização efetiva. Os agressores seguem impunes, enquanto terreiros são queimados, sacerdotes ameaçados, e símbolos sagrados destruídos.

Há também uma dimensão de gênero na violência. A maioria dos terreiros brasileiros é comandada por mulheres negras, como mostram os dados da Renafro (2022). Não é à toa que são elas as mais vulneráveis a agressões. Quando o corpo negro, feminino e ancestral se manifesta como liderança espiritual, ele se torna alvo direto de um projeto de silenciamento.

O caso da “Quebra de Xangô”, em 1912, em Maceió, não pode ser esquecido. Naquele episódio, dezenas de terreiros foram invadidos, objetos sagrados foram queimados em praça pública e sacerdotes foram espancados, com o apoio direto do Estado, das elites políticas e da imprensa da época (DANTAS, 2007). O que esse caso demonstra é que o racismo religioso é fundante da experiência republicana brasileira, e não uma anomalia isolada.

Em 2015, o terreiro de Mãe Baiana, no Distrito Federal, foi totalmente destruído por um incêndio que, apesar das evidências, foi inicialmente tratado pela polícia como um acidente. Esse tipo de omissão institucional não é erro: é parte da estrutura racista que naturaliza a destruição da religiosidade negra (RENAFRO, 2022).

A violência simbólica também se manifesta no campo midiático. Em dezembro de 2024, a cantora Claudia Leitte, durante show em Salvador, apagou o nome de Iemanjá de uma canção popular para substituir por "Rei Yeshua", em alusão à sua fé evangélica. A atitude foi denunciada ao Ministério Público pela ialorixá Jaciara Ribeiro e pelo Instituto Idafro, por representar uma forma de intolerância religiosa disfarçada de escolha pessoal (MPBA, 2024).

A resposta veio de artistas e da sociedade civil. Daniela Mercury afirmou que “a cultura afro-brasileira é o pilar da música baiana e não pode ser apagada por doutrinas religiosas” (VEJA, 2024). Esse episódio deixou evidente como o racismo religioso não depende apenas de agressão física: ele também se expressa pelo apagamento simbólico, pelo silêncio, pela negação do lugar dos orixás no imaginário coletivo.

Em vez de tratar a intolerância como uma questão de desentendimento entre crenças, é preciso nomear o que de fato está em jogo: racismo religioso. O combate ao racismo religioso exige não apenas políticas públicas, mas um reposicionamento político radical: reconhecer os terreiros como centros de resistência, conhecimento e espiritualidade, e garantir que seus direitos sejam respeitados com a mesma força com que se protege templos cristãos.

1.2 A definição do *corpus* da pesquisa

Maria Bethânia transitou por inúmeras e grandes gravadoras desde o início de sua carreira, como a Sony Music, a Universal Music, a EMI, a Phillips (responsável pela gravação da maioria de seus álbuns) e a PolyGram. No entanto, no ano de 2003, a intérprete se desloca dessas grandes gravadoras e se direciona para a Biscoito Fino, gravadora fundada em 1993 por Olívia Hime, a convite de Kati de Almeida Braga, onde cria o seu próprio selo, nomeado *Quitanda*, e lança *Brasileirinho*, álbum de estúdio que foi seguido de um álbum musical e de um DVD, que captou o espetáculo homônimo e circulou o país nos anos de 2003 e 2004.

Reportagem publicada pelo jornal *Folha de S. Paulo*, intitulada “Na quitanda da Baiana”³, escrita pelo jornalista Pedro Alexandre Sanches, anuncia a criação do selo *Quitanda* na gravadora Biscoito Fino. A linha de apoio da matéria afirma: “Maria Bethânia dá novos passos independentes com lançamento simultâneo de disco e selo”. De acordo com a reportagem e nas palavras de Bethânia, *Brasileirinho* deveria ser um “brinde” de apresentação, com quatro ou cinco músicas”, mas ela se empolgou e gravou um disco inteiro. Portanto, *Brasileirinho* inaugurou uma nova fase da carreira de Bethânia, mais conectada à cultura afro-brasileira.

Neste período, Bethânia distancia-se das pressões do mercado fonográfico e produz um disco conceitual, retomando autores do modernismo brasileiro, compositores consagrados como Villa Lobos, Tom Jobim, Dorival Caymmi, Vinícius de Moraes e outros também consagrados, mas mais populares, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Luiz

³ Acesse a matéria: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2409200319.htm>.

Gonzaga, Gerônimo Santana, Roberto Mendes e Paulo César Pinheiro. Destaca-se no álbum, ainda, a presença de textos de Guimarães Rosa que retratam o Brasil profundo, do interior, distante do “progresso vazio”.

Brasileirinho se inicia com um instrumental de Villa Lobos, conduzido pelo grupo Uakti. São as Bachianas. O toque que se destaca, do xilofone em dança íntima com a flauta transversal, é suspenso no ar para o público. A canção remete-me às canções marianas. O público, degusta um interlúdio antes mesmo do espetáculo começar: é como se o instrumental fosse a ante-sala para a chegada de *Brasileirinho* no palco. Por detrás de uma tela transparente, Maria Bethânia é iluminada, entoando: *Kò sí ewé / Kò sí orişá / Ewé ó / Ewé orişá*. A cantiga, conhecida dos/as praticantes do candomblé, significa que sem o sangue negro das folhas não existe a energia das divindades africanas: sem folha, sem orixá. Então, a figura de Ferreira Gullar é projetada na tela à frente da intérprete. O poeta lê “Descobrimento”, de Mário de Andrade, poeta modernista brasileiro. Esta “costura”, que une Gerônimo Santana, compositor e cantor baiano, com sua composição “Salve as Folhas”, com o texto poético de um intelectual paulista do século XX, que aborda as desigualdades sociais, culturais e políticas do Brasil, anuncia o espírito do espetáculo *Brasileirinho*: revisitá, reinterpretar e recontar a história do Brasil, utilizando-se de um corpo que performa os tensionamentos da sociedade brasileira, adquiridos com o processo de colonização.



Imagen 01 - Cena inicial de *Brasileirinho*, com tela de projeção à frente da intérprete.

Fonte: Print do show disponível no Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=cgAddrzD5iw>

A tela transparente que obscurece a imagem da intérprete ergue-se. Maria Bethânia então canta “Gente Humilde” (Chico Buarque): “tem casas simples, com cadeiras na calçada, e na fachada escrito em cima que é um lar / Pela varanda flores tristes e baldias, como a alegria que não tem onde encostar”, aludindo à nostálgica imagem das ruas das pequenas cidades brasileiras, povoadas por um povo sofrido, trabalhador: “eu que não creio, peço a Deus por minha gente / É gente humilde, ai que vontade de chorar”. Bethânia está deixando claro, que o espetáculo é sobre o Brasil profundo. E então, desta imagem, outra é instigada: a dos porões dos navios negreiros, que carregaram milhares de escravizados de África para o Brasil. É “Yá Yá Massemba” (Roberto Mendes), denunciando sem pudor o tráfico negreiro: “Que noite mais funda calunga / No porão de um navio negreiro / Que viagem mais longa candonga / Ouvindo o batuque das ondas / Compasso de um coração de pássaro / No fundo do cativeiro”.

Em seguida, após performar a dor profunda da travessia, por alguns chamada diáspora negra, Maria Bethânia faz erigir a influência indígena no processo de construção da identidade brasileira, cantando “Capitão do Mato” (Paulo Cesar Pinheiro / Vicente Barreto), título ambíguo e paradoxal que faz referência a Oxóssi, divindade africana relacionada às matas, claramente referenciado nos versos da canção; e aos capitães do mato, serviços que tinham como função prender escravos fugidos e devolvê-los aos seus donos. Obviamente, título e letra criam o tensionamento ideológico provocado por *Brasileirinho*, que denuncia a violência colonial e racista por meio de estratégias linguísticas e performáticas sofisticadas. O capitão do mato saudado na canção, por sua vez, “é o dono do matagal / É guardião do embornal / É o chefe da guarnição / É da casa real / Ele é quem briga com o mal / Ele é o meu capitão”. É, portanto, o rei de uma das nações de candomblé, a nação de *Ketu*.

Em um dueto com Miúcha, importante intérprete e compositora, parceira de vida e trabalho de João Gilberto, nome responsável por revolucionar a música brasileira por causa de sua influência na bossa nova, Bethânia traz para a cena “Correnteza” (Tom Jobim e Luiz Bonfá). Maria não canta. Maria assiste à interpretação de Miúcha. No entanto, em “Cabocla Jurema” (Domínio Público) ambas performam: incorporam na voz a imagem presente na capa do álbum musical: a cabocla Jurema, uma índia, sentada em meio a galhos, troncos, folhas e bichos, no meio da floresta.

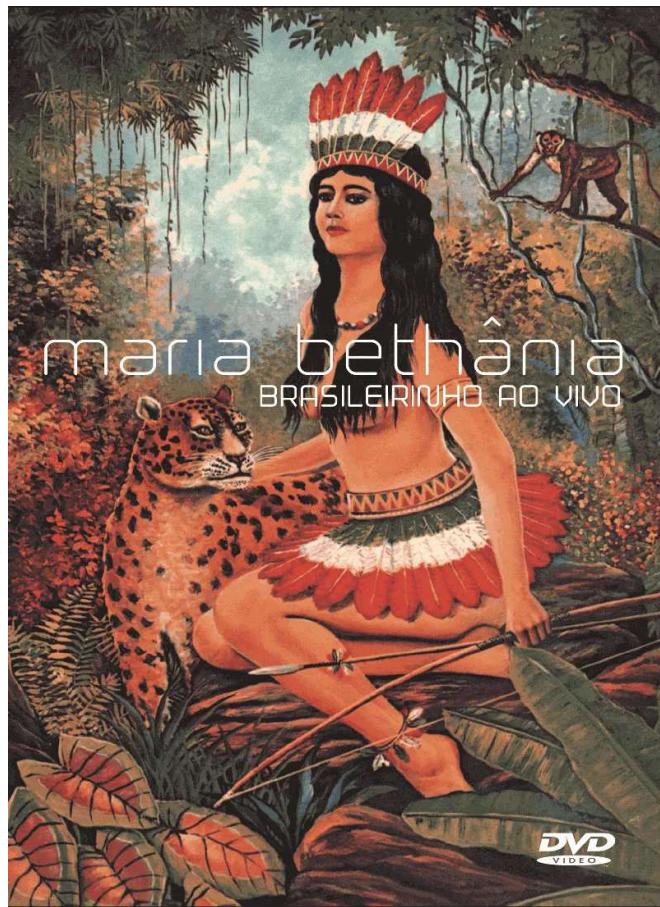


Imagen 02: Capa do DVD *Brasileirinho* ao vivo (2004).

Fonte: Site da gravadora Biscoito Fino.

<https://www.biscoitofino.com.br/video/dvd/dvd-maria-bethania-brasileirinho-ao-vivo>

O repertório de *Brasileirinho* segue, com “Luar do Sertão” (Catulo), um clássico da música popular brasileira, fundado na tradição sertaneja, em que o céu e o luar são a ênfase principal. O luar é um acontecimento, muitas vezes, desprezado no contexto urbano. Nas cidades, na presença de milhares de luzes, placas, barulhos, o céu e a lua são elementos secundários. Mesmo que presentes, exercem pouco impacto no cotidiano de quem corre de um lado para o outro, tentando ganhar o pão de cada dia. O belo luar do sertão, o céu e a lua do ambiente bucólico, rural, são exaltados e valorizados na canção, portanto, em um elegante contraponto ao desassossego do meio urbano.

“Padroeiro do Brasil” (Irany Oliveira / Ary Monteiro), “Santo Antônio” (J. Velloso), “São João Xangô Menino” (Gilberto Gil e Caetano Veloso), “São João do Carneirinho” (Luiz Gonzaga) e “São Jorge” (Hermeto Paschoal) é o conjunto de canções que faz direta referência ao santos louvados em festas populares do catolicismo popular. As letras ainda associam tais santos às divindades do candomblé, como Oxóssi, Xangô e Ogum, por exemplo. Com este

grupo de canções, Maria Bethânia aborda o sincretismo evidente no processo de colonização de negros/as e indígenas.

Outro grupo de canções, tão importante quanto o anterior, é apresentado. Desta vez, numa mudança de alvo, mas não de tom, Maria Bethânia acerta a vida rural, a vida do interior, mas não a mera descrição das cenas da natureza, da cidade, mas o cotidiano do trabalho e das “horinhas de descuido” do homem e da mulher do campo. Ou seja, Maria Bethânia performa sobre trabalho e descanso, sobre o cotidiano mais íntimo do interior do país: do momento do preparo do cigarro de “paia”, preenchido com fumo de rolo; do trote ligeiro do cavalo; da rede de malha onde o corpo repousa; do cachorro trigueiro; do juntar e apartar dos bois e vacas; do trabalho do boiadeiro; da personalidade destemida dos homens do campo, valentões, domados pela força da vida, da mandinga, das mulheres. Refiro-me às canções “Cigarro de Paia” (Armando Cavalcante / Klecius Caldas), “Boiadeiro” (Armando Cavalcante / Klecius Caldas) e “João Valentão” (Dorival Caymmi) e “Sussuarana” (Heckel Tavares / Luiz Peixoto), as duas últimas cantadas junto com Nana Caymmi, filha de Caymmi, importante compositor baiano que escreveu uma obra toda referenciada no candomblé e na cidade de Salvador.

Maternidade, cidade natal, interior: o percurso entre Santo Amaro da Purificação e Salvador. Esta é a imagem de “Motriz” (Caetano Veloso). Bethânia canta o *Brasileirinho* intimista, revelando a sua reverência pelo recôncavo, seu lugar de origem: no palco, a intérprete canta de olhos cíndidos, como se lembrasse de instantes da sua infância, período no qual ela atravessava o referido caminho, vislumbrando a saída de Santo Amaro, passando por Candeias, e chegando em Salvador, no bairro Ribeira, na Matriz de Nossa Senhora da Penha de França. Esta imagem, no espetáculo, é interrompida por uma cantiga popular, entoada nas mais diversas expressões culturais afro-brasileira: na Umbanda, na capoeira, na roda de samba: “O sobrado de mamãe é debaixo d’água / Debaixo d’água, por cima da areia / Tem ouro, tem prata, tem diamante que nos alumia”. União entre o sobrado colonial, morada dos brancos, e a metáfora da morada de Oxum, nos rios, debaixo d’água. O universo das águas doces, dos rios e, também, da degradação ambiental, é tratado em “Purificar o Subaé” (Caetano Veloso). Subaé, o principal rio da cidade de Santo Amaro é caracterizado como um espaço degradado pelo “progresso vazio”, pertencente à “dourada rainha senhora”, a menção ao Subaé é a expressão do local-global, conceito abundante na obra musical de Caetano Veloso, irmão de Maria Bethânia e compositor da canção. A interpretação é costurada pelo texto poético “Miséria” (Arnaldo Antunes / Sergio Britto / Paulo Miklos), declamado de modo contundente.

O espetáculo musical caminha para o encerramento com canções de exaltação do país e da vida, como é o caso de “Rio de Janeiro - Isto é o meu Brasil” (Ary Barroso) e “O que é? O que é?” (Gonzaguinha), reafirmando a identidade de um Brasil festivo e alegre, apesar de... Apesar da escravização. Apesar das desigualdades sociais. Apesar da degradação ambiental. Apesar de tantas dificuldades, Maria Bethânia enfatiza a potencialidade do Brasil: um país de natureza esplendorosa, ideias pulsantes, autenticidade, diversidade cultural e religiosa: Ô, nossas praias são tão claras / Nossas flores são tão raras / Isto é o meu Brasil / Ô, nossas fontes, nossas ilhas e matas / Nossos montes, nossas lindas cataratas”. Brasil, com um povo aguerrido, que não foge da luta, que tenta viver com alegria: “Ninguém quer a morte / Só saúde e sorte”.

De acordo com o site da gravadora “Biscoito Fino”, o espetáculo *Brasileirinho*, que reúne as canções do álbum homônimo gravado em estúdio e outras, é “costurado” a partir das seguintes faixas⁴:

01. Bachianas - projeção texto "O descobrimento" Mário de Andrade - SBAT
Intérprete: Maria Bethânia e Uakti

Autoria: Villa Lobos

Editora: Vitale

02. Salve as Folhas

Intérprete: Maria Bethânia e Uakti

Autoria: Gerônimo Santana Duarte / Ildasio Tavares

Editora: Tapajós (EMI) / Copyrights

03. Gente Humilde

Intérprete: Maria Bethânia

Autoria: Vinicius de Moraes / Garoto / Chico Buarque

Editora: Cara Nova Editora Musical

04. Ya yá Massembe

Intérprete: Maria Bethânia

Autoria: Roberto Mendes e Capinan

Editora: Universal / Arlequim

05. Capitão Do Mato

Intérprete: Maria Bethânia

Autoria: Paulo Cesar Pinheiro / Vicente Barreto

Editora: Cordilheiras (EMI) / Trama

06. Correnteza

Intérprete: Maria Bethânia

Autoria: Tom Jobim / Luiz Bonfá

Editora: Jobim Music / Bonfá Music

⁴ A estrutura do espetáculo *Brasileirinho* está descrita no site da gravadora Biscoito Fino: <https://www.biscoitofino.com.br/video/dvd-maria-bethania-brasileirinho-ao-vivo>.

07. Cabocla Jurema / Ponto De Janaina
Intérprete: Maria Bethânia e Miúcha
Autoria: Domínio Público
Editora: Domínio Público

08. Luar Do Sertão
Intérprete: Maria Bethânia
Autoria: Catulo da Paixão Cearense
Editora: Arthur Napoleão (Fermata)

09. Padroeiro Do Brasil - Texto: "O Poeta Come Amendoin" - Mario De Andrade
Intérprete: Maria Bethânia, Tira Poeira e Denise Stocklos
Autoria: Irany Oliveira / Ary Monteiro
Editora: ADDAF

10. Santo Antônio
Intérprete: Maria Bethânia
Autoria: J. Velloso
Editora: Nossa Música

11. Ponta De Macumba
Intérprete: Maria Bethânia
Autoria: Domínio Público
Editora: Domínio Público

12. São João Xangô Menino
Intérprete: Maria Bethânia
Autoria: Gilberto Gil / Caetano Veloso
Editora: Gege / Warner Chappell

13. Olha Pro Céu Meu Amor
Intérprete: Maria Bethânia
Autoria: José Fernandes / Luiz Gonzaga
Editora: Vitale

14. São João Do Carneirinho
Intérprete: Maria Bethânia
Autoria: Luiz Gonzaga / Guio de Moraes
Editora: Vitale

15. São Jorge - Texto: "Felicidade Se Acha É Em Horinhas De Descuido" - Guimarães Rosa
Intérprete: Maria Bethânia
Autoria: Hermeto Pascoal
Editora: Warner Chappell

16. Cigarro De Paia
Intérprete: Maria Bethânia
Autoria: Armando Cavalcante / Klecius Caldas
Editora: Irmãos Vitale

17. Boiadeiro
Intérprete: Maria Bethânia

Autoria: Armando Cavalcanti / Klecias Caldas
Editora: Irmãos Vitale

18. João Valentão
Intérprete: Maria Bethânia e Nana Caymmi
Autoria: Dorival Caymmi
Editora: Mangione

19. Sussuarana
Intérprete: Maria Bethânia e Nana Caymmi
Autoria: Heckel Tavares / Luiz Peixoto
Editora: Addaf
20. Senhor Da Floresta
Intérprete: Maria Bethânia
Autoria: Rene Bittencourt / Augusto Calheiros
Editora: Irmãos Vitale

21. Estrela Do Mar / Pastorinhas
Intérprete: Maria Bethânia
Autoria: Marino Pinto e Paulo Soledade / Noel Rosa e João de Barro
Editora: Irmãos Vitale / Mangione

22. Motriz
Intérprete: Maria Bethânia
Autoria: Caetano Veloso
Editora: GAPA (Warner Chappell)

23. Cantiga Para Janaína - Texto: "Quem Castiga Nem É Deus, É Os Avessos" – Guimarães Rosa
Intérprete: Maria Bethânia
Autoria: Domínio Público
Editora: Domínio Público

24. Purificar O Subaé
Intérprete: Maria Bethânia
Autoria: Caetano Veloso
Editora: Warner Chappell

25. Miséria
Intérprete: Maria Bethânia
Autoria: Arnaldo Antunes / Sergio Britto / Paulo Miklos
Editora: Rosa Celeste (BMG) / Warner Chappell

26. Melodia Sentimental
Intérprete: Maria Bethânia
Autoria: Villa Lobos / Dora Vasconcellos
Editora: ADDAF

27. Comida
Intérprete: Maria Bethânia
Autoria: Arnaldo Antunes / Marcelo Fromer / Sergio Brito
Editora: Rosa Celeste (BMG) / Warner Chappell

28. Rio De Janeiro (Isto É Meu Brasil)
Intérprete: Maria Bethânia, Nana Caymmi e Miúcha

Autoria: Ary Barroso
 Editora: Irmãos Vitale

29. Tarde Em Itapoã
 Intérprete: Maria Bethânia
 Autoria: Vinicius de Moraes / Toquinho
 Editora: BMG (Tonga)

30. O Que É O Que É
 Intérprete: Maria Bethânia
 Autoria: Gonzaguinha
 Editora: Musicais Moleque (BMG)

Extra

31. O Trenzinho Caipira
 Intérprete: Maria Bethânia e Tira Poeira
 Autoria: Villa Lobos
 Editora: BMG / ADDAF

A estruturação acima, que evidencia a estruturação do espetáculo *Brasileirinho*, nos fez propor três eixos amplos para a análise cultural da performance da intérprete Maria Bethânia, que conectam os três principais conceitos desta pesquisa (a performance, a memória e a cultura afro-brasileira). Para cada eixo, apresentamos um conjunto de performances analisadas, que constituem, de fato, o *corpus* da pesquisa, a saber:

a) Uma crítica social afro-brasileira para refletirmos sobre a nossa identidade

Gente Humilde
 Yá Yá Massemba
 Cigarro De Paia
 Boiadeiro
 Miséria
 Comida

b) A cultura afro-brasileira e os sincretismos: quando orixás encontram santos

Padroeiro Do Brasil
 Santo Antônio
 São João Xangô Menino
 Olha Pro Céu Meu Amor
 São João Do Carneirinho

c) Folhas e Águas: a natureza e o reencantamento do Brasil

Salve as Folhas
 Correnteza
 Cabocla Jurema / Ponto De Janaína
 Senhor da Floresta

O DVD *Brasileirinho – Ao Vivo*, de Maria Bethânia, foi gravado em março de 2004 no Canecão, no Rio de Janeiro, e apresenta uma estrutura cênica baseada na integração entre música e elementos visuais. A direção de palco foi realizada por Bia Lessa. A direção de vídeo, feita por André Horta, teve como função registrar o espetáculo para o suporte audiovisual, considerando os enquadramentos e a dinâmica do palco. A cenografia, de Gringo Cardia, e a iluminação, de Maneco Quinderé, compõem a configuração espacial do espetáculo, delimitando áreas e destacando ações. O registro resulta em um documento audiovisual que articula diferentes aspectos técnicos e performáticos em torno da apresentação musical. O espetáculo está disponível de maneira integral no link: https://www.youtube.com/watch?v=WX_CA7LeIys.

Existem trabalhos de pesquisa que tomaram como referência a performance e o espetáculo *Brasileirinho* de Maria Bethânia, como evidencia as produções de Andrade (2013), Florêncio, Trapiá Filho e Santos (2021), Ribeiro e Coelho (2021) e Silva (2022). Todavia, este trabalho traz para a centralidade da análise a cultura afro-brasileira, algo que ainda não se visualiza em investigações contemporâneas do campo da comunicação.

1.3 O caminho metodológico

A perspectiva metodológica adotada nesta dissertação insere-se no campo dos Estudos Culturais de matriz britânica, cuja base teórica encontra em Raymond Williams e Stuart Hall dois de seus principais formuladores. Raymond Williams contribuiu para deslocar a noção de cultura de um campo elitista e normativo para uma concepção ampliada, em que a cultura é tratada como produção simbólica inserida nas práticas materiais da vida social. A noção de “estrutura de sentimento”, proposta por Williams, orienta a compreensão de como determinados valores e sensibilidades, ainda não completamente formalizados em discursos hegemônicos, podem ser percebidos em manifestações culturais (WILLIAMS, 2011). Essa noção sustenta a hipótese de que o espetáculo analisado opera como vetor de sentidos sociais em disputa, especialmente no que diz respeito às construções simbólicas do Brasil contemporâneo.

O conceito de “estrutura de sentimento”, formulado por Williams (1989), designa um conjunto de disposições afetivas e perceptivas historicamente situadas, que se manifestam nas práticas culturais e nas formas de experiência social. Trata-se de uma categoria analítica que visa apreender dimensões sensíveis e emergentes da vida coletiva, não plenamente

formalizadas pelas estruturas institucionais ou pelos sistemas ideológicos dominantes. A “estrutura de sentimento” permite acessar processos culturais em sua materialidade afetiva, revelando modos de sentir, perceber e significar o mundo que são constitutivos de uma determinada formação social.

Stuart Hall aprofunda esse enquadramento ao entender a cultura como um processo discursivo e como arena de produção de significados, cuja análise deve considerar os sistemas de representação, os contextos históricos e as relações de poder implicadas em sua circulação. A partir de sua leitura pós-gramsciana, Hall propõe que os significados culturais são constantemente negociados, sendo ressignificados e reapropriados em diferentes conjunturas (HALL, 2016). No caso do espetáculo *Brasileirinho*, esse quadro analítico permite observar como determinadas imagens da nação, da identidade afro-brasileira e da religiosidade são articuladas performaticamente em um dado momento histórico (2004) e reatualizadas em outro (2025). O movimento metodológico, assim, incorpora a dimensão temporal da cultura como instância de memória e deslocamento, sem pressupor uma linearidade causal entre obra e contexto.

A pesquisa propõe uma Análise Cultural centrada na performance, compreendida como prática cultural viva. O espetáculo *Brasileirinho* é tomado como materialidade cultural e corpus principal da análise. A seleção das canções e sequências performáticas do show se orienta por três categorias analíticas que organizam os eixos discursivos observados: a) crítica social afro-brasileira; b) sincretismos na cultura afro-brasileira; c) natureza e reencantamento do Brasil.

A crítica social afro-brasileira considera os modos como a performance mobiliza canções e discursos que tematizam desigualdade racial, resistência e afirmação da negritude, configurando uma dimensão política que se insere no debate mais amplo sobre justiça social (HALL, 2003). O sincretismo é abordado como processo cultural resultante de encontros, tensões e negociações entre diferentes matrizes simbólicas, visível na articulação entre referências católicas, afro-religiosas e indígenas (CANCLINI, 2008). Já a categoria natureza e reencantamento do Brasil examina como paisagens, mitos e afetos são mobilizados na construção de uma imagem do país que remete a uma ideia de pertencimento e espiritualidade, em contraposição a discursos de racionalização e crise (SODRÉ, 2017).

Esse percurso metodológico enfatiza o movimento de memória como elemento estruturante da análise. Embora o espetáculo tenha sido gravado em 2004, o consumo crítico e a interpretação são realizadas em 2025, marcando um intervalo de duas décadas em que o

Brasil passou por transformações políticas, sociais e culturais significativas. A metodologia, portanto, não busca interpretar o espetáculo de forma atemporal, mas situá-lo como artefato cultural que adquire novos sentidos conforme o tempo histórico avança. Esse deslocamento entre produção e recepção é incorporado à análise como uma operação cultural, que permite examinar como os discursos performados em *Brasileirinho* continuam a interpelar o presente. O uso do tempo como categoria analítica — mais especificamente, a memória cultural como movimento interpretativo — permite compreender a ressignificação dos sentidos a partir das novas condições de recepção, marcadas por crises democráticas, debates identitários e disputas em torno da cultura nacional (HUYSEN, 2000).

2 PERFORMANCE, MEMÓRIA E CULTURA AFRO-BRASILEIRA

No processo de desenvolvimento desta pesquisa, a obra *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, de Leda Maria Martins (2021), é a nossa principal referência para refletirmos sobre o conceito de performance. Ela propõe uma formulação conceitual que reorganiza a compreensão temporal a partir de cosmologias não ocidentais, especificamente de matrizes africanas. O tempo, na abordagem proposta, não se estrutura de forma linear, mas manifesta-se como um fluxo não direcional, em que passado, presente e futuro se entrelaçam em recorrência dinâmica. Essa concepção contesta a noção cronológica ocidental, destacando-se por apresentar o tempo como um processo em constante reconfiguração, em que a memória assume papel central como dispositivo de reativação das experiências.

A autora desenvolve a metáfora do corpo como tela, entendendo-o como suporte de inscrição e manifestação de narrativas múltiplas. Esse corpo, compreendido como corpo-tela, não se limita à sua presença física, mas atua como superfície de transmissão de sentidos e registros. Nele se projetam e se atualizam camadas de memórias que articulam saberes, práticas e experiências históricas. Essa perspectiva atribui à presença corporal uma função epistemológica, pois considera o corpo não como meio, mas como constituição mesma do conhecimento em trânsito.

O deslocamento da lógica temporal proposto por Martins (2021) ancora-se na tradição de pensamento africano, que comprehende a temporalidade como processo espiralar. Esse modelo temporal propõe uma movimentação contínua de retorno e projeção, possibilitando que experiências do passado se atualizem no presente e influenciem a configuração do porvir. A proposta não opera como metáfora poética, mas como estrutura epistemológica que orienta modos de existência, de percepção e de elaboração de sentido.

No percurso proposto pela autora, destaca-se a articulação entre corpo, tempo e memória como dimensões indissociáveis da experiência performática. A noção de oralitura desenvolvida ao longo da trajetória de Martins exemplifica esse entrelaçamento, por tratar-se de uma forma de inscrição que não separa oralidade e escrita. O texto não se fixa em suportes materiais tradicionais, mas realiza-se na incorporação e na atualização performática. A oralitura, nesse sentido, é prática de memória e de produção de conhecimento que se realiza por meio do corpo.

A performance, no contexto delineado por Martins (2021), não configura apenas representação estética, mas agência de atualização de tempos e sentidos. Ela emerge como prática de reelaboração de eventos, ativando circuitos de significação que escapam à linearidade histórica e ao modelo narrativo progressivo. O gesto performático, assim, mobiliza o tempo espiralar ao reinscrever experiências que retornam deslocadas, mas ressoantes.

A análise proposta por Martins (2021) comprehende que os rituais, as cenas teatrais e as ações performáticas atuam como formas de enunciação e reinscrição de saberes sociais e históricos. Em tais manifestações, o tempo não apenas se organiza, mas é construído e experimentado de modo específico. A performance torna-se, então, uma tecnologia de elaboração temporal, em que o corpo-tela atua como operador crítico e propositivo de sentidos.

A estrutura teórica mobilizada no livro propõe uma crítica às epistemologias hegemônicas que dissociam estética, política e conhecimento. Ao compreender o corpo como *lócus* de inscrição, a autora questiona os limites do texto escrito como única forma legítima de transmissão e legitimação do saber. Nesse contexto, o corpo, a cena e a voz produzem ação, não como ilustração, mas como instância plena de formulação teórica. Ao tratar da ancestralidade, a autora apresenta um entendimento em que a morte não se configura como interrupção, mas como trânsito e reconfiguração de presença. A ancestralidade, nesse modelo, não habita apenas o passado, mas irrompe continuamente no presente como força operante. Essa compreensão estrutura uma ética e uma política da memória, em que o passado não é apenas lembrado, mas atualizado na prática performática.

As cenas analisadas não se limitam à reconstituição histórica, mas funcionam como mediadoras entre tempos distintos, configurando uma experiência estética que tensiona o presente. O gesto performático opera como vetor que conecta diferentes camadas temporais, produzindo um espaço de escuta e reinterpretação. Nesse sentido, a performance atua como campo de produção de subjetividades e de afirmação de modos de existência que desafiam narrativas lineares.

A obra de Martins (2021) inscreve-se, portanto, em um campo teórico que reorienta o entendimento das práticas performáticas negras, propondo novos regimes de leitura e de produção de sentido. Ao deslocar o foco da representação para a presença, e da narrativa para o gesto, sua proposta epistemológica reposiciona a performance como arena crítica, em que o tempo é pensado não como sucessão, mas como tensão e simultaneidade.

A noção de "performances do tempo espiralar", desenvolvida por Leda Maria Martins, oferece uma chave interpretativa fecunda para pensar a memória como um processo que não se limita à linearidade histórica, mas que se realiza em movimentos de retorno, ressignificação e atualização. Nesse modelo conceitual, o tempo não avança em linha reta; ele se curva, dobra-se sobre si mesmo e se rearticula em circuitos de repetição e diferença. Esse entendimento possibilita considerar a memória não como um arquivo fixo do passado, mas como uma operação contínua de reencenação e reinscrição.

Ao interpretar *Brasileirinho* à luz do tempo espiralar, comprehende-se que o show não apenas registra uma determinada leitura de Brasil nos anos de 2003 e 2004, mas que continua produzindo sentidos no presente, à medida que seus signos performáticos são ativados em novas temporalidades. A memória em movimento se articula nesse processo como eixo estruturante da performance, pois os elementos cênicos, musicais e discursivos do espetáculo não permanecem estáticos. Pelo contrário, são retomados com densidade crítica por meio da escuta contemporânea, o que permite que o espetáculo seja lido como um campo de atualização de discursos e afetos em constante trânsito entre o passado e o agora.

Essa concepção de memória está ancorada na performatividade do gesto artístico, que, ao ser reiterado, não apenas rememora, mas reconfigura o que foi. O tempo espiralar, nesse sentido, revela como a performance de Bethânia se torna um dispositivo de memória encarnada, na medida em que seu corpo em cena, sua voz, sua curadoria musical e poética, reativam camadas de significação que vão sendo reelaboradas conforme as condições históricas do presente. Assim, o espetáculo de 2004 não é somente revisto, mas é reinscrito na paisagem simbólica de 2024–2025, adquirindo novos contornos e sendo recontextualizado à luz das transformações socioculturais do país.

A análise de *Brasileirinho*, vinte anos após sua concepção, permite verificar como a memória performada escapa à fixidez e se constitui como operação crítica. O espetáculo encena um Brasil plural e contraditório, evocando vozes da tradição, da canção popular, da poesia e da religiosidade. Quando revisitadas, tais vozes não apenas recontam a história, mas deslocam e tensionam o presente. Nessa lógica, a memória em movimento deixa de ser uma simples rememoração nostálgica para se configurar como prática política e estética de intervenção temporal, tal como propõe o tempo espiralar.

Portanto, a perspectiva teórica de Martins (2021) oferece suporte para pensar o espetáculo como um ato de inscrição do tempo, no qual o passado é ativado não como vestígio, mas como presença viva que reorganiza o presente e projeta o futuro. *Brasileirinho*,

nesse contexto, não é apenas um documento artístico de uma época, mas um território de reverberações, onde o gesto de Bethânia atua como mediador entre tempos, instaurando uma temporalidade performativa que dá forma à memória como fluxo contínuo e reiterativo. Assim, a memória em movimento se revela como estratégia poética e política de leitura e recriação do Brasil.

A performance, enquanto prática cultural situada e reiterativa, opera como um modo de inscrição de discursos que ultrapassam o momento de sua enunciação. Conforme apontam autores dos Estudos Culturais e da teoria da performance, o acontecimento performático não se esgota em sua ocorrência temporal, pois convoca repertórios de significados que são continuamente retomados, reelaborados e reinscritos em novos contextos. Essa característica torna a performance um campo de produção de memória, em que determinados gestos, discursos e sonoridades, mesmo quando inscritos em um tempo específico, permanecem como camadas interpretativas que interpelam o presente. A performance musical, nesse sentido, torna-se um vetor que ativa sentidos históricos e simbólicos, permitindo que elementos culturais sejam reconfigurados em distintas temporalidades sem a perda de sua densidade significante.

No contexto do candomblé, a memória não se apresenta como registro linear do passado, mas como fundamento operativo da tradição e da ritualística. As práticas religiosas se organizam a partir de narrativas ancestrais, de mitos fundadores e de uma lógica de repetição performática que assegura a atualização dos fundamentos do culto. Cada rito, canto ou dança configura-se como uma performance ancorada na memória dos ancestrais, por meio da qual se reatualizam saberes, hierarquias e vínculos comunitários. Assim como nas performances artísticas, a performance ritual do candomblé institui um tempo não linear, em que o passado ancestral é constantemente convocado para dar forma e legitimidade ao presente. A memória, nesse caso, não é um conteúdo armazenado, mas um princípio ativo de construção simbólica e de manutenção do sistema religioso.

O candomblé, portanto, é intrinsecamente ligado ao conceito de memória, que desempenha um papel fundamental em suas práticas e rituais. A memória no candomblé vai além de uma simples recordação de eventos passados; ela é uma força viva que expressa a identidade, a espiritualidade e a continuidade cultural de seus praticantes. Primeiramente, a memória interfere nas práticas religiosas por meio da preservação e transmissão das tradições ancestrais.

Os rituais, cantos, danças e mitos desta religião são transmitidos de geração em geração, por meio da oralidade. Essa transmissão, primeiro se configura como existência e, depois, a partir do outro, torna-se uma forma de resistência cultural, preservando as raízes africanas e mantendo viva a conexão com os antepassados. As histórias dos orixás, por exemplo, são recontadas durante os ritos, perpetuando os ensinamentos e a sabedoria ancestral. Segundo Calvo (2019, p. 254):

A memória ancestral oferece um enraizamento relacional, favorecendo a construção identitária com base na procura das origens. Constitui-se na base de uma memória histórica, que rememora fatos da história dos africanos e de seus descendentes no Brasil; de uma memória familiar (estendendo o conceito de família à comunidade de terreiro), baseada na transmissão oral, na prática e na vivência cotidiana, que contribui à formação de um habitus, de habilidades e sensibilidades; de uma memória transatlântica, que continua sendo alimentada através dos intercâmbios com a África Ocidental, que originaram a “estrutura rizomórfica e fractal da formação transcultural e internacional a que chamo de Atlântico negro” (Gilroy, 2008, p. 38).

A memória ancestral relacionada à guerra, à caça, à diplomacia, ao amor, à cura das doenças, dentre outros aspectos humanos, é expressada quando a divindade africana, no candomblé *ketu* nomeada orixá, está presente no corpo dos/as iniciados/as por meio do transe. Toda vez que a divindade se faz presente é para ensinar sobre algo que ela aprendeu quando viveu sobre a Terra. Utilizando-se do corpo que foi iniciado, por meio de atos gestuais, ela indica para a comunidade o seu ensinamento. Ogum, um orixá relacionado ao elemento ferro e ao poder da guerra, uma vez que foi com o desenvolvimento da utilização do ferro que as armas foram forjadas, quando visita a comunidade, demonstra aos presentes a importância de se lutar, de se guerrear para atingir metas e objetivos de vida.

Além disso, a memória no candomblé está presente na liturgia e nos rituais de iniciação. Os iniciados passam por um processo de aprendizado e internalização das práticas religiosas que envolve uma profunda imersão na história e nas tradições africanas. Esse processo educa e reforça a identidade cultural e espiritual dos praticantes, conectando-os diretamente aos seus ancestrais. O ritual de iniciação é bastante complexo, abrigando mais de uma dezena de ritos, que se desenrolam em um período de 11 a 21 dias de reclusão.

Durante este tempo, o/a iniciado/a tem o seu corpo preparado para que ele seja um receptáculo da energia da divindade para a qual a pessoa foi iniciada. Após a reclusão, existem períodos de resguardo, que podem durar de seis meses a um ano. Segundo Calvo (2019, p. 255):

A memória ancestral é presentificada, no momento do rito, em que o passado é trazido ao presente e os antepassados são invocados para compartilhar com os seres humanos a comida preparada para a ocasião e reviver suas gestas através da dança. Acredita-se que, no momento em que o *òriṣà* se faz presente no terreiro (através da incorporação nos elégún ou da sua energia) cria-se também uma ligação com a África-mãe, com a cidade de origem daquele *òriṣà*.

O espaço físico do terreiro também é um local de memória. Cada elemento, desde os assentamentos até os objetos sacralizados, carrega significados históricos e espirituais. Esses elementos são cuidadosamente preservados e reverenciados, funcionando como lembranças materiais da história e da continuidade do candomblé. Portanto, o próprio terreiro é um espaço sagrado onde a memória dos antepassados é honrada e mantida viva através das práticas religiosas. Como todo o espaço do terreiro, assim como os objetos presentes em tal espaço, é sagrado, ele deve ser cuidado, limpado, enfeitado, durante todo o ano, e não apenas em épocas de festividades públicas. Como reflete Calvo (2019, p. 255):

O terreiro é centro de irradiação do *àṣe* e ponto de partida de uma série de caminhos percorridos por pessoas, animais, materiais, objetos, conhecimentos, valores, ideias, sentimentos, ações, “forças”. Outros espaços se tornam temporaneamente sagrados: o rio onde se realiza o ritual que abre a iniciação, os lugares onde são depositadas as oferendas (tais como encruzilhadas, rios, cachoeiras, mato, praia, lixeira, dependendo das determinações do oráculo), e outros locais escolhidos por procissões, festas e rituais, como a praia na festa de Iyemanjá.

A memória é parte, ainda, da construção da identidade coletiva dos praticantes do candomblé. Ao participar dos rituais e cerimônias, os sujeitos se veem como parte de uma comunidade maior, compartilhando uma herança cultural comum. Essa identidade coletiva é construída pela memória compartilhada das experiências, lutas e vitórias do povo negro brasileiro, fortalecendo os laços comunitários e a solidariedade entre os praticantes. A memória no candomblé é uma forma de resistência contra a opressão e a marginalização. Em um contexto de racismo estrutural e intolerância religiosa, a preservação das tradições do candomblé através da memória é um ato de afirmação cultural e política. Manter viva a memória das práticas religiosas é uma maneira de resistir à assimilação cultural e de afirmar a dignidade e a identidade do povo negro. Como afirma Calvo (2019, p. 254):

O terreiro é um espaço de acolhimento, carinho e cuidado, onde as crianças e os idosos são valorizados no processo de transmissão da vida e da tradição,

as diferenças são aceitas, opõe-se a valorização da origem africana ao racismo e constrói-se uma outra hierarquia, baseada na idade de santo (período decorrente da iniciação) e no cargo ocupado. As pessoas encontram resposta a uma busca de identidade e de origem, inserindo-se em uma genealogia religiosa e mítica por meio da iniciação e da relação com o próprio *òriṣà*.

Em resumo, a memória é algo intrínseco das práticas religiosas do candomblé ao mediar tradições ancestrais, educar e iniciar novos praticantes, manter a sacralidade do terreiro, construir identidades coletivas e resistir à opressão. No candomblé, a memória é uma força ativa que constrói o presente e garante a continuidade futura da religião e da cultura afro-brasileira. O/a iniciado/a no candomblé, e até mesmo aqueles simpatizantes que ainda não passaram pelos ritos iniciáticos, passam a integrar uma nova família, a fazer parte de um grupo doméstico no qual uns podem contar com os outros.

Pensando na materialidade como um dos pontos de partida para refletirmos sobre a memória no terreiro, temos como principais objetos sacralizados de uma comunidade religiosa os assentamentos das divindades cultuadas por ela. Os assentamentos servem como o meio pelo qual os praticantes oferecem comidas votivas e outros presentes aos orixás. As oferendas de comidas, conhecidas como “comidas de santo”, são preparadas com ingredientes específicos e de acordo com as preferências dos orixás. Estes alimentos são considerados sagrados e servem para nutrir as divindades, estabelecendo um intercâmbio simbólico e espiritual entre os humanos e os seres divinos. A preparação e a apresentação dessas oferendas são atos de profunda reverência e devoção, reforçando a conexão entre o fiel e o orixá.

Além das oferendas de alimentos, os assentamentos são cuidados através de rituais de manutenção que envolvem a limpeza, a decoração e a alimentação com água e outros elementos simbólicos. Esses cuidados regulares são essenciais para manter a força e a vitalidade dos assentamentos, garantindo que os orixás permaneçam presentes e ativos na vida dos praticantes. A limpeza dos assentamentos é uma prática ritual que purifica e revitaliza o espaço sagrado, enquanto os adornos e a água são oferecidos como sinais de respeito e adoração contínua.

Os assentamentos também desempenham um papel crucial na identidade religiosa e na coesão comunitária dentro do candomblé. Eles são pontos focais de devoção coletiva, onde os membros da comunidade se reúnem para celebrar festas, realizar rituais e fortalecer seus laços espirituais e sociais. A presença dos assentamentos no terreiro simboliza a centralidade dos orixás na vida comunitária e na espiritualidade dos praticantes, tornando-se centros de

irradiação da força e da proteção divina. Eles são muito mais do que representações materiais dos orixás; eles são pontos de convergência entre o mundo material e o espiritual, onde se dá a interação direta entre os praticantes e as divindades. Através das oferendas de comidas votivas, da manutenção cuidadosa e dos rituais comunitários, os assentamentos garantem a presença contínua dos orixás e a vitalidade da tradição do candomblé. Como explica Calvo (2019, p. 254):

O terreiro de candomblé reúne no seu interior os assentamentos dos diferentes *óriṣà*, lugares qualitativamente fortes em que é concentrado, através de rituais e materiais apropriados, o *àṣe* (a força sagrada que está na base da vida). É preservada a memória ancestral, mantendo vivos e transmitindo costumes, tradições, valores, mitos, línguas, ritmos, cantigas e formas de vida matriz africana.

Qual seria o aspecto destes assentamentos? Trata-se, na enorme maioria dos casos, de um recipiente. O material utilizado neste recipiente pode variar: barro, argila, porcelana, ferro, pedra, a depender da divindade que será assentada. O recipiente pode ser alocado em uma prateleira, na boca de um quartilhão (pote de barro) ou diretamente no chão. Ele pode ser enfeitado com folhas sagradas, laços de tecido, flores, dentre outros.

Para cada orixá existe um assentamento. Imagino que não existam assentamentos iguais. Eu, enquanto praticante do candomblé, nunca observei dois assentamentos que fossem iguais. Podem ser parecidos, mas nunca são iguais. Existem elementos em comum, obviamente. Por exemplo, armas de ferro são utilizadas em assentamentos do orixá Ogum. Assim como leques e espelhos podem ser utilizados em assentamentos da orixá Oxum. Ogum, ligado aos tempos nos quais o ferro contribuiu para o desenvolvimento das sociedades, possuindo como habilidade o corte, do domínio, o ímpeto da guerra; Oxum, relacionada à maternidade, ao poder do feminino, ao cuidado, à diplomacia e à política, possuindo o título de senhora da sociedade. Existem nos assentamentos, ainda, elementos que possuem vínculo com todas as divindades, como os búzios, as moedas, determinadas favas e rochas. E existe, por fim, na imensa maioria dos assentamentos de orixá, a pedra fundamental e originária do encantamento da divindade, chamada *okutà*.

Alguns podem apontar para este autor o dedo, dizendo que neste texto estou revelando “o segredo” do candomblé. Mas afirmo que o segredo do candomblé não reside em itens de assentamentos, reside na capacidade de significá-los e encantá-los. Este segredo está guardado hermeticamente nas práticas dos terreiros afro-brasileiros. Não está na academia, na universidade, tampouco na internet. Prova disso, é que o tema *okutà* foi tratado na obra

“Okutá: a pedra sagrada que encanta orixá”, escrita pelo muito respeitado babalorixá Pai Cido de Oxum e publicada em 2014. É nesta pedra que o axé, a força vital da natureza, do orixá, é plantada. A pedra, as rochas, carregam a história do mundo: falam-nos de eras distantes, fases remotas, muitas vezes inimagináveis. Pelas rochas detectamos choques de placas tectônicas, inscrições históricas, restos mortais, alfabetos, símbolos, representações. As pedras foram o primeiro suporte dos homens.

A Umbanda, religião brasileira que reverencia os orixás, mas também as entidades, os espíritos da nossa terra, cultua os caboclos, as energias espirituais indígenas. Uma das cantigas entoadas na presença de tais entidades, diz: “Pedrinha miudinha na aruanda ê, lajedo tão grande, a mais pequena é que nos alumia”, ensinando que a cultura afro-brasileira valoriza mais a simplicidade sincera do que o excesso que envaidece. Por isso mesmo, a pedra é o principal elemento presente em um assentamento. Muitas vezes, a pedra é o próprio assentamento, ou é a própria divindade, como é o caso da laterita, rocha que é partícula desprendida do universo, estabelecendo conexões ancestrais e sendo alimentada em todo terreiro de candomblé nos assentamentos do orixá Exu.

É importante destacar que os objetos sacralizados não são os únicos assentamentos da divindade para a qual o sujeito fora iniciado. O próprio corpo do iniciado é um assentamento vivo, que comporta a energia do orixá após o processo iniciático. Por isso mesmo, são impostas restrições e cuidados que a pessoa iniciada deve ter no que se refere à sua alimentação, aos seus hábitos e aos seus comportamentos. Tais indicações são feitas pela liderança religiosa no sentido de preservar os filhos de santo e fazê-los compreender que o corpo é também sagrado e deve ser cuidado em respeito ao orixá. As restrições e mudanças propostas remetem às histórias dos ancestrais e carregam ensinamentos para cada tipo de arquétipo.

Em 1971, faleceu uma grande liderança do candomblé brasileiro, Joãozinho da Gomeia, responsável pelo Terreiro da Gomeia, em Duque de Caxias, região metropolitana do Rio de Janeiro. A sua morte mobilizou a família espiritual para a escolha de uma nova liderança para o templo. No entanto, a família religiosa não conseguiu entrar em um consenso acerca do processo sucessório do terreiro. Este fato oferece centralidade para a relação entre memória e candomblé, uma vez que o falecimento da liderança mencionada provocou uma ruptura entre os membros da comunidade religiosa, desestabilizando laços familiares, culturais, religiosos e espirituais e provocando a extinção do espaço religioso. Artigo publicado por Rodrigo Pereira, em 2017, trata do trabalho de etnoarqueologia realizado por

pesquisadores da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no espaço onde funcionava o terreiro, algo ocorrido apenas nos anos 2015 e 2016, contando com escavações, entrevistas e pesquisas documentais. O trabalho científico demonstrou que o Terreiro da Gomeia, mesmo aparentemente destruído, estava vivo, através da materialidade de objetos e espaços anteriormente sacralizados. Nas palavras de Pereira (2017, p. 107):

Pelo obtido, fica claro que as práticas religiosas do candomblé deixaram vestígios no registro arqueológico. A amostra contém 278 peças de materiais identificados como seculares (42,7% da amostra), 177 referentes aos religiosos (27,2%), 166 considerados como mistos (26%) e 30 peças sem identificação (4,1%). Se somarmos os valores mistos aos religiosos, obteremos um valor de 455 peças que indicam práticas religiosas (53,2% do escavado). Ou seja, pela soma realizada, mais de 50% de nossa cultura material escavada representa práticas, ritos e objetos de cunho religioso no registro arqueológico do sítio da Gomeia. Isso demonstra como a Arqueologia tem uma alta capacidade de analisar e identificar práticas religiosas pretéritas em contextos arqueológicos de terreiros de candomblé.

Para além da memória relacionada à materialidade, Pereira também observa nas entrevistas realizadas certo tensionamento entre a memória coletiva e as memórias individuais, trabalhando tais conceitos a partir de Pollak (1989), para quem a memória é um fenômeno coletivo, construído coletivamente, organizada a partir do presente e, em parte, herdada: ela envolve lembranças e esquecimentos, negociações e tensionamentos; e Halbwachs (2006), que voltou-se para o conceito de memória coletiva, considerando-a fundamental na dinâmica de reconstrução do passado vivido por um grupo social. Como explica Pereira (2017, p. 109):

Assim, dois processos distintos quanto às memórias da Gomeia podem ser observados, dependendo dos posicionamentos de cada grupo ou pessoas envolvidas na disputa: o esquecimento do local (e uma consequente dessacralização) e a manutenção de uma memória positiva, que se liga à permanência do sagrado naquele espaço, mesmo após a retirada dos objetos sagrados. Neste artigo, este axioma nos interessa: na atualidade, o terreno, onde repousam os restos edificados da Gomeia e a cultura material remanescente, permanece ou não sacro para os que ali transitaram?

Emergindo com o questionamento supracitado, Pereira (2017) revela um embate a partir do conceito de memória no espaço do terreiro: é a materialidade, são os objetos sacralizados, que conferem a sacralização do espaço ou são os sujeitos, que tiveram os seus corpos iniciados, oferecidos como receptáculos para os orixás, que conferiram sacralidade ao ambiente no qual estavam? Ou seja, em que medida a memória religiosa poderia interferir no

processo de identificação e percepção do sujeito no espaço? A pesquisa evidencia que existem duas perspectivas de pensamento sobre esta temática, a saber:

Podemos analisar a perspectiva da dessacralização da Gomeia da seguinte forma: se nada mais naquele espaço é sagrado, seu solo também não é, as estruturas não são e, por fim, até mesmo a memória não é mais sacra, pois esta se apagou com o processo de arruinamento do local. Parte dos entrevistados não acredita que o terreno seja sacro, pelo fato de não haver mais o assentamento de fundação (ariaxé) que permita ao terreno fazer a intermediação entre o plano espiritual e o material (...) Para outro grupo, ao contrário, o terreno da Gomeia permaneceu sagrado, pois nunca deixou de acessar o Orum (plano espiritual), perspectiva que permite aos adeptos, ainda hoje, se conectar com suas divindades e com as memórias das festas e ritos ocorridos ali. Uma vez tocado pelos deuses, aquele espaço mantém-se sacro eternamente. Não importam justificativas “oficiais” da cosmologia do candomblé, sua “crença vivida” opõe-se a estes argumentos e mantém a sacralidade da Gomeia. Essa posição baseia-se nas experiências religiosas vividas, mantidas e atualizadas pela memória do grupo (PEREIRA, 2017, p. 110-111).

Quando a temática é a memória, fica evidente que precisamos considerar as dimensões materiais e subjetivas presentes no espaço do terreiro. Assim como os assentamentos são importantes no processo de culto e perpetuação da tradição afro-brasileira, a oralidade é o mecanismo pelo qual os ensinamentos e as vivências do candomblé são compartilhados. Enquanto os assentamentos abarcam os objetos sacralizados basilares para o contato com o invisível, a oralidade encharca as vivências religiosas de significado.

A oralidade desempenha um papel fundamental no candomblé, sendo a principal forma de transmissão e preservação da tradição cultural africana no Brasil. Como uma religião de matriz africana, o candomblé se sustenta sobre a transmissão oral dos saberes, ritos, mitos e práticas religiosas, assegurando a continuidade e a autenticidade das suas tradições através das gerações. Como explicam Corteze e Juvêncio (2023, p. 02):

A memória é um fator social e cultural que pode ser reforçada de inúmeras formas. Sociedades preservam memória para manter as tradições latentes e vivas no âmbito social. Um fator habitual para mantê-la presente é utilizar objetos como símbolos, tais como estátuas, monumentos, obras literárias e outros. Todavia, a memória também é um fenômeno encontrado fora do âmbito físico, por meio da oralidade. A memória oral é vista como uma possível transmissora do senso comum, em contrapartida da escrita, que possibilita a institucionalização desse fenômeno - museus, bibliotecas, arquivos, onde cientistas de todas as áreas do conhecimento podem desfrutar e deleitar.

A importância da oralidade no candomblé começa com a formação e a educação dos iniciados. Desde os primeiros passos na religião, os novos adeptos aprendem através de histórias, cânticos, rezas e ensinamentos proferidos pelos mais velhos, conhecidos como babalorixás e ialorixás. Esse processo de aprendizado é profundamente imersivo e pessoal, criando uma conexão direta entre o conhecimento ancestral e o aprendiz. A ausência de textos escritos significa que cada ensinamento é transmitido de maneira viva e dinâmica, adaptando-se às necessidades e ao contexto de cada momento, mas preservando a essência dos ensinamentos originais.

No terreiro, a posição na qual sentamos está relacionada à hierarquia religiosa. Aqueles que se assentam em cadeiras com braços possuem títulos, são mais velhos e carregam maior experiência. Diferente dos que se assentam em pequenos bancos, ou daqueles que se sentam ao chão, que são recém iniciados ou não iniciados. Existe um hábito muito comum nos terreiros de candomblé, que é o de se assentar “nos pés” dos mais velhos para ouvir os causos e histórias, por vezes encharcados de uma nostalgia que quase sempre é manifestada por meio da frase: “no meu tempo”, significando que o tempo dos mais velhos é diferente do tempo dos mais novos, evidenciando um dos conceitos centrais do candomblé afro-brasileiro: a senioridade.

A transmissão oral garante a preservação dos mitos e histórias dos orixás, que são contados e recontados em cerimônias e rituais. Essas narrativas, conhecidas como itãs, explicam a origem dos orixás, suas características, feitos e ensinamentos. Cada história carrega valores, lições e normas que orientam a vida dos praticantes, consolidando a memória coletiva da comunidade. O reviver constante das experiências em contextos rituais reforça a identidade cultural e espiritual dos membros do candomblé, criando um senso de pertencimento e continuidade.

Vejamos a história contada pelo orixá Oxóssi, o meu orixá, a divindade para a qual fui iniciado no candomblé, quando está manifestada no terreiro de candomblé: o caçador entra na sala em cima de um cavalo, dançando no ritmo que representa uma cavalgada, como se estivesse segurando as rédeas. Em seguida, desce do cavalo e dança o ritmo agueré, movimentando o corpo para frente e para trás, como se estivesse perseguinto a sua caça. Os aguidavis, varas que fazem ecoar o som dos tambores, que antes batiam na parte superior dos atabaques, chamam o orixá para a caça, levando-o ao chão. Oxóssi, então, se arrasta pela sala atrás de sua caça, até que finalmente a tenha nas mãos. Após conquistá-la, Oxóssi fica de pé,

mostrando a caça para o público presente. Esta performatividade do orixá Oxóssi ensina a todos sobre tática, estratégica, objetividade e persistência, valores essenciais para o caráter.

Para tratar da oralidade nesta seção, evoco novamente Martins (2003, p. 67) que citou Roach para dizer que

“as performances revelam o que os textos escondem” e Pierre Nora, para quem “a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória (*lieux de mémoire*), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticas, etc., mas constantemente se recria e se transmite pelos ambientes de memória (*milieux de mémoire*), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes.

A partir desta visão, podemos compreender que a oralidade e a corporeidade seriam ambientes de memória, que podem comunicar, portanto, a memória ancestral afro-brasileira. Ambientes que expressam o que “escapa” dos textos, o que extrapola a linguagem escrita. Os meios orais e escritos podem ser tratados na sociedade contemporânea como caminhos distintos para a circulação da informação. Todavia, é preciso considerar a coexistência e a complementaridade desses meios:

Um caminho para entender os meios orais e escritos é pensá-los como maneiras diferentes de produzir, armazenar, fazer circular e consumir a informação. Na composição e transmissão orais, é necessária a presença física de falante e ouvinte, submetidos à influência do ambiente, às circunstâncias sociais e aos imperativos mnemônicos. Uma situação de oralidade não pode, assim, ser confundida apenas com o uso da palavra, pois não é puramente lingüística, mas igualmente física e social. É um acontecimento do tempo presente ou constantemente presentificado que, por envolver a presença de pessoas, apela a todos os sentidos e chama ao engajamento e à interação. A oralidade valoriza o grupo, a pluralidade e a multiplicidade em detrimento da categoria de autor instituída pelo letramento (...) Entretanto, como as práticas de ouvir, ver e ler são múltiplas, esses mundos se misturam e fazem surgir outras apropriações, representações e concepções ainda mais complexas (FERRÃO NETO, 2003, p. 06).

A complexidade de concepções resultantes da relação entre a oralidade e a escrita supramencionada pode ser observada no campo da comunicação contemporânea. A oralidade constitui a forma mais antiga e imediata de interação humana, sendo um alicerce para a construção e transmissão de narrativas, valores e culturas. Atualmente, a oralidade não apenas complementa os meios de comunicação de massa, como rádio e televisão, mas também encontra novas formas de expressão nas plataformas digitais, como podcasts, lives e

aplicativos de mensagens instantâneas. Esses espaços ressignificam a oralidade, permitindo a construção de discursos mais próximos e interativos, favorecendo a troca de ideias em tempo real e reforçando a conexão emocional entre os sujeitos. Assim, a oralidade continua a ser uma dimensão essencial para a análise e prática da comunicação social, destacando-se como um elo dinâmico entre tradição e inovação tecnológica.

Neste contexto, as histórias que não devem ser esquecidas, contadas e recontadas pelo povo do candomblé, não mais circulam estritamente nos ambientes dos terreiros brasileiros, mas ganham o ambiente virtual através de perfis de sacerdotes e sacerdotisas religiosos, de iniciados/as na religião e de pesquisadores/as da cultura afro-brasileira, tornando-se comum a disseminação da mitologia dos orixás, de cantigas e de rezas africanas em redes sociais como o Instagram, o Tik Tok, o Facebook e, ainda, em podcasts e videocasts. Tais redes, plataformas e linguagens possibilitam uma relativa democratização dos ensinamentos enunciados anteriormente apenas no espaço sagrado dos terreiros.

O conceito de “audiovisual em rede”, como formulado por Juliana Freire Guttman (2021), parte da constatação de que as imagens técnicas não apenas registram o real, mas o reconstroem continuamente em sua circulação digital. O audiovisual, ao ser integrado às dinâmicas da internet e das plataformas digitais, passa a constituir uma forma rizomática de produção de sentido, em que o conteúdo não se fixa numa temporalidade única ou numa lógica de autoria centrada. Essa proposta compreende o audiovisual não apenas como produto final, mas como processo, como um “modo de existência” em rede, que atravessa plataformas, modos de apropriação e reinterpretação por parte dos espectadores-usuários. Nesse sentido, a obra audiovisual deixa de ser um artefato estático e se transforma em um organismo dinâmico, reconfigurado pelas práticas de recepção e compartilhamento em ambientes digitais.

Ao se pensar em espetáculos musicais previamente gravados, como um show performático de grande densidade estética, a inserção no ambiente digital transforma sua natureza. O audiovisual em rede opera sobre a gravação como uma matriz reproduzível, na qual múltiplas camadas de leitura são produzidas por quem assiste, compartilha, comenta, edita e ressignifica esse conteúdo. A gravação do show deixa de ser um registro fiel de um acontecimento no passado para se tornar um campo de disputa de sentidos no presente. Nas plataformas digitais, o vídeo é comentado, remixado, recortado em trechos, usado em outras produções e reinscrito em outros contextos culturais e políticos, de modo que a performance se reativa em novas temporalidades e materialidades.

A proposta de Guttman (2021) permite compreender que o audiovisual em rede não apenas democratiza o acesso a obras culturais, mas também descentraliza os regimes de leitura. Um show gravado e lançado oficialmente pode se transformar em objeto de criação coletiva quando reapresentado em redes sociais digitais. Essa lógica ativa mecanismos de produção de subjetividade e memória, nos quais o espectador assume a condição de coautor. É possível, assim, pensar que o espetáculo gravado não termina com a sua captação e edição, mas se prolonga e se modifica nas formas como é experimentado por diferentes públicos, em diferentes tempos e contextos. A presença digital do show gera novas formas de presença simbólica, afetiva e política, atravessando repertórios e identidades múltiplas.

O audiovisual em rede favorece essa reinterpretação ao permitir que diferentes atores (pesquisadores, fãs, artistas, coletivos) atualizem sua leitura do espetáculo a partir de recortes temáticos, sobreposições com outros materiais e intervenções críticas. O que estava fixado no tempo da gravação passa a vibrar em novos tempos e ritmos, num movimento que articula memória, política e tecnologia. Nesse processo, o arquivo se torna vivo, e a obra se reconfigura como interface aberta entre o passado e o presente.

Portanto, ao considerar *Brasileirinho* sob a ótica do audiovisual em rede, comprehende-se que sua permanência não se dá pela conservação da imagem, mas pela sua ativação contínua. Essa condição expande o alcance da obra para além de sua materialidade original, reafirmando que no ambiente digital o que se grava não é somente o que se preserva, mas também o que se reconstrói, se comenta e se vive novamente em outras chaves de leitura. É isso o que há de comunicacional na performance de Maria Bethânia em *Brasileirinho*: a sua capacidade de ressignificar, reelaborar e reinventar o que pensamos sobre o nosso país.

3 BRASILEIRINHO E SUA CRÍTICA SOCIAL AFRO-BRASILEIRA: DA TRAVESSIA À ESCRAVIZAÇÃO, DA ABOLIÇÃO AOS DIAS DE HOJE

O culto aos orixás desembarca no Brasil com os negros violentados e escravizados trazidos de África. Muitos morreram nesta travessia: o que fez com que a cultura negra nomeasse o mar de “a grande calunga”. Muitos corpos foram atirados nas águas salgadas. Mas apenas os corpos. Os espíritos concluíram o traumático atravessar. Chegaram no Brasil em forma de energia. Energia que conferiu força para que os seus organizassem um sistema religioso chamado candomblé, uma religião de preservação de uma identidade étnica, a identidade africana: iorubá, congo, angola, jeje. Sujeitos desterritorializados, arrancados de seus territórios.

Ao chegarem, resistiram com a sua cultura e o candomblé, muito rapidamente, tornou-se uma estratégia para a sobrevivência. Os terreiros foram, e ainda são, espaços de acolhimento. A *egbè*, família religiosa, se consolidou como grupo de apoio. O terreiro tornou-se um espaço que acolhe a diversidade de modo generoso. Na contemporaneidade, a religião criada para a preservação de uma identidade cultural, se transmuta para uma religião universal de conversão individual, movimento constatado pelo sociólogo Max Weber como característica da modernidade (PIERUCCI, 2006). Primeiramente, o candomblé se conformou no contexto rural, afastado dos centros urbanos. Por isso mesmo, os terreiros eram chamados de “roça de candomblé”. Hodiernamente, no início do século XX, ganhou a trama das cidades, seja por um movimento de crescimento do espaço urbano, seja porque se fundaram casas religiosas em bairros centrais nas cidades (SILVA, 1993).

Os sujeitos acolhidos pela religião não são apenas os negros, mas todos aqueles que desejam compreender a ancestralidade africana. Os brancos, a classe média escolarizada, adentram o candomblé, como já afirmaram Prandi (2004) e Duccini (2016). Em síntese, o poder econômico dos sujeitos do candomblé também se torna desigual. Tal modificação carrega aspectos positivos e negativos: a difusão da cultura afro-brasileira talvez seja o mais positivo; e a sua deturpação e as interpretações racistas lançadas sobre ela, o mais negativo.

Existe, portanto, na contemporaneidade, uma diversificação dos sujeitos praticantes do candomblé. Mesmo sendo uma religião que preserva o poder feminino, a matriarquia, os homens alcançaram postos de liderança e assumiram funções antes não ocupadas por eles. As práticas religiosas, assim como seus sujeitos, também se modificaram. As casas matrizes baianas, devido à maior quantidade de iniciações ao candomblé, sobretudo a partir dos anos

1980, geraram casas filiais, que dizem reproduzir as suas tradições. O capitalismo, em sua fase tardia, o neoliberalismo, afeta a economia material e simbólica e o mundo do trabalho impacta nas ritualísticas: é preciso substituir ingredientes, reduzir a quantidade de dias de cerimônias, especificar rituais, criar agendas de atendimentos a leigos que buscam por trabalhos espirituais para os mais diversos problemas.

A inserção do candomblé no mercado contemporâneo de bens simbólicos exige uma reorganização de suas práticas rituais e de suas formas de sociabilidade. O avanço do neoliberalismo no Brasil, sobretudo a partir da década de 1990, redefine as relações entre tempo, trabalho e religiosidade, impondo lógicas de eficiência, produtividade e mercantilização às esferas da vida coletiva. Nesse contexto, observa-se uma adequação progressiva de práticas religiosas às demandas do tempo urbano e da racionalidade econômica dominante. A temporalidade extensa dos ritos tradicionais é tensionada pelas exigências de flexibilidade e agilidade, o que resulta na reconfiguração de rituais, na redução de suas durações e na incorporação de dispositivos de atendimento individualizado e tarifado.

Essa relação entre candomblé e neoliberalismo deve ser interpretada como um processo de negociação simbólica e material, no qual se articulam distintas rationalidades. A expansão urbana, a mobilidade geográfica dos praticantes e a crescente visibilidade das religiões afro-brasileiras em espaços midiáticos e institucionais conduzem à formação de redes religiosas translocais, nas quais as casas de axé operam como pólos de mediação entre tradição e inovação. A valorização de serviços religiosos como “trabalhos” espirituais, associados a soluções para problemas pessoais, sentimentais ou profissionais, expressa a inserção do candomblé em um campo ampliado de circulação de bens culturais e espirituais, cujos códigos são, em parte, regulados pelas dinâmicas do consumo e pela lógica da demanda.

Ao mesmo tempo, o candomblé continua a operar com sistemas de memória ancestral que tensionam os imperativos de instantaneidade e individualismo característicos do capitalismo contemporâneo. Os fundamentos da religião, baseados na oralidade, na hierarquia iniciática e na repetição codificada de práticas, exigem uma temporalidade distinta daquela imposta pela racionalidade neoliberal. Essa coexistência de temporalidades contraditórias evidencia uma zona de conflito e negociação contínua, em que os terreiros precisam elaborar estratégias de sobrevivência simbólica e material. O candomblé, assim, se insere em um campo de disputas entre tradição e transformação, em que sua permanência depende da capacidade de reinscrição dos fundamentos religiosos nos fluxos culturais, econômicos e comunicacionais do presente.

Neste contexto, são múltiplos os sujeitos do candomblé e, também, os sujeitos de *Brasileirinho*. Mas, tanto os sujeitos dos tempos das fundações dos terreiros de candomblé, quanto aqueles representados na performance de Maria Bethânia, são vinculados ao meio rural, do interior e do Brasil profundo. Uma “gente humilde”, que vive, muitas vezes, com o mínimo, com o fantasma da escassez:

Gente Humilde (Chico Buarque)

Tem certos dias
 Em que eu penso em minha gente
 E sinto assim
 Todo o meu peito se apertar
 Porque parece
 Que acontece de repente
 Feito um desejo de eu viver
 Sem me notar
 Igual a como
 Quando eu passo no subúrbio
 Eu muito bem
 Vindo de trem de algum lugar
 E aí me dá
 Como uma inveja dessa gente
 Que vai em frente
 Sem nem ter com quem contar

São casas simples
 Com cadeiras na calçada
 E na fachada
 Escrito em cima que é um lar
 Pela varanda
 Flores tristes e baldias
 Como a alegria
 Que não tem onde encostar
 E aí me dá uma tristeza
 No meu peito
 Feito um despeito
 De eu não ter como lutar
 E eu que não creio
 Peço a Deus por minha gente
 É gente humilde
 Que vontade de chorar

“Gente Humilde” apresenta uma profunda reflexão sobre as desigualdades sociais no Brasil, utilizando uma linguagem poética e sensível para retratar a realidade das classes populares. A letra evidencia a empatia do eu lírico em relação à “gente humilde”, cuja vida, embora marcada por dificuldades, preserva a dignidade simples e silenciosa. Desde os primeiros versos, o eu lírico expõe um conflito interno ao observar essa realidade: o peito

apertado e o desejo de "viver sem me notar" sugerem um misto de identificação e impotência diante das condições adversas enfrentadas por essa população.

A canção utiliza imagens cotidianas e simbolismos que intensificam o impacto emocional da narrativa. Elementos como "casas simples com cadeiras na calçada" e "flores tristes e baldias" configuram uma estética de simplicidade que reflete o ambiente modesto, mas carregado de significados afetivos. Essa escolha imagética é reforçada por uma musicalidade melancólica que ecoa introspecção, criando um contraste entre a beleza poética e a dureza da realidade descrita. A utilização de metáforas, como "a alegria que não tem onde encostar", revela a precariedade não apenas material, mas também emocional, vivida por essas pessoas, ao mesmo tempo em que denuncia uma estrutura social excluente.

Em outras palavras, a canção e a sua performance jogam luz à desigualdade urbana no Brasil, destacando a vida nas periferias, muitas vezes invisibilizada nos discursos políticos e na produção cultural dominante. Composta em 1945, a partir do olhar de Garoto e Vinícius de Moraes, trata da imagem do subúrbio carioca, com suas "cadeiras na calçada" e alpendres floridos. O cenário privilegia a convivência comunitária e os valores afetivos contrastam com a precariedade das condições materiais. Nesse sentido, a canção acena para a valorização da cultura popular, resgatando a identidade e a resistência das classes trabalhadoras frente a um sistema capitalista que as explora e, muitas vezes, as marginaliza.

Por outro lado, "Cigarro de Paia" e "Boiadeiro" retratam o homem rural. "Cigarro de Paia" suscita um imaginário profundamente enraizado na cultura rural brasileira, remetendo aos valores, práticas e paisagens associados ao universo sertanejo. A letra é construída a partir de elementos simbólicos que expressam a simplicidade e a autossuficiência do cotidiano rural, como o cigarro de palha, o cavalo ligeiro, a rede de malha e o cão trigueiro. Esses elementos, além de situar o ouvinte em um espaço geográfico e cultural específico, sugerem um estilo de vida conectado à natureza e marcado por um senso de liberdade, trabalho e contemplação, características frequentemente idealizadas na construção de uma identidade rural no Brasil:

Cigarro De Paia (Armando Cavalcante / Klecius Caldas)

Meu cigarro de palha,
Meu cavalo ligeiro,
Minha rede de malha,
Meu cachorro trigueiro.

Quando a manhã vai clareando,
Deixo a rede a balançar,
No meu cavalo vou montando,
Deixo o cão pra vigiar.

Acendo um cigarro vez em quando,
 Pra me esquecer de me alembrar,
 Que só me falta uma bonita morena,
 Pra mais nada me faltar,
 Que só me falta uma bonita morena,
 Pra mais nada me faltar.

Historicamente, a canção reflete a valorização da cultura rural, que foi amplamente difundida em momentos importantes da formação da identidade nacional, como no período do Estado Novo, entre os anos 1937 e 1945. Nesse período, a música popular brasileira passou a incorporar símbolos da "brasilidade", exaltando a vida no campo como um contraponto à crescente urbanização e industrialização. "Cigarro de Paia" insere-se nesse contexto ao romantizar o espaço rural e enfatizar a harmonia entre o homem e o ambiente. Essa idealização, todavia, pode omitir as complexidades sociais e econômicas enfrentadas pelas populações rurais, como o trabalho árduo e a desigualdade, apresentando uma visão nostálgica que privilegia aspectos bucólicos e individuais.

Explorando temas universais, como a busca por completude e felicidade, simbolizados pela ausência da "bonita morena", a figura feminina, nesse contexto, é tratada como o elemento que falta para atingir a plenitude da vida simples. Esse enfoque reflete valores tradicionais de gênero, comuns em narrativas desta época. Além disso, "Cigarro de Paia" dialoga com o imaginário coletivo ao oferecer uma sensação de pertencimento a um espaço idealizado, que muitas vezes se torna refúgio simbólico diante das tensões e mudanças sociais.

Num mesmo sentido, "Boiadeiro", destaca-se como uma celebração da vida no campo, aludindo à figura do boiadeiro como símbolo de um modo de vida simples e conectado à terra. A letra utiliza imagens típicas do cotidiano rural, como o transporte do gado, o encontro com a família e o retorno ao lar ao final do dia, exaltando valores como a dedicação ao trabalho, a proximidade com a natureza e o afeto familiar. Essa construção idealizada do ambiente rural reflete um imaginário coletivo que associa o campo à autenticidade e à pureza, contrastando com a complexidade da vida urbana:

Boiadeiro (Armando Cavalcante / Klecius Caldas)

Vai boiadeiro, que a noite já vem
 Pega o teu gado e vai pra junto do teu bem

De manhãzinha quando eu sigo pela estrada
 Minha boiada pra invernada eu vou levar

São dez cabeça, é muito pouco, é quase nada,
mas não tem outras mais bonitas no lugar

Vai boiadeiro, que o dia já vem
Leva o teu gado e vai pensando no teu bem

De tardezinha quando eu venho pela estrada
A fiarada vem correndo me encontrar
São dez filhinhos, é muito pouco, é quase nada,
mas não tem outros mais bonitos no lugar

Vai boiadeiro, que a noite já vem
Leva o teu gado e vai pensando no teu bem

E quando eu chego na cancela da morada
Minha Rosinha vem correndo me abraçar
É pequenina, é miudinha, é quase nada,
mas não têm outra mais bonita no lugar

Vai boiadeiro, que a noite já vem
Guarda o teu gado e vai pra junto do teu bem

A letra de “Boiadeiro” também aborda o papel central da família no contexto rural. A menção aos “dez filhinhos” e à “Rosinha”, figuras que simbolizam descendência e ancestralidade, reforça a noção de que a felicidade está atrelada à simplicidade e à proximidade emocional, mesmo diante de recursos limitados. Ao reiterar frases como “é quase nada, mas não tem outras mais bonitas no lugar”, a canção celebra a valorização do pouco como suficiente, alinhando-se a uma ética de contentamento, característica de discursos que exaltam o rural como espaço de virtude.

Nas performances de “Cigarro de Paia” e “Boiadeiro”, Maria Bethânia canta como se estivesse em uma conversa informal e divertida, com leveza e descontração. Inicialmente sentada, de olhos fechados, como se lembrasse de cenas que já viveu, o semblante da baiana exibe um sorriso tímido, como se estivesse degustando cada palavra da canção, sentindo saudades de um tempo. Depois, em “Boiadeiro”, levanta-se e percorre o palco conferindo movimento à performance e trazendo significado à lida árdua do sujeito boiadeiro. Entre uma estrofe e outra, Maria Bethânia recorre ao aboio, canto sertanejo utilizado na lida com o gado (“ôôôôô...”). Uma marca sonora e estética, conectada à rotina de trabalho do personagem principal da canção, o boiadeiro.

Esta maneira de performar corrobora a interpretação supracitada das canções. Trata-se de um meio rural que sobrevive pulsante, apesar das dificuldades, da escassez e das ausências.



Imagens 03 e 04: Cenas de *Brasileirinho* referentes às canções “Cigarro de Paia” e “Boiadeiro”.

Fonte: Print do show disponível no Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=trZ61i23Nl0>

Assim como o candomblé migra do campo para a cidade, Maria Bethânia em *Brasileirinho* também migra a sua performance da “escassez contente” sertaneja para a miséria e a fome presentes nos grandes centros urbanos. “Miséria” transcende a mera crítica social ao provocar uma reflexão filosófica sobre a condição humana. A inclusão de grupos diversos, como “índio, mulato, preto, branco” e “cores, raças, castas, crenças”, sublinha que as

diferenças culturais e raciais não deveriam justificar as desigualdades. Contudo, a letra aponta que essas diferenças, em um sistema estruturalmente desigual, se convertem em ferramentas de opressão e exclusão. Além disso, a referência ao "esperanto", uma língua universal criada para unificar a comunicação entre os povos, ironicamente sugere a impossibilidade de uma verdadeira união em um mundo fragmentado pela miséria:

Miséria (Arnaldo Antunes / Sergio Britto / Paulo Miklos)

Miséria é miséria
 Em qualquer canto
 Riquezas são diferentes
 Índio, mulato, preto, branco
 Miséria é miséria
 Em qualquer canto
 Riquezas são diferentes
 Miséria é miséria
 Em qualquer canto
 Filhos, amigos, amantes, parentes
 Riquezas são diferentes
 (Ninguém sabe falar esperanto)
 Miséria é miséria
 Em qualquer canto
 Todos sabem usar os dentes
 Riquezas são diferentes
 Miséria é miséria
 Em qualquer canto
 Riquezas são diferentes
 A morte não causa mais espanto
 Miséria é miséria
 Em qualquer canto
 Riquezas são diferentes
 Miséria é miséria
 Em qualquer canto
 Doentes, aflitos, carentes
 Riquezas são diferentes
 O sol não causa mais espanto
 Miséria é miséria
 Em qualquer canto
 Cores, raças, castas, crenças
 Riquezas são diferenças
 (A morte não causa mais espanto)
 O sol não causa mais espanto
 (A morte não causa mais espanto)
 O sol não causa mais espanto
 Miséria é miséria
 Em qualquer canto
 Riquezas são diferenças
 Cores, raças, castas, crenças
 Riquezas são diferenças
 Índio, mulato, preto, branco
 Filhos, amigos, amantes, parentes

Fracos, doentes, aflitos, carentes
Cores, raças, castas, crenças

A performance de “Miséria” apresenta uma reflexão sobre as desigualdades sociais e as condições de precariedade que persistem em diferentes contextos, transcendendo divisões de raça, cor e origem. A repetição do verso "Miséria é miséria em qualquer canto" reforça a universalidade desse problema, evidenciando que a pobreza e suas consequências transcendem barreiras geográficas e culturais. Em contraposição, o verso "Riquezas são diferentes" sublinha as múltiplas formas de privilégio e desigualdade, indicando que enquanto a miséria é homogênea em sua brutalidade, as riquezas são diversificadas, refletindo sistemas de opressão que perpetuam hierarquias sociais.



Imagen 05: Cena de *Brasileirinho* referente à canção “Miséria”.

Fonte: Print do show disponível no Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=trZ61i23Nj0>

Numa mudança de alvo, mas não de tom, Maria Bethânia avança em sua crítica social: não é suficiente apenas comida, apenas a subsistência. É preciso que o Estado garanta vida digna, acesso à saúde, à educação e aos bens culturais do Brasil. Performando de forma revoltada, Bethânia chega a gritar no palco alguns versos de “Comida”:

Comida (Arnaldo Antunes / Marcelo Fromer / Sergio Brito)

Bebida é água!
Comida é pasto!
Você tem sede de quê?
Você tem fome de quê?

A gente não quer só comida
A gente quer comida
Diversão e arte
A gente não quer só comida
A gente quer saída
Para qualquer parte

A gente não quer só comida
A gente quer bebida
Diversão, balé
A gente não quer só comida
A gente quer a vida
Como a vida quer

Você tem sede de quê?
Você tem fome de quê?

A gente não quer só comer
A gente quer comer
E quer fazer amor
A gente não quer só comer
A gente quer prazer
Pra aliviar a dor

A gente não quer
Só dinheiro
A gente quer dinheiro
E felicidade
A gente não quer
Só dinheiro
A gente quer inteiro
E não pela metade

Diversão e arte
Para qualquer parte
Diversão, balé
Como a vida quer
Desejo, necessidade, vontade
Necessidade, desejo, eh!
Necessidade, vontade, eh!
Necessidade, desejo!

A canção aborda a relação entre as necessidades básicas e os desejos humanos, ampliando o debate sobre a sobrevivência para incluir demandas culturais, emocionais e espirituais. Os versos "A gente não quer só comida / a gente quer comida, diversão e arte"

sugerem que, embora a alimentação seja essencial, a vida humana transcende a mera satisfação biológica, envolvendo também acesso à cultura, ao lazer e à plenitude existencial. “Comida” destaca a importância da arte e da cultura como elementos essenciais para a realização humana, contrapondo-se à lógica capitalista que reduz as pessoas a consumidores de bens básicos. A inclusão de termos como “diversão”, “balé” e “arte” destaca a pluralidade de aspirações humanas e reforça a ideia de que o ser humano busca não apenas sobreviver, mas também se expressar e encontrar significado na existência.



Imagen 06: Cena de *Brasileirinho* referente à canção “Comida”.

Fonte: Print do show disponível no Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=trZ61i23Nl0>

As performances de “Miséria” e “Comida”, ao contrário daquelas de “Cigarro de Paia” e “Boiadeiro” são executadas com certa revolta. A entonação utilizada no canto é diferente, mais expressiva e rápida. Os braços se movimentam de maneira pouco sutil, como se exigissem algo de alguém, como se conversassem com os poderosos, exigindo que tomassem alguma providência para acabar com a miséria e com a pobreza do país. A iluminação do palco também se modifica para acompanhar os acordes de guitarra. Os holofotes brancos piscam, acendem e apagam, como se chamassem a atenção para a letra declamada. Especificamente em “Comida”, Bethânia coloca ainda mais ênfase em sua interpretação, se mostrando agitada, percorrendo o palco com vigor, como se protestasse contra as situações de miséria e fome que ainda assolam o Brasil.

A miséria e a fome são elementos que constituem a nossa identidade nacional. Vale ressaltar que, segundo dados do governo federal, apenas em 2014 o país saiu do “Mapa de

Fome”, tendo voltado para esta lista em 2018⁵. Em 2023 este mesmo relatório da Organização das Nações Unidas (ONU) evidenciou que a insegurança alimentar severa havia caído 85%. Caminhamos, portanto, a passos lentos quando o assunto é a consolidação de um país menos desigual.

Quando *Brasileirinho* foi formulado e apresentado, Luiz Inácio Lula da Silva estava no início de seu primeiro governo, pensando inicialmente políticas públicas que solucionariam consideravelmente a condição de miserabilidade do país. Políticas de transferência direta de renda, como o “Bolsa Família”, e de combate direto à fome, como o “Fome Zero”, foram lançadas apenas nos anos 2003 e 2004, após décadas de descaso com a população pobre e vulnerável.

Descaso que foi herdado da época escravista. Desde 1530 a Coroa Portuguesa procurou estimular a fundação de unidades açucareiras no Brasil. Por causa de dificuldades para recrutamento de mão de obra e falta de capital para financiar a criação de engenhos, os colonos encontraram, até 1570, grandes desafios, que foram superados devido ao atrelamento da produção do Brasil aos centros mercantis do norte europeu e de uma articulação do tráfico de escravos entre Brasil e África. A partir daí, tornou-se possível o desenvolvimento da indústria açucareira escravista da América Portuguesa entre 1580 e 1620, período em que a produção brasileira superou a de todos os países europeus (MARQUESE, 2006).

Inicialmente, a mão de obra utilizada para a montagem dos engenhos de açúcar brasileiros foi predominantemente indígena. Negros africanos, por outro lado, eram utilizados em serviços especializados. Entretanto, após fortes epidemias no litoral, morte em massa de indígenas e proibição parcial da escravização indígena por pressão dos jesuítas à Coroa Portuguesa, o tráfico negreiro transatlântico se aprofunda. Como relata Marquese (2006):

A mão-de-obra empregada na montagem dos engenhos de açúcar no Brasil foi predominantemente indígena. Uma parte dos índios (recrutados em aldeamentos jesuíticos no litoral) trabalhava sob regime de assalariamento, mas a maioria era submetida à escravidão. Os primeiros escravos africanos começaram a ser importados em meados do século XVI; seu emprego nos engenhos brasileiros, contudo, ocorria basicamente nas atividades especializadas. Por esse motivo, eram bem mais caros que os indígenas: um escravo africano custava, na segunda metade do século XVI, cerca de três vezes mais que um escravo índio. Após 1560, com a ocorrência de várias epidemias no litoral brasileiro (como sarampo e varíola), os escravos índios passaram a morrer em proporções alarmantes, o que exigia reposição constante da força de trabalho nos engenhos. Na década seguinte, em

⁵ Os dados oficiais sobre a fome no Brasil podem ser acessados em: <https://www.gov.br/secom/pt-br/assuntos/noticias/2024/07/mapa-da-fome-da-onu-inseguranca-alimentar-severa-cai-85-no-brasil-em-2023>.

resposta à pressão dos jesuítas, a Coroa portuguesa promulgou leis que coibiam de forma parcial a escravização de índios. Ao mesmo tempo, os portugueses aprimoravam o funcionamento do tráfico negreiro transatlântico, sobretudo após a conquista definitiva de Angola em fins do século XVI. Os números do tráfico bem o demonstram: entre 1576 e 1600, desembarcaram em portos brasileiros cerca de 40 mil africanos escravizados; no quarto de século seguinte (1601-1625), esse volume mais que triplicou, passando para cerca de 150 mil os africanos aportados como escravos na América portuguesa, a maior parte deles destinada a trabalhos em canaviais e engenhos de açúcar.

Como afirma o autor, o sucesso obtido pelos portugueses por meio da produção açucareira despertou o interesse de outras nações, como Inglaterra e Holanda, que também empreenderam os seus projetos de colonização em território brasileiro. Os holandeses invadiram as capitâncias da Bahia e do Pernambuco, domínio que durou muito pouco, por causa de revoltas de colonos luso-brasileiros a partir de 1645.

A canção “Ya Ya Massemba” rememora a travessia de negros escravizados, que foram retirados de seus territórios em África com violência para servir de mão de obra gratuita no Brasil. Conforme o dicionário Infopédia, a expressão “massemba”, que remonta à tradição musical angolana, conecta a obra ao universo simbólico dos povos *bantu*, cuja presença no Brasil foi fundamental para a formação de práticas culturais como o samba e o candomblé de nação angola, podendo significar duas coisas: uma dança circular típica angolana e, ainda, “umbigada”, que quer dizer “alimento” ou, como explica-se nos terreiros, símbolo da origem, da casa, do útero, da mãe:

Ya Ya Massemba (Roberto Mendes / Capinan)

Que noite mais funda calunga
 No porão de um navio negreiro
 Que viagem mais longa candonga
 Ouvindo o batuque das ondas
 Compasso de um coração de pássaro
 No fundo do cativeiro
 É o semba do mundo calunga
 Batendo samba em meu peito
 Kawo Kabiecile Kawo
 Okê arô okê

Quem me pariu foi o ventre de um navio
 Quem me ouviu foi o vento no vazio
 Do ventre escuro de um porão
 Vou baixar no seu terreiro
 Epa raio, machado, trovão
 Epa justiça de guerreiro

É semba ê
 Samba á
 O Batuque das ondas
 Nas noites mais longas
 Me ensinou a cantar
 É semba ê
 Samba á
 Dor é o lugar mais fundo
 É o umbigo do mundo
 É o fundo do mar
 É semba ê
 Samba á
 No balanço das ondas
 Okê aro
 Me ensinou a bater seu tambor
 É semba ê
 Samba á
 No escuro porão eu vi o clarão
 Do giro do mundo

Que noite mais funda calunga
 No porão de um navio negreiro
 Que viagem mais longa candonga
 Ouvindo o batuque das ondas
 Compasso de um coração de pássaro
 No fundo do cativeiro
 É o semba do mundo calunga
 Batendo samba em meu peito
 Kowo Kabiecile Kowo
 Okê arô okê

Quem me pariu foi o ventre de um navio
 Quem me ouviu foi o vento no vazio
 Do ventre escuro de um porão
 Vou baixar no seu terreiro
 Epa raio, machado, trovão
 Epa justiça de guerreiro

É semba ê
 Samba á
 É o céu que cobriu nas noites de frio minha solidão
 É semba ê
 Samba á
 É oceano sem fim, sem amor, sem irmão
 É kaô quero ser seu tambor
 É semba ê
 Samba á
 Eu faço a lua brilhar o esplendor e clarão
 Luar de Luanda em meu coração

Umbigo da cor
 Abrigo da dor
 Primeira umbigada Massembe Yáyá
 Yáyá Massembe é o samba que dá

Vou aprender a ler
 Pra ensinar meus camaradas
 Vou aprender a ler
 Pra ensinar meus camaradas
 'Prender a ler
 Pra ensinar meus camaradas
 Vou aprender a ler
 Pra ensinar meus camaradas
 Vou aprender a ler
 Pra ensinar meus camaradas
 'Prender a ler
 Pra ensinar meus camaradas
 Vou aprender a ler

Um dos autores de “Ya Ya Massemba” é um santamarense, Roberto Mendes. O outro, baiano do litoral norte e imortal da Academia de Letras da Bahia, José Carlos Capinan: dois baianos que escreveram poeticamente a travessia transatlântica de africanos escravizados para o Brasil. A canção se inicia a partir de um *lócus* bastante específico e significativo, o porão de um navio negreiro (ver tela de Rugendas, abaixo). No palco, a percussão sinaliza a entrada dos tristes versos iniciais, entoados por Maria Bethânia, que mantém os olhos fechados, como se buscasse uma memória distante, mas nem tão distante assim. A intérprete encarna as lembranças da longa viagem, de África ao Brasil, sob o “batuque das ondas” no ritmo de um “coração de pássaro” (símbolo da liberdade), no fundo de uma prisão, de um “cativeiro”.

O termo “semba”, presente de modo reelaborado no próprio título da canção (“massemba”), faz alusão ao semba angolano, que tornou-se um veículo de resistência cultural e afirmação identitária. Marcado por ritmos sincopados e danças envolventes, o gênero reflete o cotidiano das populações negras urbanas, abordando temas como a pobreza, a injustiça e a esperança. Nos musseques, longe dos centros de poder colonial, o semba era uma forma de manter vivas as tradições africanas e denunciar, por meio da música e da dança, os efeitos da dominação europeia.

Durante a luta pela libertação de Angola, que culminou na independência em 1975, o semba consolidou-se como uma expressão política e cultural de resistência ao colonialismo português. Artistas como Carlos Lamartine, Artur Nunes e Bonga usaram o semba para transmitir mensagens de liberdade, solidariedade e orgulho africano. Através da fusão de instrumentos tradicionais com elementos urbanos, o gênero ganhou força como símbolo da unidade do povo angolano e como ferramenta de conscientização social. Assim, o semba ultrapassou sua dimensão artística para tornar-se um poderoso instrumento de luta e de construção de identidade nacional.

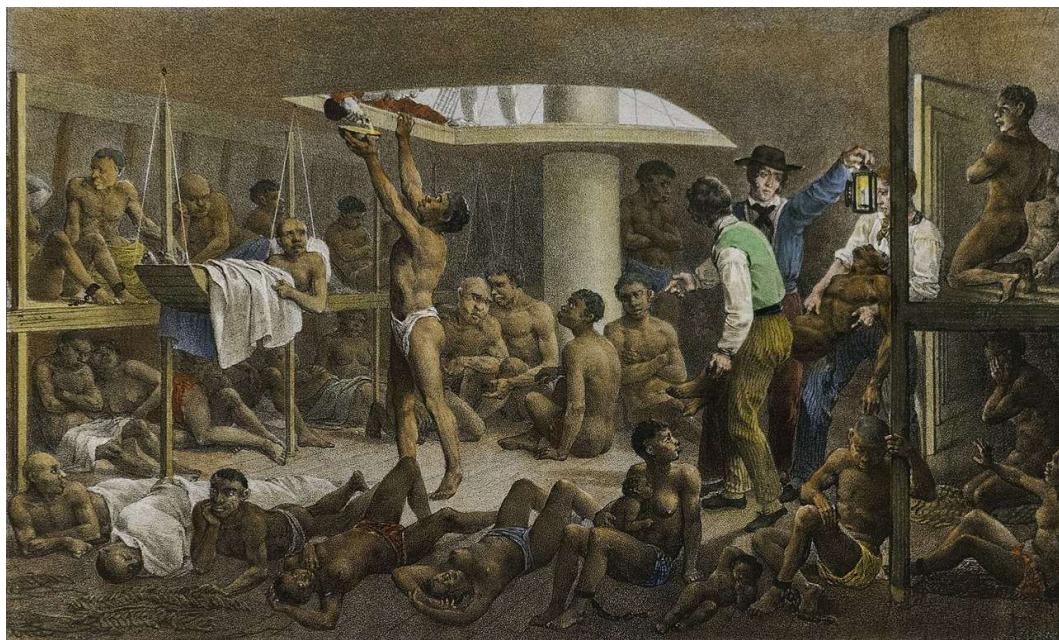


Imagen 07 - Tela “Navio Negreiro”, de Rugendas (1830).

Fonte: Wikipedia.

https://pt.wikipedia.org/wiki/Navio_negreiro#/media/Ficheiro:Navio_negreiro_-_Rugendas_1830.jpg

Os reis de *Ketu* (Oxóssi) e *Oyò* (Xangô) são saudados, assim como é feito nos terreiros: “Okê Arô!”, “Kawo Kabiecile”. Talvez sejam mais que saudados: a saudação a eles pode ser compreendida neste contexto como um pedido de misericórdia e bênção, que poderia servir como força para conclusão da trágica travessia. Os instantes de agonia dos escravizados foram transmutados poeticamente, e o ritmo das ondas passa a ensinar sobre o canto (“O batuque das ondas / nas noites mais longas / me ensinou a cantar”); os instantes de dor das torturas, ao invés de desumanizados, são de religação à origem (“Dor é o lugar mais fundo / é o umbigo do mundo / é o fundo do mar”); a esperança da conclusão da viagem, ainda que sofrida, existia (“No escuro o porão / eu vi o clarão / no giro do mundo”). Na performance, a natureza figurada em diversas imagens - de céu, ondas, mar, oceano e lua - é a responsável pela salvação humana: “É o céu que cobriu as noites de frio minha solidão”; “É oceano sem fim, sem amor, sem irmão”; “Eu faço a lua brilhar esplendor e clarão / Luar de Luanda em meu coração”. Portanto, a canção e a performance tornam-se rituais aos orixás, que são a natureza e a ancestralidade divinizada.

A canção é encerrada com um samba de roda baiano, de origem quilombola: “Vou aprender a ler / para ensinar meus camaradas”. Versos concisos, que carregam muita ancestralidade: o acesso à leitura para uma população marginalizada, que desejava compartilhar os seus conhecimentos com os companheiros de trabalho e de vida. Versos que

evidenciam a solidariedade do povo negro. Solidariedade que durante o período escravagista produziu movimentos de resistência.

A Revolta de Palmares, ocorrida em 1694, representa um marco da resistência negra no Brasil colonial, evidenciando a luta dos escravizados contra a opressão (MARQUESE, 2006). O quilombo, que reuniu milhares de pessoas em busca de liberdade, foi destruído após sucessivas investidas das tropas coloniais, revelando a violência estruturada contra movimentos de autonomia afro-brasileira. Posteriormente, no século XIX, o cenário internacional e as pressões abolicionistas começaram a influenciar o Brasil. Em 1810, a Inglaterra declara ilegal o tráfico negreiro e o príncipe regente Dom João IV se compromete à abolição gradual. Apesar disso, a escravidão permaneceu como base do sistema econômico e social brasileiro, até que, em 1831, a Lei Feijó foi promulgada, proibindo o tráfico de escravizados. Contudo, sua eficácia foi quase nula, sendo conhecida como a "lei para inglês ver" devido ao descumprimento generalizado.

As medidas abolicionistas ganharam força na segunda metade do século XIX. Em 1850, a Lei Eusébio de Queiroz finalmente conseguiu restringir o tráfico negreiro, mas a escravidão ainda persistiu como prática interna. O movimento abolicionista ganhou novo impulso com a aprovação da Lei do Ventre Livre, em 1871, que declarava livres os filhos de mulheres escravizadas nascidos após sua promulgação, após seus 8 anos. Em 1880, Joaquim Nabuco apresentou um projeto em favor da abolição completa, intensificando o debate político. Em 1885, a Lei dos Sexagenários concedeu liberdade a escravizados com mais de 65 anos, mas foi limitada em impacto. O ápice desse processo ocorreu com a assinatura da Lei Áurea em 1888, que aboliu oficialmente a escravidão no Brasil, marcando o fim de um sistema opressor e profundamente enraizado, embora não tenha sido acompanhado de políticas reparatórias para os ex-escravizados.

De acordo com Almeida (2019), o processo escravagista no Brasil, que perdurou por mais de três séculos, estruturou profundas desigualdades que ainda se refletem nas condições sociais e econômicas dos negros na contemporaneidade. A abolição formal da escravidão, sem a implementação de políticas de reparação ou integração socioeconômica, relegou a população negra a condições de marginalização, perpetuando sua exclusão dos espaços de poder e acesso a oportunidades. Essa herança histórica contribuiu para que muitos negros fossem limitados a ocupações precarizadas e subempregos, enquanto a ausência de políticas públicas eficazes ampliou sua vulnerabilidade ao aliciamento por organizações criminosas. Além disso, o racismo estrutural reforça a desigualdade, o que resulta na sobrerepresentação

de pessoas negras no sistema prisional, perpetuando um ciclo de exclusão e desigualdade que remonta às práticas opressivas do período colonial.

Conforme evidenciou Alonso (2015), a abolição da escravatura no Brasil, formalizada em 13 de maio de 1888 com a promulgação da Lei Áurea, é marcada por profundas contradições. Embora tenha representado um marco legal no processo de libertação dos escravizados, a medida foi insuficiente para garantir a inclusão socioeconômica dessa população, uma vez que não foi acompanhada por políticas públicas de reparação ou inserção no mercado de trabalho. A ausência de medidas estruturantes, como acesso à terra, à educação e à moradia, perpetuou a exclusão social e econômica dos ex-escravizados e seus descendentes, deixando-os à margem do desenvolvimento nacional. Além disso, o 13 de maio foi muitas vezes apropriado por narrativas oficiais que exaltavam a figura da monarquia, obscurecendo o protagonismo das lutas abolicionistas conduzidas pelos próprios negros e seus aliados. Assim, a abolição, embora simbolicamente importante, consolidou desigualdades que persistem até os dias atuais.

O dia 20 de novembro, instituído como o Dia Nacional de Zumbi e da Consciência Negra e reconhecido como feriado nacional no Brasil em 2023, apresenta um importante contraponto às narrativas tradicionais associadas ao 13 de maio, data que marca a abolição formal da escravatura. Enquanto o 13 de maio é frequentemente criticado por sua ênfase na ação estatal e pela invisibilização do protagonismo negro, o 20 de novembro celebra a resistência dos povos afro-brasileiros, simbolizada pela luta de Zumbi dos Palmares contra a opressão colonial e escravocrata. A data convida à reflexão crítica sobre o legado do pós-abolição, destacando a perpetuação das desigualdades raciais, a exclusão social e econômica dos negros e a necessidade de ações afirmativas para a reparação histórica (RIOS, 2012).

O processo de pós-abolição no Brasil expôs a ausência de um projeto nacional que garantisse à população negra condições de integração social e reparação histórica, perpetuando desigualdades estruturais que consolidaram o racismo como eixo central das dinâmicas de exclusão no país (CASTRO; RIOS, 2004). Nesse cenário, a luta antirracista adquire contornos multifacetados, englobando não apenas a denúncia de práticas discriminatórias, mas também a reivindicação de mudanças estruturais, como políticas educacionais transformadoras. A promulgação da Lei 10.639/2003 inscreve-se nesse contexto como um avanço normativo ao determinar a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura Afro-Brasileira e Africana nas escolas, reconhecendo o papel central da educação na

desconstrução de estereótipos e na valorização das contribuições negras na formação do Brasil.

No entanto, a implementação dessa legislação enfrenta desafios intrínsecos, como a resistência de setores conservadores, a negligência de investimentos na formação continuada de professores e a produção de conteúdos pedagógicos críticos. Dessa forma, a efetivação plena da Lei 10.639/2003 não se resume à sua aplicação técnica, mas está profundamente vinculada ao enfrentamento das dinâmicas de poder racializadas e à transformação das bases epistemológicas que sustentam a desigualdade no país, tornando-se parte essencial de uma luta antirracista mais ampla e estruturante (GOMES; JESUS, 2013).

Outra política educacional também transformadora foram as cotas raciais. A sua implementação constitui uma política pública essencial para mitigar as históricas desigualdades socioeconômicas enfrentadas pela população negra. Dados do Censo da Educação Superior de 2023 indicam que nos últimos anos milhares de estudantes ingressaram em instituições federais por meio de critérios étnico-raciais, evidenciando a ampliação do acesso ao ensino superior para grupos historicamente marginalizados. Estudos acadêmicos corroboram a eficácia dessas políticas, demonstrando que o aumento da inclusão e da diversidade ocorreu sem prejuízo da qualidade acadêmica, conforme evidenciou reportagem do Jornal da Unesp⁶. Além disso, a Lei nº 12.711/2012, que estabelece a reserva de 50% das vagas em universidades federais para estudantes de escolas públicas, com recortes étnico-raciais, reforça o compromisso do Estado brasileiro com a promoção da equidade. Recentemente, em 2024, o Congresso Nacional fez uma revisão da Lei de Cotas, aprimorando-a.

O racismo estrutural resultante do processo escravagista perpetuou a exclusão social e econômica da população negra, evidenciado nas desigualdades de acesso à educação, ao mercado de trabalho e aos direitos fundamentais. Por isso mesmo, os direitos conquistados pelos negros no Brasil não foram concedidos de maneira espontânea, foram fruto de intensas lutas e pressões políticas conduzidas por movimentos sociais e lideranças políticas que reivindicaram reparação histórica. A força do povo de terreiro foi de fundamental importância para todas essas lutas e avanços. Conquistas como a implementação de políticas afirmativas, a criminalização do racismo e o reconhecimento do legado africano na formação do país, são passos importantes, mas ainda insuficientes para superar séculos de discriminação e

⁶ Leia a reportagem na íntegra, que analisa o impacto das cotas raciais nas universidades públicas brasileiras: <https://jornal.unesp.br/2022/01/26/estudos-mostram-efeitos-beneficos-de-sistema-de-cotas-raciais-sobre-a-universidade-publica-brasileira>.

desigualdade, demandando esforços contínuos para a construção de uma sociedade efetivamente antirracista e igualitária.

A persistência do racismo estrutural nas sociedades latino-americanas, em particular no Brasil, não apenas opera por meio da exclusão econômica e social, mas também se manifesta de forma incisiva no plano simbólico e epistêmico, constituindo um sistema que silencia, marginaliza e anula os saberes produzidos por sujeitos racializados. Este fenômeno, que autores como Sueli Carneiro (2005) e Boaventura de Sousa Santos (2010) identificam como epistemicídio, implica a destruição sistemática das formas de conhecimento oriundas de tradições não hegemônicas, especialmente as de matriz africana e indígena. Tal processo não pode ser compreendido sem considerar sua íntima vinculação ao projeto colonial moderno, que fundou uma hierarquia de saberes ancorada na racialização da humanidade e na superioridade atribuída à racionalidade ocidental.

O epistemicídio, neste contexto, não é um acidente histórico, mas uma política contínua de apagamento que se inscreve nas práticas institucionais do Estado, nos currículos escolares, nos modos de legitimação científica e nas linguagens da mídia e da justiça. Como observa Carneiro (2005), a negação da autoria intelectual de negros e negras tem efeitos profundos não apenas na identidade desses sujeitos, mas na própria possibilidade de reconhecimento e circulação dos seus saberes como conhecimento legítimo. O resultado é um sistema de conhecimento onde apenas certas vozes são autorizadas a produzir verdades, enquanto outras são condenadas à invisibilidade ou à folclorização.

Boaventura de Sousa Santos (2010) propõe a noção de "ecologia de saberes" como resposta à lógica monocultural do conhecimento. Para o autor, é necessário enfrentar o que denomina de "monocultura do saber científico", que desqualifica outras formas de conhecimento por não se ajustarem aos critérios estabelecidos pela epistemologia eurocentrada. O racismo estrutural, ao operar nesse nível, converte o saber do outro em não saber, esvaziando-o de legitimidade e funcionalidade dentro do sistema acadêmico, científico e educacional. Esse processo resulta em um aniquilamento epistêmico que, embora silencioso, é tão violento quanto os mecanismos físicos de extermínio.

A colonialidade do saber, conceito formulado por Aníbal Quijano (2005), complementa essa crítica ao demonstrar como o racismo epistêmico é parte constitutiva da modernidade. Para Quijano, o controle do conhecimento é uma das formas mais duráveis de dominação colonial, pois naturaliza desigualdades e sustenta as hierarquias raciais mesmo após o fim formal das colônias. Nesse sentido, o epistemicídio é simultaneamente histórico e

atual, reproduzido por instituições que aparentam neutralidade, mas operam com critérios seletivos que reiteram a exclusão.

No campo da educação, o epistemicídio se expressa de maneira especialmente contundente. Currículos que ignoram ou reduzem a contribuição de africanos, afro-brasileiros e indígenas ao papel de objetos de estudo — e não como produtores de conhecimento — reforçam uma lógica de apagamento que compromete a formação de sujeitos críticos e plurais. A implementação da Lei 10.639/2003, que torna obrigatória a inclusão da história e cultura afro-brasileira no currículo escolar, é uma tentativa de enfrentamento a esse apagamento, mas sua efetivação ainda encontra forte resistência institucional e ideológica.

O epistemicídio não é apenas a ausência de reconhecimento dos saberes de povos racializados; ele é a presença ativa de mecanismos que destroem, deslegitimam e substituem esses saberes por discursos hegemônicos. O racismo estrutural, ao atuar também na dimensão simbólica, torna o conhecimento um território de disputa racial, onde o acesso à produção e difusão do saber é mediado por dispositivos de poder que selecionam, hierarquizam e normatizam o que pode ser considerado verdadeiro, útil ou científico.

Assim, pensar o racismo estrutural em sua dimensão epistêmica exige a crítica à própria arquitetura do saber moderno-ocidental, com suas dicotomias entre razão e emoção, sujeito e objeto, ciência e mito. A superação do epistemicídio demanda não apenas a inclusão formal de vozes subalternizadas, mas uma reestruturação profunda das formas de pensar, ensinar e validar o conhecimento, valorizando as práticas e cosmologias que foram historicamente deslegitimadas.

Dessa maneira, a luta contra o epistemicídio é inseparável da luta antirracista, pois é no campo do saber que muitas das violências mais persistentes se reproduzem com aparência de neutralidade. Enfrentar o aniquilamento do saber do outro é, portanto, um imperativo ético e político que exige repensar os fundamentos do próprio projeto civilizatório moderno, abrindo espaço para uma pluralidade de epistemologias que refletem a diversidade real dos modos de existência e de conhecimento da humanidade.

A produção cultural negra e as performances afro-brasileiras constituem-se como campos epistêmicos de elevada complexidade, capazes de tensionar os limites tradicionais da ciência moderna e de sua racionalidade hegemônica. Esses fazeres expressivos — que vão das estéticas corporais e rituais às narrativas orais, musicais e visuais — carregam matriz de conhecimento que sobreviveram à diáspora forçada e aos sucessivos processos de subalternização. Sua existência representa, portanto, uma contraofensiva ao epistemicídio

negro, conceito que designa a sistemática desqualificação e apagamento dos saberes ancestrais africanos e afro-diaspóricos. Ao afirmarem modos próprios de produzir, transmitir e atualizar conhecimento, tais práticas abalam o paradigma eurocêntrico que insiste em definir critérios únicos de legitimidade cognitiva.

Nesse sentido, as performances afro-brasileiras — sejam elas corporais, litúrgicas, musicais ou narrativas — operam como dispositivos de reinscrição histórica e política. Elas transformam o corpo negro em arquivo vivo, meio de transmissão de filosofias, cosmologias e formas de inteligibilidade do mundo que escapam à lógica colonial. De dentro dessa corporeidade performática emergem epistemologias que articulam memória, espiritualidade, território e coletividade, deslocando a noção de conhecimento como abstração descontextualizada. Ao produzir sentidos e afetos compartilhados, tais performances reativam uma pedagogia da ancestralidade que enfatiza sustentabilidade comunitária, reciprocidade e ética relacional.

A incorporação dessas produções culturais ao campo científico, quando realizada sob perspectivas decoloniais e antirracistas, não se dá como mera apropriação formal, mas como reconhecimento de que o saber científico pode, e deve, dialogar com outros regimes epistemológicos. Esse gesto implica reconfigurar metodologias, rever cânones e repensar categorias analíticas, de modo a acolher a pluralidade dos modos de conhecer. O diálogo com saberes afro-brasileiros desafia a rigidez disciplinar e convida a ciência a assumir uma postura reflexiva, capaz de reconhecer seus limites e seus compromissos históricos com a exclusão. Assim, a ciência torna-se permeável a epistemologias que valorizam oralidade, ritualidade, estética e corporalidade como dimensões legítimas de produção de conhecimento.

Por fim, ao serem legitimadas nos espaços acadêmicos, as produções culturais negras atuam como práticas insurgentes que desestabilizam hierarquias epistêmicas e ampliam o escopo do conhecimento validado socialmente. Essa legitimidade não apenas fortalece as comunidades produtoras desses saberes, mas também propicia novas formas de pesquisa e intervenção social mais sensíveis aos efeitos do racismo estrutural. As performances e expressões culturais afro-brasileiras, nesse contexto, não se limitam a resistir ao epistemicídio: elas reconfiguram o próprio campo do conhecimento, instaurando possibilidades de futuro pautadas na justiça epistêmica, no reconhecimento da diversidade ontológica e na centralidade das memórias ancestrais como fundamento para pensar o mundo de maneira mais plural e emancipatória.

4 A FESTA DOS SANTOS CATÓLICOS NO TERREIRO *BRASILEIRINHO*: SINCRETISMOS NO CANDOMBLÉ AFRO-BRASILEIRO

Este capítulo se voltará para a questão dos sincretismos presentes na cultura afro-brasileira, especialmente no candomblé de tradição *ketu*, com a tradição religiosa cristã e, consequentemente, a expressão deste sincretismo em *Brasileirinho*. Tanto no processo de travessia do Atlântico, quanto após a chegada dos/as negros/as escravizados/as no Brasil, as inúmeras violências empreendidas pelos colonizadores não exterminaram a riqueza cultural dos povos escravizados. Os/as negros/as, de modo inteligente e perspicaz, engendraram formas de subversão e resistência no sentido de manutenção de suas tradições.

Certamente, a forma mais recorrente e sofisticada de subversão e resistência foi o sincretismo: por meio de uma fusão de elementos da cultura cristã dos colonizadores portugueses, em um processo complexo de reinterpretação dos elementos de sua cosmogonia, negros/as mantiveram os cultos às suas divindades. Os cultos aos orixás, voduns e inquices - deuses e deusas das tradições iorubá, angola e jeje - garantiram a preservação de seus troncos linguísticos, de sua culinária, de sua musicalidade, de sua ética e de sua estética.

Compreendo por ressignificação o ato de dar um novo significado, uma nova forma, uma nova função a algo com o intuito de superar padrões políticos, ideológicos, comportamentais e sociais. Já a subversão é a capacidade de questionar, transformar, impactar diretamente uma ordem estabelecida. Quanto à resistência, esta é o resultado gerado pela ressignificação e pela subversão, garantindo a potência e a disseminação da cultura de um povo violentado, massacrado e desrespeitado.

Entretanto, a esta visão do sincretismo como modo de ressignificação, subversão e resistência pode ser acrescida uma outra noção, talvez um pouco mais complexa, a de apropriação e de assimilação, por parte do candomblé, de elementos cristãos em sua cosmogonia afro-brasileira. Parte do espetáculo *Brasileirinho* expressa este movimento, quando Bethânia traz para a cena uma sequência de canções de louvação aos santos católicos. Tal louvação é executada com o movimento, com as cores, com a forma de festejar dos terreiros brasileiros.

Lembro-me de participar das festas de santos católicos na infância, nos meses de junho. Santo Antônio, dia 13; São João, dia 24; e São Pedro, dia 29, eram louvados nos quintais do bairro onde a minha avó morava, em uma cidade com pouco mais de cinco mil habitantes, no interior de Minas Gerais. As festas reuniam moradores do bairro, muitas vezes que nem professavam a fé católica, mas se juntavam para apreciar a farta comida. Mastros

eram erguidos, feitos com galhos grossos de grandes árvores. Na ponta do mastro, a imagem do santo, impressa em papel fino, colada sobre o papelão. As bordas do papelão eram enfeitadas com fitas e flores de papel crepom. Nos galhos menores que despontavam do tronco maior eram fincadas pequenas laranjas ou limões galegos.



Imagen 08 - Mastro de São João enfeitado com fitas, flores, laranjas e limões.

Fonte: Blog Bet com T mudo.

<https://betcomtmudo.blogspot.com/2017/02/sao-joao-do-carneirinho-o-detalhe-na.html>

As fitas e flores de papel crepom que enfeitavam os mastros eram sempre muito coloridas, assim como é a saia de Maria Bethânia em *Brasileirinho*. Múltiplas cores que aludem aos momentos de alegria das festas do catolicismo popular. Quando entra no palco para cantar para São Jorge, Santo Antônio e São João, a energia de Bethânia se modifica: sai da nostalgia, do intimismo, do recato e caminha em direção à alegria, ao êxtase. Ela, então, entoa:

Padroeiro do Brasil (Irany Oliveira / Ary Monteiro)

Em toda casa tem um quadro de São Jorge
Em toda casa onde o santo é protetor
Num barracão, num bangalô de gente nobre
Há sempre um quadro desse santo Salvador

Quem é devoto é só fazer uma oração
Que o guerreiro sempre atende
Dando a sua proteção

Por isso mesmo não devemos esquecer
A grande data dia 23 de Abril

Vamos cantar com alegria e prazer
Porque São Jorge é o padroeiro do Brasil

Como já mencionado na primeira seção, na Bahia, São Jorge é sincretizado com o orixá Oxóssi, considerado rei da nação de candomblé *ketu*. Oxossi é a energia da caça, do caçador, da busca pela realização dos sonhos. Por ter um arquétipo totalmente associado aos nossos ancestrais indígenas, os verdadeiros donos do Brasil, e por representar a região africana de Ketu (terra iorubá), Oxóssi tornou-se, em terras brasileiras, o patrono da nação. Quando Maria Bethânia canta que São Jorge é o padroeiro do Brasil, está fazendo, portanto, referência direta à popularidade do santo católico e, também, referência indireta ao patrono do candomblé *ketu*, Oxóssi.

São Jorge é, sem dúvida, um dos santos católicos mais populares. Como demonstra o trabalho de pesquisa de Nascimento (2015, p. 06), ele não é um santo no *stricto sensu* doutrinário da fé católica, pois possui origem, existência e feitos nunca comprovados. Mesmo diante de tantas obscuridades, possui expressivo número de fieis nas Américas, na Europa e na Ásia. Em suas palavras:

São Jorge encabeçou resistências, guerras, cruzadas, reunificações e diásporas. Advogou pelas rogas de oprimidos e opressores. Assentou como praça e comandante nos cavalos impávidos das ordens medievais europeias para logo em seguida, já no Brasil, embebedar-se no silenciar-se das senzalas e das memórias destruídas. Percorreu os caminhos tortuosos que os “invisíveis” da Colônia, do Império e da pueril República brasileira foram submetidos. Transmutado e reinterpretado, teve sua história macetada e dividida, condenado a démodé pela onda francesa que assolou o nascimento da nossa república.

Em outro espetáculo, mais recente, do ano de 2020, uma parceria com Zeca Pagodinho, Maria Bethânia reza para São Jorge, mas obedecendo ao sincretismo carioca, que o associa a Ogum. Enquanto Pagodinho canta a letra “Ogum”, de Claudemir e Marquinhos PQD, Bethânia declama “Oração a São Jorge” (domínio público). Ela interpreta a oração com olhos cerrados e com uma força única:

Jesus adiante paz e guia
Encomendo-me a Deus e a virgem Maria
Os doze apóstolos meus irmãos
Eu andarei vestido, armado, cercado
Com as armas de São Jorge
São Jorge sentou praça na cavalaria
Eu estou feliz porque eu também sou da sua companhia

Eu estou vestido com as roupas e as armas de Jorge
 Para que meus inimigos
 Tendo pés, não me alcancem
 Tendo mãos, não me peguem
 Tendo olhos, não me vejam
 E nem em pensamento eles possam ter para me fazerem mal
 Armas de fogo o meu corpo não alcançarão
 Facas e lanças se quebrem sem o meu corpo tocar
 Cordas e correntes se arrebentem se o meu corpo amarrar
 Pois eu estou vestido com as roupas e as armas de Jorge
 Salve Jorge!
 São São Jorge!
 Ogum!

Ao lado de um carioca, de Xerém - RJ, Maria Bethânia volta a sua interpretação para a força do orixá Ogum, responsável pelo desenvolvimento das tecnologias. O ferro, o aço, metais relacionados a esta divindade, possibilitaram o avanço da humanidade, revolucionando setores essenciais como a construção civil, a indústria, o transporte e as tecnologias de informação e comunicação. Através de sua resistência, durabilidade e maleabilidade, o aço possibilitou avanços sem precedentes, desde arranha-céus e pontes até ferramentas e equipamentos de precisão. A versatilidade do aço não apenas redefiniu padrões de engenharia, mas também contribuiu para o progresso econômico e social, consolidando-se como um dos pilares do desenvolvimento humano contemporâneo.

Como descreve Nascimento (2015, p. 21), a imagem popular de São Jorge como um cavaleiro que derrota um dragão deriva de tradições lendárias e simbólicas incorporadas à sua história no período medieval. Esta narrativa, registrada pela primeira vez na obra “Legenda Aurea” de Jacopo de Voragine, no século XIII, descreve São Jorge como um herói que salva uma princesa ao derrotar um dragão, representando a vitória da fé cristã sobre as forças do mal e do paganismo.

Na perspectiva acadêmica, segundo o autor, historiadores e antropólogos interpretam o mito como uma fusão de elementos cristãos com mitologias pré-cristãs, especialmente aquelas relacionadas a cultos heroicos e guerreiros. A veneração de São Jorge expandiu-se amplamente, tornando-o patrono de diversos países e regiões, como Inglaterra, Portugal e Geórgia, e símbolo de luta, fé e resistência em contextos culturais e religiosos distintos.



Imagen 09 - Quadro popular de São Jorge, vendido em lojas de artigos religiosos.
Fonte: Site da loja Santíssima Mãe - Artigos Religiosos.

De acordo com Nascimento (2015), historicamente, acredita-se que Jorge nasceu na Capadócia, região da atual Turquia, por volta do século III. De origem cristã, alistou-se no exército romano e rapidamente ascendeu à posição de oficial devido à sua habilidade e lealdade. Durante o governo do imperador Diocleciano, conhecido por suas perseguições contra cristãos, Jorge teria desafiado as ordens imperiais ao recusar-se a renunciar sua fé. Por esse motivo, foi martirizado, provavelmente em 303 d.C. Seu martírio consolidou sua posição como exemplo de coragem e devoção no cristianismo primitivo, levando-o a ser venerado como santo a partir do século IV. A difusão de sua devoção ocorreu especialmente no Oriente, onde foi proclamado como um dos catorze santos auxiliares, e mais tarde na Europa Ocidental, após as Cruzadas.

Não é difícil compreender, portanto, porque Maria Bethânia canta “São Jorge é o padroeiro do Brasil” e que “em toda casa tenho um quadro de São Jorge”, uma vez que a popularidade deste santo no Brasil é significativa. O trabalho de Nascimento (2015) observa a influência dessa divindade na cidade do Rio de Janeiro, onde existe uma grandiosa festa anual em louvor ao santo. Outro santo católico também muito popular é Santo Antônio. Enquanto São Jorge é associado à guerra, ao poder de superação das dificuldades, à proteção de seus devotos, a Santo Antônio é atribuído o poder de abençoar relacionamentos amorosos, sendo

considerado o “santo casamenteiro”. Celebrado no dia posterior ao Dia dos Namorados, 13 de junho, Santo Antônio possui número notável de fiéis do sexo feminino, que procuram relacionamentos amorosos duradouros. Como pontua Sangenis (2021, p. 264):

As virtudes casamenteiras de Santo Antônio, de acordo com as referências vigentes, são o resultado de certo paganismo difuso nos meios populares. Indo mais adiante, consideramos que tais virtudes também se assentaram em processos culturais de sincretização entre o santo católico e Exu, orixá pertencente ao universo cultural e religioso africano e afro-brasileiro. Surgem elas em fase histórica moderna, uma vez que em suas hagiografias medievais não são encontrados elementos mais explícitos que as respaldem (Vainfas 2003:30). A devoção a Santo Antônio, cujos estudos em geral são adstritos a contextos lusos e brasileiros, é portadora de elementos sincréticos originários da região do Congo e de Angola, onde o catolicismo estava presente desde a chegada dos portugueses à foz do rio Congo, em 1483. O catolicismo centro-africano foi assumindo feições muito particulares. Mesclava ritos, crenças e símbolos preexistentes com novos elementos.

Como conta o autor, a noção de casamenteiro foi algo atribuído a Santo Antônio devido a um processo de sincretização com o orixá Exu. Exu, para a cultura afro-brasileira, é a divindade portadora do poder de comunicação. Sendo o mensageiro de todos os orixás, é Exu o responsável pelo trânsito entre os dois mundos, visível e invisível. Representado pelo falo, pelo órgão genital masculino, Exu simboliza a virilidade masculina, que propicia a fecundação do óvulo feminino. A Umbanda, religião brasileira fundada no início do século XX, admite Exu nas suas versões masculina e feminina. A sua versão feminina é nomeada pomba-gira ou pombo-gira, entidade acionada por fieis quando desejam potencializar o poder de atração e sedução.

No entanto, a canção presente no espetáculo *Brasileirinho* não menciona a relação de Santo Antônio com os casamentos ou com relações amorosas, tampouco aborda o seu sincretismo com o orixá Exu. Trata-se, por outro lado, de uma canção que evidencia a fé em Santo Antônio (“Que seria de mim, meu Deus, sem a fé em Antônio?) para a resolução de questões variadas como a saúde, o amor e a maldade alheia:

Santo Antônio (J. Velloso)

Que seria de mim, meu Deus
Sem a fé em Antônio?
Que seria de mim, meu Deus
Sem a fé em Antônio?

A luz desceu do céu
Clareando o encanto
Da espada espelhada em Deus

Viva, viva meu santo

Saúde que foge
Volta por outro caminho
Amor que se perde
Nasce outro no ninho

Maldade que vem e vai
Vira flor na alegria
Trezena de junho é tempo sagrado na minha Bahia

Antônio querido
Preciso do Seu carinho
Se ando perdido
Mostre-me novo caminho

Nas Tuas pegadas claras
Trilho o meu destino
Estou nos Teus braços como se fosse Deus menino

Que seria de mim, meu Deus?

Na canção interpretada por Bethânia o que fica nítida é a capacidade de transformação do santo católico, a saber: “saúde que foge, volta por outro caminho”, “maldade que vem e vai, vira flor da alegria” e “se ando perdido, mostre-me um novo caminho”. Ou seja, Santo Antônio teria a capacidade de modificar o destino, apresentar novas possibilidades e transmutar a dor em alegria. Tais valores trazidos na canção reforçam a fama deste santo de ser o “santo dos milagres” ou o “protetor das causas perdidas”. Sua força reside em sua capacidade de inspirar fé e esperança entre os fieis, evidenciada por sua intercessão em momentos de desespero e necessidade. Teólogo e pregador, Santo Antônio ficou conhecido não apenas por sua eloquência ao transmitir os ensinamentos do Evangelho, mas também por sua compaixão pelos pobres e marginalizados. Sua devoção reflete uma espiritualidade prática, centrada na caridade, no amor ao próximo e na confiança em Deus como fonte de auxílio em tempos dificeis.

Por último, o santo católico louvado no terreiro *Brasileirinho* é São João. A louvação é realizada por meio de três canções que carregam como temática as noites de festa junina, com menção à fogueira, ao céu estrelado e aos balões decorativos. De acordo com a Igreja Católica, São João é João Batista, considerado o precursor de Jesus e o último dos profetas. Ele teria anunciado a chegada de Cristo e o batizado nas águas do Rio Jordão. Ao contrário das duas canções mencionadas anteriormente, “São João Xangô menino” apresenta o sincretismo de maneira direta, relacionando São João ao orixá Xangô:

São João Xangô Menino (Gilberto Gil / Caetano Veloso) / Olha Pro Céu
 Meu Amor (José Fernandes / Luiz Gonzaga) / São João Do Carneirinho
 (Luiz Gonzaga / Guio de Moraes)

Ai, Xangô, Xangô menino
 Da fogueira de São João
 Quero ser sempre o menino, Xangô
 Da fogueira de São João
 Céu de estrela sem destino
 De beleza sem razão
 Tome conta do destino, Xangô
 Da beleza e da razão
 Viva São João
 Viva o milho verde
 Viva São João
 Viva o brilho verde
 Viva São João
 Das matas de Oxóssi
 Viva São João

Olha pro céu, meu amor
 Veja como ele está lindo
 Olha para aquele balão multicor
 Como no céu vai sumindo
 Foi numa noite igual a esta
 Que tu me deste o teu coração
 O céu estava assim, em festa
 Pois era noite de São João
 Havia balões no ar
 Xote, baião no salão
 E no terreiro o teu olhar
 Que incendiou meu coração

Ai, são João
 São João do carneirinho
 Você é tão bonitinho
 (Viva São João)

Nos terreiros brasileiros, Xangô é um orixá que detém o poder do fogo, do raio e dos trovões, enquanto São João possui como símbolo a fogueira: o elemento fogo, portanto, aproxima as duas energias, africana e católica. Em África, Xangô e sua descendência ocupam o trono da região da cidade de *Oyò*. Oxóssi, por sua vez, foi rei da região de *Ketu*. A canção de Caetano Veloso e Gilberto Gil une, então, os dois reis iorubás, Xangô e Oxóssi (“viva o brilho verde, das matas de Oxóssi”). A cenografia do show também é adaptada neste momento e veem-se pequenas luzes na parte superior do palco, aludindo às estrelas no céu.



Imagen 10 - Cena de *Brasileirinho* na qual luzes aludem às estrelas no céu.

Fonte: Print do show disponível no Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=qE-ZFlt3_KM

De acordo com Carvalho e Costa (2022), as festividades a São João possuem origens pagãs, na era pré-cristã, na qual egípcios celebravam a colheita cultuando o sol, a fertilidade e o fogo. Posteriormente, os rituais teriam sido incorporados pelo povo romano e difundidos por todo o continente europeu. Somado a isso, em junho na Europa é tempo do solstício de verão, uma vez que no hemisfério norte as quatro estações do ano são significativamente demarcadas. No final do mês de junho, época em que os dias são mais longos e as noites são mais curtas, eram realizadas cerimônias que guardavam conexão com o modo de vida agrícola da população. Como pontua Silva (2017, p. 28):

O festejo de São João constitui para a Igreja Católica a antecipação da chegada de Cristo. Em paralelo ocorre o novo ciclo de colheitas advindo com o solstício de verão e também atribuído ao anúncio do advento revelado por João Batista. A introdução desses festejos no calendário católico fez com que os mesmos se tornassem popular na Europa. Em alguns países europeus, os hábitos de culto foram incorporados e adaptados à cultura local.

Tais influências festivas desembarcaram da Europa no Brasil, a partir de 1500, pelo advento da colonização. Carvalho e Costa (2022) também contam que foi neste contexto que as festas a Santo Antônio (13 de junho) e a São Pedro (29 de junho) foram incorporadas ao

calendário da Igreja Católica, o que reduziu as influências pagãs e alargou a memória da celebração religiosa cristã, pois isso permitiu com que fiéis vivessem de maneira mais intensa as festas juninas. Segundo as autoras:

O São João carrega em si um forte apelo popular e, quase sempre, a uma festividade de aspecto rural, certamente devido às suas origens e tradições arcaicas relacionadas ao mundo primitivo, do trabalhador do campo e efetivamente agrário. Nesses locais, sobretudo em tempos tão antigos quanto os da era pré-cristã, as populações viviam em localidades pequenas, onde se revelavam simplesmente como pequenas aldeias, vilas e povoados longínquos e distanciados dos centros urbanos (CARVALHO; COSTA, 2022, p. 79).

As imagens trazidas pelas canções, da celebração de São João em um terreiro, diante de uma fogueira, em noite de céu estrelado, podem ser justificadas por essa origem. Outra imagem importante é a do animal diretamente associado a São João, o carneirinho. A tradição católica comprehende que João Batista anunciou ao mundo a chegada do “cordeiro de Deus”, Jesus Cristo. No candomblé e nas tradições afro-brasileiras, o carneiro é um dos animais votivos de Xangô: para esta divindade é oferecido o carneiro como sacro-ofício.

Em *Brasileirinho*, Maria Bethânia celebra o sincretismo religioso entre os santos católicos e os orixás, revelando a profunda interconexão entre as matrizes culturais que formam a identidade brasileira, o que reafirma a potência da diversidade como elemento estruturante da cultura nacional. A intérprete joga luz sobre as tradições que coexistem no Brasil e aponta para a riqueza gerada pela convivência e diálogo entre diferentes formas de fé e expressão cultural, consolidando o espetáculo como uma ode à pluralidade que define o país.

Uma memória que me acompanha desde 2018 me parece adequada para este momento do trabalho de pesquisa. Naquele ano, no mês de dezembro, estava visitando Salvador. Acompanhado de um amigo de lá e estudante da Universidade Federal da Bahia, fui ao Pelourinho para os festejos de Santa Bárbara, no dia quatro. A ladeira principal estava tomada por uma multidão de pessoas que vestiam as cores vermelha e branca. As ialorixás, trajadas a rigor, carregavam balaios enfeitados com laços e flores, cheios de *akarà*, comida que se oferece a Oyá/Iansã. Os cânticos cristãos eram entoados sobre batuques de tambores e agogôs. A festa, que se iniciou pela manhã, seguiu até o entardecer, honrando o epíteto “Iansã” conferido ao orixá Oyá: *iyá òsán*, a mãe do entardecer, a mãe da tarde ou a mãe do céu rosado.

A missa, agendada para o horário do almoço, por volta das 12h, foi um encontro ecumênico, que agregou sacerdotes católicos, ialorixás, babalorixás e iniciados/as no candomblé. No momento do ofertório, o povo de santo desfilava pela igreja com balaios e cestas nas mãos, trazendo comidas que eram oferendas aos diversos orixás - comidas cozidas e cruas, frutas, flores, presentes. O som dos tambores e agogôs também se fez presente no interior do templo, embalando todo o momento do ofertório. Do altar, o padre dançava e cantava, acenando para os candomblecistas e recebendo as oferendas e colocando-as no altar, aos pés da santa.



Imagen 11 - Comida votiva do orixá Oyá/Iansã, o *akarà*, servido na Festa de Santa Bárbara em Salvador - BA.

Fonte: Jornal Brasil de Fato (2018).

<https://www.brasildefatoba.com.br/2018/12/05/festas-de-largo-movimentam-salvador-no-ultimo-mes-do-ano>

Nem nos meus mais remotos pensamentos eu poderia imaginar tais cenas. O acontecimento transmitia uma harmonia única. Não existia ali constrangimento, medo ou qualquer tipo de preconceito. Era, sim, um aglomerado de pessoas dispostas a louvar a energia de Santa Bárbara, santa sincretizada no candomblé com a orixá Oyá. Não existia, sequer, hierarquização aparente: o povo de santo parecia ter a mesma importância sócio-cultural que possuía a igreja católica nesta grande festa. A partir daquele dia, descobri que a Bahia era, como muitos já haviam me dito, diferente de tudo. O sincretismo afro-brasileiro de Salvador, cidade matriz do candomblé, ensina sobre respeito indiscutível ao diferente e à diversidade.

Este é o tema do artigo de Flaksman (2017), que se voltou para os sincretismos no candomblé de Salvador, especialmente para o sincretismo cristão. Já no início de seu trabalho, a autora explica que Abdias do Nascimento, importante estudioso da cultura afro-brasileira, considerava que este sincretismo não era “verdeiro”, uma vez que ele parte de uma assimetria entre as práticas religiosas sincretizadas. O trabalho de Flaksman é um recorte de sua Tese de Doutorado e observa as assimilações e apropriações feitas pelo candomblé de aspectos da igreja católica. Ela ouve “filhos de santo” do candomblé de Salvador, especificamente aqueles/as do Terreiro do *Gantois* (uma importante casa matriz do candomblé) no intuito de demonstrar que a relação existente entre os santos católicos e os orixás é algo corriqueiro, cotidiano e comum, como fica explícito em seu relato:

Um outro dia, eu saía do Gantois à noite, junto com um filho de santo da casa, e vimos a lua bem cheia se levantando por trás das casas que ficam ao redor do terreiro. O filho de santo que andava ao meu lado olhou para ela e gritou, com as mãos para o alto: “Okê Arô!” Perguntei a ele o porquê de ter usado a saudação de Oxóssi para a lua, e ele me explicou: “São Jorge não mora na lua? Então.” Pedi então a ele que me explicasse porque Oxóssi era representado por São Jorge.

- “São Jorge era de Oxóssi, ué. Tinha *enredo* com Oxóssi”.
- “Mas quando você adora São Jorge está adorando São Jorge mesmo, ou considera que é Oxóssi que está ali representado por São Jorge?”
- “Você não entendeu: é a mesma coisa. No candomblé, quando a gente adora uma imagem de orixá, na verdade está adorando uma imagem da pessoa possuída pelo orixá, né? Não é Oxum que está ali naquela estátua, é uma moça *dando* Oxum. Com São Jorge é igual. São Jorge era de Oxóssi, então adorar São Jorge é a mesma coisa que adorar Oxóssi”.

A partir deste relato, Flaksman (2017) desenvolve uma reflexão sobre a noção de enredo para o candomblé afro-brasileiro, noção presente não apenas no Terreiro do *Gantois*, mas em diversas comunidades afro-religiosas brasileiras. Ela explica que o termo enredo é utilizado para explicar a relação entre duas ou mais divindades do candomblé ou entre as divindades africanas e os santos católicos. Em suas palavras: “Ter enredo é ter uma relação; ou melhor, um complexo de relações. Essa relação pode se dar de inúmeras maneiras e em diferentes planos (...)” (FLAKSMAN, 2017, p. 159-160). O relato da pesquisadora revela, portanto, a coexistência entre duas divindades, uma cristã e outra africana, que para o filho de santo são a mesma coisa. Vale esclarecer que São Jorge, na Bahia, é sincretizado com o orixá Oxóssi. Contudo, isso pode variar a depender da região do país. Em São Paulo e Rio de

Janeiro, por exemplo, Oxóssi é sincretizado com São Sebastião, enquanto Ogum é sincretizado com São Jorge.

Concordo, como pontuou Flaksman (2017, p. 161), que se faz necessário compreender o sincretismo não apenas como um mecanismo de resistência, mas também como uma estratégia inteligente de assimilação, o que demonstra a capacidade que o candomblé possui de se abrir à diversidade e multiplicidade de sentidos e significados:

Penso que, utilizando o conceito de enredo, podemos pensar o sincretismo de maneira a não colocar um de seus elementos acima do outro, e sim em relação — fazendo assim justiça à força de apropriação do candomblé, sua capacidade de assimilar em sua cosmologia elementos a ela em princípio estranhos.

Interessada em entender como se dariam as relações sincréticas entre orixás e santos católicos, Flaksman descobriu que a principal associação se dá pela semelhança entre as características das divindades, não uma semelhança física, mas uma semelhança de essência:

Perguntei à outra filha de santo sobre o critério que determina as correspondências sincréticas. “É a semelhança”, ela me respondeu. Mas o que seria exatamente essa semelhança? Segundo ela me explicou, a semelhança não é física (o que também pode ser ativado em algumas circunstâncias), mas de “essência”. “A essência é parte da pessoa”, ela concluiu. Se pensarmos na noção de pessoa do candomblé, sempre em formação, incorporando elementos, formada por elementos externos a ela, vemos que o fato do santo e o orixá terem a mesma “essência” diz algo sobre a relação entre ambos. Como vimos, São Jorge representa Oxóssi; é Oxóssi; tem Oxóssi como orixá de sua cabeça. Assim como qualquer outra pessoa, os santos católicos também têm o seu próprio enredo — ou, como me disse um outro pai de santo que conheci, “santo também tem santo” (FLAKSMAN, 2017, p. 162).

As declarações das fontes da pesquisadora são, no mínimo, ousadas, para refletirmos sobre a ideia de sincretismo no candomblé. Em ambas as citações supracitadas, é nítida a concepção de que o santo católico teria um orixá, assim como qualquer indivíduo: “santo também tem santo”. Tal concepção revela, em minha visão: um tratamento “de igual para igual” entre as religiões; os aspectos humanos do santo católico, assim como se enxerga no candomblé a complexidade dos orixás; a maneira criativa e dinâmica com a qual o candomblé assimila influências religiosas que lhe são externas. Na Bahia, no Rio de Janeiro, em Pernambuco ou no Maranhão, estados que receberam grande número de escravizados em tempos de escravidão e que, por consequência, abrigam inúmeros cultos afro-brasileiros, na

contemporaneidade, padres e sacerdotisas e sacerdotes das religiões afro-brasileiras convivem de maneira harmônica e respeitosa, participando uns dos cultos dos outros:



Imagen 12 - Ialorixás da Irmandade participam de missa católica junto ao padre na Festa da Boa Morte.

Fonte: Revista Reverso On Line da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB (2017).

<https://www2.ufrb.edu.br/reverso/festa-da-boa-morte-ligacao-entre-a-igreja-catolica-e-a-irmandade/>

O sincretismo presente no candomblé, no entanto, não é um consenso. Ao longo da história, foi veementemente questionado. Prova disso foi o “Manifesto contra o sincretismo”⁷, documento redigido em 1983 pela importante ialorixá do Opô Afonjá, uma das casas matrizes do candomblé de Salvador, Mãe Stella de Oxóssi. Apesar de reconhecer que o sincretismo teria sido uma importante estratégia para a sobrevivência do candomblé, ela refutava a necessidade de permanência do sincretismo na contemporaneidade:

Desde a escravidão que preto é sinônimo de pobre, ignorante, sem direito a nada; e por saber que não tem direito é um grande brinquedo dentro da cultura que o estigmatiza, sua religião também vira brincadeira. (...) Durante a escravidão, o sincretismo foi necessário para a nossa sobrevivência, agora, em suas decorrências e manifestações públicas, gente do santo, ialorixás, realizando lavagens nas igrejas saindo das camarinhas para as

⁷ Conforme Vilma Reis, em artigo publicado na revista Cult em 2021: “O documento foi lançado no 2º Encontro Mundial da Tradição dos Orixás, evento histórico ocorrido em Salvador entre 17 e 23 de julho de 1983, e immortalizado na edição do Jornal da Bahia em 29 de julho do mesmo ano”.

missas etc., nos descaracteriza como religião, dando margem ao uso da mesma coisa exótica, folclore, turismos. Que nossos netos possam se orgulhar de pertencer à religião de seus antepassados, que ser preto, negro, lhes traga de volta a África e não a escravidão (*apud* CONSORTE, 2006, p. 88).

Para Mãe Stella o sincretismo era um movimento de retorno à escravidão, época que deveria ser totalmente superada pelo povo negro. O seu desejo era o abandono completo, por parte da religião dos orixás, de todos os ritos e símbolos cristãos. O Manifesto, todavia, conforme pontuou Flaksman (2017) não encontrou apoio efetivo das outras casas matrizes de Salvador. A visão geral do povo de santo sobre a temática, naquele contexto, era de que o sincretismo evidenciava a plasticidade e a capacidade do candomblé de incorporar alteridades em sua constituição. Então, mesmo que tenha sido assinado por: Mãe Menininha do *Gantois*, Ialorixá do Axé Ilê Iyá Omin Iyamassê, o Terreiro do *Gantois*; Mãe Olga do Alaketo, Ialorixá do Ilê Maroia Lage, o Terreiro do Alaketo; Mãe Tetê de Iansã, Ialorixá do Ilê Iyá Nassô Oká, a Casa Branca do Engenho Velho, o documento não produziu impacto sobre as práticas religiosas sincréticas no candomblé da Bahia. Neste sentido, Melo (2008) conta que:

No ano de 1992, Consorte (1999) foi até Salvador para pesquisar o movimento de dessincretização, para isso procurou as sacerdotisas das casas de candomblé tradicionais, encontrando apenas algumas. Visitando os terreiros comandados por essas ialorixás, constatou que somente Mãe Stella do Oxossi, sacerdotisa chefe do Ilê Axé Opô Afonjá, persistia com o movimento. Constatou também que, na realidade, a separação institucional entre candomblé e catolicismo, proclamada pelo manifesto em 1983, nunca se efetivou nas demais casas. As entrevistas com Olga do Alaketo, Nicinha do Bogum e com membros da Casa Branca do Engenho Velho, além das observações de rituais, fizeram a professora Consorte “crer que nessas Casas a tradição prevalecia” (Consorte 1999: 84).

O movimento proposto por Mãe Stella contra o sincretismo, vale salientar, pode ser considerado o embrião de movimentos surgidos *a posteriori*, que pregam os processos de dessincretização e reafricanização do candomblé. Melo (2008) pontua que a reafricanização tem ocorrido nos candomblés nagôs de São Paulo, pelo menos desde o início da década de 1980. O autor, já no início de seu artigo, esclarece que ele observa a reafricanização para além do universo religioso dos candomblés, observando o impacto deste empreendimento frente às questões étnico-raciais e políticas e, ainda, para o uso político da cultura. Segundo ele, o Ilê Opô Afonjá, terreiro onde Mãe Stella de Oxóssi foi ialorixá entre os anos 1976 e 2018, guarda um entendimento diferente do que seja tradição: enquanto todos os terreiros tradicionais encaram a tradição como a reprodução fiel aos ensinamentos deixados por seus ancestrais

fundadores, o Afonjá trata a tradição como um alinhamento de suas práticas à religião tradicional iorubá, sendo a sua principal referência o continente África.

Melo (2008) explica que a fundadora do Ilê Opô Afonjá, Eugênia Anna dos Santos (Mãe Aninha), era a única dentre as ialorixás de terreiros tradicionais baianos que não seria filha de iorubás. Seus pais eram africanos Gruncis. Por essa razão, o autor explica que um de seus objetivos era o de “dotar o seu terreiro de uma etnicidade iorubá”, já que fizera uma escolha pela tradição africana, não pela baiana. Pensando nisso, instituiu o Conselho dos Obás de Xangô, conferindo honrarias a intelectuais da sociedade brasileira como mantenedores e responsáveis pelo culto ao orixá Xangô no Terreiro do Afonjá (movimento de reafricanização, uma referência clara aos reis da família real em Oyó, região africana originária do candomblé ketu). Mais tarde, Mãe Stella de Oxóssi, filha de Mãe Aninha, propôs o Manifesto que propôs a dessincretização do candomblé. Dessincretização e reafricanização são movimentos de um mesmo processo:

Nesse sentido, como o Opô Afonjá foi fundado por uma filha de gruncis nascida no Brasil, que perdera a disputa pelo comando da Casa Branca, seu caráter étnico diante das demais Casas baianas têm menos valor, ou seja, na disputa pela tradição – entendida na Bahia como repetição da ancestralidade dos fundadores dos terreiros – o Opô Afonjá fica sem legitimidade étnica iorubá. Assim, podemos pensar que a necessidade de aproximação com a África foi e é um movimento empreendido pelos sacerdotes chefes do Opô Afonjá cujo objetivo é dotar o terreiro de uma etnicidade iorubá, além de caracterizar um movimento em que os valores cultivados pelos outros sacerdotes – o respeito à tradição voltada para a ancestralidade do terreiro – são substituídos, evitando a comparação e, o mais importante, invertendo os arranjos sociais, tentando impor o Opô Afonjá como mais legítimo, porque afirma ‘resgatar’ aspectos africanos anteriores cronologicamente – porque são buscados diretamente da África – e mais ‘originais’ – porque são, ou foram praticados pelos africanos no outro lado do Atlântico – que os praticados nos demais terreiros (MELO, 2008, p. 171).

No candomblé baiano, a preservação das tradições se mantém como um princípio fundamental, mesmo frente aos desafios e transformações da contemporaneidade. Terreiros de referência, como o Ilê Opô Afonjá, têm desempenhado um papel crucial no equilíbrio entre a fidelidade às raízes religiosas e os debates contemporâneos sobre a tradição. Nesse contexto, figuras emblemáticas como Mãe Aninha e Mãe Stella de Oxóssi são reverenciadas com profunda admiração por toda a comunidade de terreiro. Suas trajetórias, marcadas por liderança, sabedoria e visão, consolidaram-nas como sacerdotisas à frente de seu tempo, símbolos de inspiração e respeito duradouro. Historicamente, pensar e agir de maneira diferente nunca representou um obstáculo para as grandes casas matrizes de Salvador. Pelo

contrário, a diversidade de perspectivas sempre foi acolhida como um estímulo ao fortalecimento mútuo. Mesmo diante de eventuais divergências, as casas demonstraram um espírito de cooperação e respeito recíproco, reforçando os laços comunitários em uma rede permanente de apoio e solidariedade.

O foco de Melo (2008, p. 175) foi analisar o processo de reafricanização dos candomblés de São Paulo. Justamente por essa razão, ele aborda em seu trabalho o histórico supracitado. De acordo com ele:

reafricanização do candomblé diz respeito a uma modificação doutrinária e/ou litúrgica em função do que se imagina que seja tipicamente iorubá, ou seja, a modificação de certos aspectos – segundo os interesses de cada sacerdote – levando-se em consideração e tendo como inspiração a religião praticada atualmente pelos iorubá da atual Nigéria ou que teria sido praticada por eles.

Segundo o autor, esse movimento de reafricanização inclui viagem à África para visitas em templos, diálogos com sacerdotes africanos, compra de objetos e materiais para o culto, aprofundamento sobre a língua iorubá, congratulações com títulos honoríficos religiosos e, ainda, leituras profanas, que auxiliariam a detecção de aspectos éticos e estéticos que deveriam ser “corrigidos” ou adaptados conforme se fez ou se faz no continente originário África. Ele conta que esses terreiros adotariam termos como “reafricanizado”, “africanizado”, “tradicional renovado”, “tradição de orixá”, “tradicional ortodoxo” para se definirem, mencionados em sua pesquisa de campo. Melo (2008, p. 178), com o seu estudo, expressa a importância do processo de reafricanização nas esferas política, étnica e religiosa:

Se o movimento de dessincretização da Bahia dialoga com os mundos da política, da etnicidade e da religião, com o objetivo de se colocar em articulação com as questões políticas dos afrobrasileiros e da própria religião, os sacerdotes da reafricanização em São Paulo, por sua vez, procuram, além disso, colocarem-se frente às disputas internas por prestígio e legitimidade presentes no mundo do candomblé, como também têm o objetivo de realizar um movimento político dentro do mundo religioso brasileiro, tentando se impor enquanto religião, buscando um espaço de discurso cujo objetivo, também, é o de arregimentar adeptos.

Mirando no mesmo alvo, mas numa mudança de tom, Hofbauer (2012) também aborda os temas reafricanização e dessincretização. O autor apoia-se nos escritos de Roger Bastide (1985), Beatriz Góis Dantas (1982) e Lohan Matory (1998), Alejandro Frigerio (2005) e Reginaldo Prandi (1991) para mobilizar o conceito de “pureza nagô”. Em palavras

mais objetivas, o pesquisador intenta desvendar como foi construída socialmente e academicamente a ideia de que os nagôs/iorubás fariam parte de uma cultura “pura”, que teria influenciado de modo mais “tradicional” o candomblé, em detrimento de expressões religiosas do povo jeje ou angola, por exemplo. Segundo o autor,

A disputa interna por poder e alianças estratégicas na luta contra a discriminação (Dantas), a força da agência negra (Matory), trajetórias pessoais de experiência e conversão religiosa (Frigerio), como também a dinâmica do “mercado religioso” (Prandi), podem ser – todos eles – fatores que atuam sobre e moldam aquilo que os autores chamam de pureza ritualística e de processos de (re)africanização (HOFBAUER, 2012, p. 115).

Por meio de uma revisão minuciosa de literatura, Hofbauer (2012) faz-nos repensar as noções de (re)africanização e dessincretização tomando como referência a própria história do candomblé afro-brasileiro.



Imagen 13 - Altar católico em estilo barroco na Casa de Oxumarê, em Salvador - BA.

Fonte: Paul R. Burley, publicado pela Wikipédia.

https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Casa_de_Oxumar%C3%AA-13729.jpg

No sentido de evidenciar como o sincretismo manifesta-se, também, espacialmente, evoco a imagem da sala pública da Casa de Oxumarê, terreiro tradicional do candomblé *ketu* em Salvador. Em um dos cantos da sala, vê-se um altar, em estilo barroco, como aqueles encontrados em igrejas católicas. Os membros mais velhos da casa relatam que, na época em que o candomblé era criminalizado na capital baiana, o altar era composto por imagens de

santos católicos. Em seu interior, como era oco, ficavam os assentamentos religiosos mais importantes do terreiro. O altar teria livrado o terreiro de incursões policiais persecutórias. Passado o período de repressão à religião, o altar passou a abrigar estatuetas africanas de orixás.

O Censo Demográfico de 2022, divulgado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), oferece um panorama revelador sobre as transformações em curso no campo religioso brasileiro. Os dados atualizados evidenciam um movimento de reconfiguração contínua nas filiações religiosas, confirmando tendências já observadas em décadas anteriores e revelando novas dinâmicas que tensionam as relações entre crença, identidade e estrutura social no país. As informações levantadas pelo censo não apenas dimensionam quantitativamente as adesões religiosas, mas também iluminam aspectos sociológicos e políticos que perpassam a organização simbólica do Brasil contemporâneo.

A primeira constatação de relevância é o contínuo declínio da população que se identifica como católica. Em 2022, 56,7% da população brasileira se declarou pertencente à Igreja Católica Apostólica Romana, percentual significativamente inferior ao observado em 2010 (65,1%) e muito distante da realidade de 1970, quando os católicos somavam mais de 90% da população. Essa retração pode ser compreendida como resultado de múltiplos fatores, incluindo o avanço de uma racionalidade religiosa mais orientada por demandas individualizadas de consumo simbólico e espiritual, bem como a perda de influência da Igreja Católica sobre pautas sociais e morais no espaço público.

Em contraposição, observa-se o crescimento consistente das igrejas evangélicas, cuja expansão demográfica tem alterado profundamente a composição do campo religioso nacional. Em 2022, 26,9% da população brasileira se declarou evangélica, ante os 21,6% registrados em 2010. O crescimento mais acentuado é percebido entre os evangélicos de vertente pentecostal, que articulam elementos de cura, exorcismo e teologia da prosperidade, combinados a um discurso moralizante de forte apelo popular. Esse avanço se expressa não apenas em termos de filiação, mas também em presença institucional — seja por meio da ocupação de espaços midiáticos, seja pela crescente influência sobre a agenda política nacional.

Outro dado significativo diz respeito ao contingente de pessoas sem religião, que em 2022 alcançou 8,0% da população, indicando uma leve ascensão em relação aos 7,9% de 2010. Esse grupo é composto de maneira heterogênea, englobando desde ateus e agnósticos até sujeitos que se afastam de instituições religiosas organizadas, mas não necessariamente de

práticas espirituais. Sua emergência sinaliza a complexidade crescente do campo religioso brasileiro, marcado por uma diversidade de crenças, descrenças e formas de vivência do sagrado.

Entretanto, entre todos os grupos religiosos, as religiões de matriz africana — como o Candomblé e a Umbanda — permanecem sendo as menos numerosas e, paradoxalmente, as mais violentamente perseguidas. De acordo com o Censo 2022, os adeptos do Candomblé e da Umbanda somam, juntos, 1% da população brasileira - em comparação a 2010, saltaram de 0,3%. A despeito de sua relevância histórico-cultural e de sua contribuição na formação da identidade brasileira, esses sistemas religiosos seguem sendo alvos frequentes de discriminação, apagamento simbólico e violência material. A baixa adesão numérica, por si só, não explica essa perseguição, que é estruturalmente ancorada em práticas racistas e colonialistas.

O racismo religioso, fenômeno diretamente vinculado à intolerância contra religiões afro-brasileiras, manifesta-se de forma recorrente em ataques a terreiros, agressões a praticantes e criminalização simbólica dos rituais. Tal cenário tem sido amplamente documentado por órgãos de direitos humanos e por dados oficiais, como os constantes dos relatórios do Disque 100, que apontam as religiões afro-brasileiras como as mais vulneráveis aos atos de intolerância (MMFDH, 2024). Mesmo em regiões de forte presença cultural africana, como a Bahia e o Rio de Janeiro, a prática dessas religiões enfrenta estigmatização e ameaças constantes.

A análise dos dados censitários à luz de uma perspectiva crítica evidencia que a disputa por legitimidade no campo religioso brasileiro não ocorre em terreno neutro. A prevalência católica em declínio e o avanço evangélico revelam transformações que não se restringem ao domínio da fé, mas dizem respeito à reorganização dos poderes simbólicos e materiais na sociedade brasileira. Nesse processo, as religiões afro-brasileiras continuam sendo sistematicamente marginalizadas, em um quadro de desigualdade que espelha as estruturas mais amplas de exclusão social e racial no país.

Dessa forma, o Censo 2022 não apenas atualiza os números da religiosidade nacional, mas fornece pistas importantes para compreender o Brasil em sua complexidade contemporânea. A leitura dos dados requer mais do que uma descrição estatística: exige uma análise crítica que considere as dinâmicas históricas, os atravessamentos culturais e os conflitos estruturais que marcam o modo como a religião é vivida, disputada e regulada no Brasil.

5 FOLHAS E ÁGUAS: QUANDO A NATUREZA (RE)ENCANTA O BRASIL

Desde o início do século XXI, a agenda ambiental no Brasil tem oscilado entre avanços institucionais e retrocessos legislativos, refletindo a instabilidade das políticas públicas ambientais diante das mudanças de governo e da pressão de interesses econômicos. A partir de 2003, com o primeiro mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, o país assistiu à implementação de um marco fundamental para o combate ao desmatamento: o Plano de Ação para Prevenção e Controle do Desmatamento na Amazônia Legal (PPCDAm). Criado em 2004, o plano promoveu articulação interministerial, inovação tecnológica — como o sistema DETER, de alerta por satélite — e controle territorial, contribuindo significativamente para a redução do desmatamento na Amazônia, com diminuição de aproximadamente 59 % entre 2005 e 2007 (RETTBERG; HEILMAYR; RAUSCH, 2021). Paralelamente, a criação do Cadastro Ambiental Rural (CAR), consolidada no novo Código Florestal sancionado em 2012, buscou integrar as propriedades privadas às estratégias de conservação, ainda que sua efetividade plena tenha esbarrado em desafios relacionados à regularização fundiária e à fiscalização.

Esse ciclo virtuoso sofreu reveses após 2016, intensificados durante o governo de Jair Bolsonaro (2019–2022), cujo discurso antiecológico se materializou no esvaziamento de órgãos de fiscalização, incentivo a atividades predatórias e avanço de propostas que flexibilizaram licenças ambientais. A fragilização da governança ambiental produziu efeitos imediatos: entre 2019 e 2021, o desmatamento na Amazônia Legal ultrapassou 10.000 km² anuais, atingindo 11.088 km² em 2020 (INPE–PRODES, 2024), enquanto as queimadas se multiplicaram, com aumento de 935 % nas áreas atingidas nos primeiros meses de 2024 (INPE–GWIS, 2024).

O impacto foi dramático: de acordo com o World Resources Institute, em 2024 os incêndios passaram a ser a principal causa da perda de floresta primária no mundo, respondendo por 60 % do total no Brasil, ao mesmo tempo em que a região amazônica registrou o maior nível de perda desde 2016 (WRI, 2025). MapBiomass, por sua vez, reportou que 30,8 milhões de hectares foram queimados no país em 2024 — quase o tamanho da Itália — um aumento de 79 % em comparação a 2023, com 58 % dessa área concentrando-se na Amazônia (MAPBIOMAS, 2025).

A eleição de Lula em 2022 marcou o retorno de uma agenda ambiental mais assertiva, com a reativação do PPCDAm via Decreto 11.367/2023 e a retomada de compromissos

multilaterais, como o Acordo de Paris. Já em 2023, o desmatamento na Amazônia caiu 61 % em relação ao ano anterior (MONGABAY, 2024), atingindo o menor índice desde 2015 (REUTERS, 2024). Todavia, essa bonança não se estendeu ao Cerrado, onde em 2023 houve um aumento de 67 % no desmatamento (1,1 milhão ha), concentrado em 0,96 % das propriedades rurais no Matopiba (BRASIL DE FATO, 2024; AGÊNCIA BRASIL, 2025). Embora a área desmatada tenha recuado 33 % em 2024, os níveis ainda são historicamente elevados.

Mais recentemente, em 2025, a aprovação no Senado do chamado “devastation bill”, que retira exigências de estudos de impacto ambiental para projetos agroindustriais, suscitou veemente crítica de organizações como Greenpeace e de representantes do WRI, por representar um sério retrocesso institucional (AP NEWS, 2025; THE GUARDIAN, 2025).

A trajetória ambiental brasileira entre 2003 e 2025 reflete uma alternância entre avanços técnicos — como sistemas de monitoramento, CAR e PPCDAm — e retrocessos políticos que fragilizam essas conquistas. A degradação do solo, o avanço das queimadas e o desmatamento persistente — mesmo diante de compromissos internacionais como a meta de desmatamento ilegal zero até 2030 — demonstram a dissonância entre metas e práticas. Embora o atual governo tenha revertido parte dos retrocessos recentes, a aprovação do “devastation bill” compromete a credibilidade ambiental do Brasil e ameaça neutralizar os ganhos obtidos. A questão ambiental no país, portanto, permanece como uma arena de disputa política, jurídica e econômica, que requer não apenas ação governamental, mas reforço institucional, civil e comunitário para assegurar a preservação dos biomas e a estabilidade climática global.

A agenda ambiental brasileira passou, e ainda passa, por muitas fases, disputas e desafios. Refletir sobre a situação ambiental do nosso país foi coisa do passado, é coisa do presente e será demanda do futuro. Maria Bethânia, portanto, continua vinculando a sua performance aos discursos de respeito ao meio ambiente, uma vez que para o seu sistema de crenças, expressado no candomblé, os elementos da natureza são deuses que merecem exaltação, celebração e reverência.

Neste capítulo, proponho uma leitura da história política brasileira a partir do início da República como um processo marcado pela instabilidade estrutural, oscilando entre avanços democráticos e rupturas autoritárias. Essa ambigüidade é pensada por meio de duas metáforas centrais: as folhas e as águas — elementos que, em diversas tradições afro-indígenas, representam tanto a dimensão do mistério quanto a da força vital e da transformação. Tais

metáforas se articulam à análise de três canções interpretadas por Maria Bethânia: *Correnteza* (Tom Jobim e Luiz Bonfá), *Senhor da Floresta* (René Bittencourt Costa) e *Cabocla Jurema / Cantiga para Janaina* (domínio público).

A canção *Correnteza* fala do movimento contínuo do fluxo da água. A imagem da flor levada pela água remete à fragilidade das promessas democráticas, enquanto a repetição da chuva — e a consequente marca da boiada no barro — sinaliza a persistência de ciclos autoritários que deixam rastros materiais e simbólicos no país. A boiada, aqui, pode ser interpretada como a imposição da ordem, da propriedade e da violência institucionalizada sobre a paisagem política. O "barro marcado" torna-se metáfora da memória social do autoritarismo, cujas marcas permanecem mesmo após os períodos de transição:

Correnteza (Tom Jobim e Luiz Bonfá)

A correnteza do rio
 Vai levando aquela flor
 O meu bem já está dormindo
 Zombando do meu amor
 Zombando do meu amor
 Na ribanceira do rio
 O ingá se debruçou
 E a fruta que era madura
 A correnteza levou
 A correnteza levou
 A correnteza levou
 E choveu uma semana
 E eu não vi o meu amor
 O barro ficou marcado
 Aonde a boiada passou
 Depois da chuva passada
 Céu azul se apresentou
 Lá na beira da estrada
 Vem vindo o meu amor
 Vem vindo o meu amor
 Vem vindo...
 E choveu uma semana
 E eu não vi o meu amor
 O barro ficou marcado
 Aonde a boiada passou
 A correnteza do rio
 Vai levando aquela flor
 E eu me adormeci sorrindo
 Sonhando com nosso amor
 Sonhando com nosso amor
 Sonhando...

A performance de Bethânia em *Cabocla Jurema* traz para a cena Miúcha. Miúcha ocupa um lugar singular na história da música brasileira, não apenas por sua atuação como cantora e compositora, mas também por sua participação em projetos fundamentais para a consolidação da MPB como campo artístico e intelectual. Com uma trajetória marcada por parcerias significativas — como com Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Toquinho e João Gilberto — Miúcha construiu uma carreira que uniu sofisticação musical e sensibilidade interpretativa. Sua presença no célebre espetáculo *Tom, Vinicius, Toquinho e Miúcha*, apresentado em diversas partes do mundo nos anos 1970, contribuiu para a projeção internacional da música brasileira em um momento em que o país enfrentava repressão interna e buscava manter ativa sua produção cultural. Sua atuação revela um modo de fazer música que alia afetividade, rigor estético e consciência crítica, posicionando-a como figura relevante na construção de uma memória afetiva e política da canção brasileira.

Os Estudos Culturais permitem compreender a cultura como campo de disputas simbólicas em permanente negociação. Nesse sentido, as performances de Bethânia são analisadas como ações culturais que intervêm na produção de sentidos sobre o Brasil. Ao acionar narrativas ligadas às águas e às matas, essas interpretações evocam camadas não visíveis da história, particularmente aquelas relacionadas à resistência negra e indígena.

Em *Senhor da Floresta*, a narrativa da morte do indígena e da fuga da filha do morubixaba pode ser lida como alegoria da destruição sistemática dos povos originários e da negação de seus direitos no processo de construção do Estado nacional. A imagem do guerreiro morto e da jovem desaparecida evidencia não apenas a violência física, mas o apagamento simbólico das populações indígenas no imaginário republicano. A menção final a Tupã indica, entretanto, uma dimensão de transcendência que contrasta com a ausência de justiça histórica. A performance de Bethânia não resgata essa história no sentido de reparação, mas a reinscreve como memória coletiva silenciada:

Senhor da Floresta (René Bittencourt Costa)

Senhor da floresta, um índio guerreiro da raça tupy
 Vivia pescando, sentado nas margens do Rio Chuí
 Seus olhos rasgados, no entanto
 Fitavam ao longe uma taba
 Na qual habitava a filha formosa de um morubixaba
 Um dia encontraram senhor da floresta no Rio Chuí
 Crivado de flechas, de longe atiradas por outro tupy
 E a filha formosa do morubixaba
 Quando anoiteceu, correu
 Subindo a montanha, no fundo do abismo desapareceu
 Naquele momento, alguém viu no espaço, à luz do luar

Senhor da floresta de braços abertos, risonho a falar:
 "Ó, virgem guerreira, ó virgem mais pura que a luz da manhã"
 "Iremos agora unir nossas almas aos pés de Tupã"

A canção *Cabocla Jurema*, por sua vez, permite refletir sobre as relações entre religiosidade popular, identidade e política. A repetição insistente da letra e a figura da cabocla que carrega as cores da floresta e do mar apontam para a centralidade da natureza como elemento de identidade cultural e resistência simbólica. Nesse contexto, as folhas e as águas deixam de ser apenas paisagem: tornam-se mediadoras de forças e saberes invisibilizados pelo discurso racional e ocidental. A performance de *Cabocla Jurema*, ao reiterar esses símbolos, contribui para a revalorização de epistemologias afro-indígenas em contraposição ao projeto moderno de racionalidade e progresso que sustentou, por exemplo, os regimes autoritários de Vargas e da ditadura civil-militar (1964–1985):

Cabocla Jurema / Cantiga para Janaína (Domínio Público)

Cabocla, seu penacho é verde
 Seu penacho é verde
 É da cor do mar
 É a cor da Cabocla Jurema
 É a cor da Cabocla Jurema
 É a cor da Cabocla Jurema, Jurema
 É a cor da Cabocla Jurema, Jurema
 É a cor da Cabocla Jurema, Jurema
 Cabocla, teu penacho é verde
 Teu penacho é verde
 É da cor do mar

Eu vou me banhar
 Lá nas águas claras
 Nas águas de Janaína
 Lá nas águas claras
 Eu vou me banhar
 Lá nas águas claras
 Nas águas de Janaína
 Lá nas águas claras

Ao evocar essa figura feminina, há uma nítida afirmação de resistência, em que a cor do penacho não representa apenas um adorno, mas carrega uma profunda carga simbólica: a da ancestralidade e da identidade afro-indígena. Assim, por meio da presença da Cabocla

Jurema, Bethânia reafirma uma herança cultural e espiritual que transcende a estética, tornando-se um gesto político e afirmação da identidade brasileira.

Ao observar a rima entre as palavras “jurema” e “mar”, percebe-se a intenção de associar a cor do mar à figura e à fertilidade da cabocla Jurema. O verso “eu vou me banhar nas águas claras” remete à pureza dessa figura, exaltada em sua apresentação. O peso da canção se manifesta como um conto identitário dos povos originários, que reconhecem a natureza como mãe e se fortalecem por meio de suas próprias crenças. Na poética da canção, evidencia-se a força e o acalento oferecidos por Mãe Jurema àqueles que se banham nas águas da ancestralidade.

A análise das três canções é orientada pelo conceito de performance do tempo espiralar (MARTINS, 2021), que se contrapõe à linearidade histórica dominante. Em vez de progresso contínuo ou rupturas isoladas, o tempo espiralar comprehende a história como um movimento em que passado, presente e futuro coexistem e se influenciam mutuamente. Essa perspectiva permite pensar a história política brasileira como uma série de retornos transformados: a violência estrutural que atravessa o período colonial é reconfigurada, mas não superada, nas formas contemporâneas de exclusão e repressão.

No candomblé, todas as funções religiosas são precedidas por um ritual fundamental conhecido como sàssayín (ou sassaim), prática que envolve o recolhimento das folhas sagradas, a sua preparação e o seu encantamento. Elas são consideradas centrais para o funcionamento da liturgia. Logo nas primeiras horas da manhã, os/as iniciados/as dirigem-se à mata com o objetivo de colher os vegetais necessários às obrigações do dia. Antes de qualquer retirada, porém, é preciso realizar uma oferenda ao orixá Ossaim, divindade guardiã do segredo das folhas. Esse gesto envolve a entrega simbólica de uma farofa de dendê com fumo, servida em uma cabaça e acompanhada de bebida alcoólica. Cada folha possui atributos próprios: podem ser "quentes" ou "frias", associadas a forças femininas ou masculinas, e conectadas aos quatro elementos da natureza — terra, fogo, água e ar. Após a coleta, são cuidadosamente acomodadas sobre uma esteira de palha no salão principal do terreiro, onde repousam antes de serem utilizadas.

A canção *Salve as Folhas*, composta por Gerônimo Santana e interpretada por Maria Bethânia e Sandra de Sá no disco Memória da Pele (1989), posteriormente regravada na abertura do espetáculo Brasileirinho, é expressão artística da centralidade das folhas na cosmologia do candomblé. Quando a canção afirma que “sem folha não tem sonho, sem folha não tem vida, sem folha não tem festa”, o que se traduz é a compreensão de que o vegetal não

é apenas suporte ritual: ele é o meio pelo qual se dá o trânsito entre o mundo visível e o invisível. O sonho do/a iniciado/a é tecido sobre folhas, seu renascimento simbólico é mediado por elas, e nenhuma celebração se realiza sem que os preceitos internos tenham sido devidamente cumpridos — com folhas.

A mata, onde essas folhas são colhidas, é concebida como um espaço liminar, ambíguo, envolto em mistério e densidade simbólica. De acordo com o saber tradicional, a mata é um lugar que desorienta: um simples movimento em falso pode fazer com que a pessoa perca a referência do caminho. Os sentidos se confundem — o som, o cheiro, a luz filtrada entre as copas. Nesse ambiente, prevalece uma lógica distinta da racionalidade urbana e linear. É neste território que habitam entidades como os caboclos e os orixás, forças da natureza que não se submetem ao tempo cronológico nem à lógica da ordem civilizatória. A mata, assim, se configura como contraponto à ideia moderna de progresso, remetendo à ancestralidade e à sabedoria que não se aprende em livros, mas pela convivência com os ciclos da natureza.

A parte interna do encarte do álbum *Brasileirinho* apresenta imagens da mata, destacando raízes e troncos de árvores que se espalham pelo chão, dando visibilidade a esses elementos naturais:



Imagen 14 - Raízes e galhos de árvores no encarte de *Brasileirinho*
Fonte: Acervo de Leonardo Francisco Soares

A performance de Bethânia em *Salve as Folhas*, já na abertura do espetáculo, atualiza essa concepção para o contexto de um Brasil contemporâneo atravessado pelo desencanto. No palco, ela faz do canto um gesto de invocação, de reativação de memórias e saberes que foram historicamente marginalizados. Em um país em que o avanço tecnológico convive com o

colapso ecológico, e em que as populações tradicionais seguem ameaçadas, a evocação das folhas ganha força como enunciado político e espiritual.

Nesse contexto, é possível pensar com Simas e Rufino Junior (2019), para quem “o contrário da vida não é a morte, mas o desencanto”. Reencantar o mundo, como propõe a canção, implica retornar à floresta, não apenas como espaço físico, mas como categoria epistêmica. A relação com as folhas e os elementos naturais não se dá em chave metafórica, mas como expressão de uma racionalidade outra, que não dissocia corpo, espírito e ambiente. É aí que emerge uma epistemologia brasileira: um modo de conhecer que reconhece o valor das matas, da biodiversidade, dos rituais e das práticas ancestrais, abrindo caminho para a construção de outras formas de existência, mais integradas e sustentáveis.

Na cosmologia iorubá, amplamente incorporada pelo candomblé afro-brasileiro, a água (*omi*) constitui um elemento fundamental — não apenas como substância vital, mas como entidade dotada de agência espiritual. Em suas múltiplas manifestações — doce, salgada, corrente, parada, visível ou dissimulada na névoa — a água é constantemente mobilizada nos ritos religiosos e nos processos simbólicos que articulam corpo, natureza e divindade. A lama, derivada da sedimentação dos rios, carrega a memória do movimento aquático e sua fusão com a terra (*onilé*), consolidando a fertilidade do mundo. As nascentes, as chuvas e as marés não são apenas fenômenos naturais, mas veículos do *àṣẹ* — força vital — que liga o visível ao invisível. Em sua dimensão ritual, a água sustenta o ciclo da vida, reforçando sua associação ao feminino e à potência criadora das ancestrais, especialmente das *iyá*.

A categoria *iyá*, frequentemente traduzida de forma simplificada como “mãe”, possui um sentido mais profundo e específico na organização social iorubá. Como aponta Oyèrónké Oyéwùmí (2016), esse termo carrega uma carga sócio-espiritual que não se restringe às definições ocidentalizadas da maternidade, historicamente marcadas por uma hierarquia de gênero baseada no binarismo sexual. Diferente do modelo eurocentrado que associa maternidade à fragilidade, à domesticidade e à subalternidade, a instituição das *iyá* entre os iorubás configura-se como locus de autoridade e saber. Não se trata de um papel generificado no sentido ocidental, mas de uma função estruturante, vinculada à continuidade da vida e ao cuidado como dimensão espiritual e política.

Essa concepção amplia as possibilidades de compreensão da agência feminina dentro dos sistemas religiosos de matriz africana, onde a figura das *iyá* transcende o plano da reprodução biológica. Sua atuação está diretamente relacionada à manutenção do equilíbrio

cósmico, à preservação do conhecimento ritual e à mediação entre os mundos. Ainda que a presença paterna seja reconhecida na cultura iorubá, é à *iyá* que se atribui a força necessária à criação e sustentação da humanidade, por meio da transmissão de saberes e do cuidado material e simbólico com seus descendentes.

A água, nesse sentido, não é apenas metáfora da maternidade, mas sua expressão material e energética. Assim como as folhas precisam da água para ativar suas propriedades litúrgicas, a vida precisa da *iyá* para se renovar. Água e maternidade, então, são categorias que se entrelaçam nos fundamentos do candomblé, operando não apenas como símbolos, mas como tecnologias espirituais que orientam práticas de cuidado, cura e resistência. Ao reverenciar as águas, reverencia-se também a linhagem ancestral feminina que sustenta a cosmologia afro-brasileira.

Essa compreensão impõe um deslocamento epistemológico necessário: abandonar as interpretações reducionistas da maternidade como função exclusivamente biológica ou emocional e reconhecer nas *iyá* um princípio estruturador da vida social e espiritual. A água, nesse quadro, aparece como meio e mensagem: força que atravessa a terra, move o tempo, e reconecta os humanos aos seus princípios originários. Pensar a água a partir do candomblé é, portanto, pensar a vida a partir da ancestralidade.

Não por um acaso, em *Brasileirinho* a performance de *Cabocla Jurema* está conectada à *Cantiga para Janaína*. Janaína, Inaê, são os nomes pelos quais os indígenas nomeiam o espírito feminino das águas, Iemanjá. O nome Yemónja — grafado no Brasil como Iemanjá — deriva da expressão iorubá *yéyé omo ejá*, que pode ser traduzida como “mãe cujos filhos são peixes”. Essa etimologia expressa não apenas uma relação metafórica com os seres aquáticos, mas indica o princípio vital gerador de toda forma de vida associada às águas. Embora cultuada em diferentes manifestações hídricas, Iemanjá está especialmente vinculada aos rios, e, por sua condição de origem e desdobramento, também aos mares, destino final da maioria dos cursos fluviais. A ela é conferido o título de *iyá orí*, “mãe das cabeças”, o que reforça sua centralidade na organização cosmológica do panteão iorubá. Suas saudações, como *éérú iyá* (“mãe das espumas”) ou *odò iyá* (“mãe dos rios”), reiteram a íntima articulação entre divindade, natureza e vida. Em território africano, seu culto é historicamente associado ao rio Ògún, que atravessa a região de Oyo e desemboca na cidade de Lagos, na Nigéria.

No contexto afro-diaspórico, especialmente no candomblé brasileiro, Iemanjá assume uma dimensão simbólica que transcende a origem natural e adquire contornos históricos e políticos. Ela torna-se signo da experiência do deslocamento forçado vivido por milhões de

africanos escravizados que cruzaram o oceano Atlântico — a água salgada, espaço de sofrimento, violação e morte. Ao mar, muitos corpos foram lançados, e é nesse imaginário que Iemanjá também se converte em guardiã das existências submersas, memória viva dos que não chegaram à terra. Nos terreiros, é comum dizer que o mar é a maior *ka'lunga*, termo proveniente do quimbundo — idioma do tronco congo-angolano — que significa tanto “mar” quanto “imensidão”, e, em sentidos mais ampliados, fronteira entre os mundos dos vivos e dos mortos.

Assim, Iemanjá condensa dois registros fundamentais da cosmologia afro-brasileira: o princípio da criação e o da travessia. Por um lado, é matriz da vida e da fertilidade, fonte que nutre os corpos e regula os ciclos naturais; por outro, é memória da violência colonial, da ruptura de mundos, da dor que atravessa gerações. O seu culto, portanto, mobiliza não apenas devoção, mas também elaboração simbólica da diáspora, da perda e da resistência. Ao reverenciá-la, atualiza-se uma memória coletiva que se recusa ao apagamento, inscrevendo nas águas o direito à lembrança e à ancestralidade.

A partir da metáfora das águas — instáveis, flutuantes, por vezes destrutivas — e das folhas — que ocultam, protegem e curam — propõe-se uma interpretação da história republicana como campo de tensões entre institucionalidade e instabilidade, entre democracia e exceção. O Brasil, nesse sentido, não vive uma transição democrática contínua, mas um processo reiterado de suspensão e reconfiguração das regras do jogo político, frequentemente marcadas por disputas sobre soberania, representatividade e legitimidade. A crise de confiança nas urnas eletrônicas e nas instituições democráticas, como observada recentemente, não é um fenômeno isolado, mas parte de uma dinâmica histórica de desconfiança e autoritarismo latente.

O projeto republicano, marcado desde sua origem pela exclusão de grande parte da população (especialmente negros, indígenas e mulheres), é atravessado por promessas não cumpridas e por retrocessos institucionais. Os períodos democráticos não têm sido suficientes para consolidar uma cultura política baseada na justiça social e na inclusão cidadã. Ao contrário, operam muitas vezes como momentos de aparente calmaria entre ondas sucessivas de autoritarismo. É nesse sentido que *Correnteza* se torna emblemática: a flor que se perde no rio não é apenas a metáfora de um amor individual, mas pode ser lida como o símbolo das esperanças democráticas sucessivamente escoadas pelo fluxo da história política brasileira.

O mito da democracia racial, por exemplo, que marcou o imaginário nacional ao longo do século XX, é continuamente tensionado nas interpretações que trazem à cena a presença de

entidades como Jurema e de imagens como a do "senhor da floresta". Em *Cabocla Jurema*, a repetição do refrão não é apenas musical; é também uma forma de insistência na existência e relevância de uma identidade que se recusa a ser apagada. A figura da cabocla, presente em diversas linhas da umbanda e do catimbó, traz consigo uma ancestralidade híbrida, indígena, africana, feminina, que desafia as classificações raciais e religiosas eurocêntricas. O penacho verde, "da cor do mar", indica uma conexão entre terra e água, entre mata e oceano, que dissolve as fronteiras modernas entre natureza e cultura. O Brasil que emerge dessa performance não é o da ordem e progresso positivista, mas o da fluidez, da encruzilhada e da ancestralidade.

É importante destacar que a instabilidade histórica brasileira não se dá apenas nos marcos institucionais. Há uma instabilidade discursiva profunda sobre o que é o Brasil, sobre quem tem direito de representá-lo e sobre quais memórias devem ser destacadas ou apagadas. Essa disputa pela memória é central para compreender o papel das performances culturais no espaço público. Bethânia, ao interpretar canções como *Senhor da Floresta*, desloca a narrativa fundadora do Brasil moderno (branco, urbano e ocidental) para outras genealogias. O personagem do "índio guerreiro da raça tupi" é morto, mas se eleva ao espaço simbólico ao lado da virgem guerreira. A floresta, que no imaginário colonial era espaço a ser domado, transforma-se em local sagrado de passagem e de resistência. Tal operação simbólica reposiciona a narrativa da história nacional, recusando a colonialidade como destino.

Por fim, a articulação entre as canções analisadas, as metáforas da natureza e a história republicana aponta para a necessidade de revisar os modos tradicionais de narrar o Brasil. A linearidade progressista, que organiza os livros escolares e os discursos oficiais, é posta em xeque pelas performances do tempo espiralar, em que passado e presente se entrelaçam de forma não hierárquica. A ditadura militar, por exemplo, não é apenas um evento datado: ela persiste nas estruturas de segurança pública, nas práticas de censura velada, na negação sistemática de direitos. Do mesmo modo, as lutas de resistência — indígenas, negras, populares — não pertencem ao passado: são continuamente atualizadas nas formas de expressão cultural, nos rituais, nos cânticos. Nesse processo, a performance remodela-se em contra-discurso histórico, tensionando os limites do que se considera política e propondo outros modos de pensar o Brasil.

6 MEMÓRIA É MOVIMENTO: A FORÇA DE *BRASILEIRINHO* PARA PENSARMOS O BRASIL ATUAL, OU UMA CONCLUSÃO

A pesquisa aqui realizada se constituiu como um exercício de travessia entre tempos. Ao tomar o espetáculo *Brasileirinho*, de Maria Bethânia, como objeto de análise cultural, foi necessário lidar com a tensão que atravessa qualquer investigação sobre a memória: a de que toda rememoração é, ao mesmo tempo, recriação. O show encenado entre 2003 e 2004 não retorna ao presente como um bloco fixo de sentido, mas como um corpo em deslocamento, cujas camadas se reorganizam à luz das perguntas que se lançam hoje. Nesta espécie de texto de conclusão, gostaria de apresentar uma questão que se revelou para mim após o processo: por que voltar a *Brasileirinho* vinte anos depois? Esta pergunta não encontra resposta única, mas se abriu como campo fértil para perceber que memória não é arquivo imóvel, mas movimento, atravessamento e reencontro. A pesquisa assumiu esse deslocamento como parte da própria metodologia: analisar não apenas o que *Brasileirinho* foi, mas o que ele pode ser agora, diante das urgências e das inquietações do Brasil contemporâneo.

Compreender *Brasileirinho* como chave de leitura do Brasil exigiu o esforço de articulação entre temporalidades díspares. O Brasil que produziu aquele espetáculo era marcado por um conjunto de esperanças políticas, por um projeto de reconstrução democrática e por uma certa busca de reencantamento simbólico. Bethânia, nesse cenário, constrói um espetáculo que não apenas canta o país, mas o convoca como performance: o Brasil aparece como figuração estética e também como corpo tensionado por disputas. O retorno a esse espetáculo, duas décadas depois, permite perceber com maior nitidez o que permaneceu, o que se esgarçou e o que se reinventou.

O gesto de rever o show não é nostálgico, mas investigativo. Ao projetar a voz de Bethânia sobre as camadas do tempo, a pesquisa se perguntou como a materialidade daquele palco e daquelas canções se inscreve, hoje, nas formas de sentir, pensar e resistir no Brasil atual.

A eleição de Luiz Inácio Lula da Silva à presidência do Brasil, em 2002, representou um marco na história democrática do país. Ex-metalúrgico, líder sindical e fundador do Partido dos Trabalhadores (PT), Lula chegou ao Palácio do Planalto sustentado por um discurso de combate à desigualdade social, com ênfase na inclusão dos setores historicamente marginalizados. Em 2004, segundo ano de seu primeiro mandato, o governo consolidava programas que viriam a se tornar emblemáticos, como o Bolsa Família, instituído

formalmente em 2003 pela Medida Provisória n. 132 (convertida na Lei n. 10.836/2004). O programa unificou diversas ações assistenciais anteriores e tornou-se um dos pilares da política social brasileira, contribuindo significativamente para a redução da pobreza extrema e da fome. Outras iniciativas, como o Programa Universidade para Todos (Prouni), a ampliação das universidades federais e a valorização do salário mínimo, estruturaram um ciclo de mobilidade social e acesso ampliado a bens e direitos para milhões de brasileiros.

No entanto, a imagem do governo Lula e do PT seria profundamente afetada, a partir de 2005, com o escândalo do chamado "mensalão", revelado pela imprensa e investigado pela CPI dos Correios. As denúncias apontavam para um esquema de compra de apoio parlamentar, o que resultou em condenações de lideranças do partido no Supremo Tribunal Federal. Apesar do impacto político e simbólico das acusações, a gestão petista conseguiu manter altos índices de popularidade, sobretudo em razão dos resultados sociais e econômicos de seus programas, e Lula foi reeleito em 2006. Seu segundo mandato (2007–2010) consolidou a política de crescimento com distribuição de renda, amparada por um contexto internacional favorável e pelo fortalecimento do mercado interno. Ainda assim, as marcas de corrupção associadas ao PT seriam reativadas em momentos posteriores com força ainda mais destrutiva.

A eleição de Dilma Rousseff, em 2010, simbolizou não apenas a continuidade do projeto político do PT, mas também um feito inédito: pela primeira vez uma mulher assumia a Presidência da República no Brasil. Ex-militante da luta armada contra a ditadura e ministra-chefe da Casa Civil no segundo mandato de Lula, Dilma chegou ao poder com a promessa de aprofundar as políticas sociais. Contudo, sua liderança foi constantemente atacada por setores conservadores, tanto no Congresso quanto na grande imprensa, que mobilizaram discursos de desqualificação assentados em estereótipos de gênero. O machismo institucionalizado dificultou sua articulação política e alimentou uma narrativa de instabilidade que culminaria em seu processo de impeachment. Ainda que embasado em argumentos técnicos sobre manobras fiscais, o afastamento da presidenta, em 2016, revelou-se profundamente político, sendo interpretado por diversos analistas como um golpe jurídico-parlamentar sustentado pelo interesse de setores do capital financeiro (rentismo) e por forças保守adoras ressentidas com os avanços sociais dos governos petistas.

O esgotamento do projeto progressista do PT, acentuado por crises econômicas e políticas, abriu espaço para a ascensão de discursos antissistêmicos e reacionários. Foi nesse contexto que emergiu Jair Bolsonaro, deputado de trajetória irrelevante do ponto de vista

legislativo, mas com histórico marcado por discursos autoritários, misóginos e racistas. Em 2018, impulsionado por uma campanha digital pautada por desinformação e pela criminalização do PT – especialmente após a prisão de Lula – Bolsonaro foi eleito presidente com forte apoio das camadas conservadoras da sociedade. Seu governo, entretanto, revelou-se desastroso sob diversos aspectos: o negacionismo diante da pandemia de Covid-19 resultou em milhares de mortes evitáveis; as políticas ambientais estimularam o desmatamento e as queimadas na Amazônia; os direitos indígenas e sociais foram sistematicamente atacados; e a condução da economia favoreceu setores especulativos em detrimento da população mais vulnerável. Ao final de seu mandato, o desgaste era evidente e sua tentativa de reeleição em 2022 fracassou diante do retorno de Lula à cena política.

A crise democrática, contudo, não se encerrou com o resultado das urnas. Em 8 de janeiro de 2023, o país assistiu a um dos maiores atentados institucionais de sua história republicana. A partir da articulação de um plano identificado como "Punhal Verde e Amarelo", milhares de apoiadores do ex-presidente Jair Bolsonaro invadiram e depredaram as sedes dos Três Poderes em Brasília, promovendo ataques coordenados ao Congresso Nacional, ao Supremo Tribunal Federal e ao Palácio do Planalto. Além da destruição material, foram identificadas ameaças explícitas de morte ao presidente Luiz Inácio Lula da Silva, ao vice-presidente Geraldo Alckmin e ao ministro Alexandre de Moraes. A brutalidade dos atos expôs a fragilidade das instituições diante do avanço da extrema-direita e a persistência de setores golpistas na sociedade brasileira. Desde então, o STF tem conduzido um amplo processo de responsabilização criminal, que inclui a apuração de envolvimento direto de Jair Bolsonaro e de generais de alta patente das Forças Armadas, revelando que a democracia brasileira, embora sobrevivente, ainda segue sob ataque e precisa ser defendida de forma contínua.

O terceiro mandato de Lula, iniciado em 2023, foi o resultado de um processo complexo de resistência democrática. A sociedade brasileira, diante das ameaças autoritárias que se intensificaram durante o governo Bolsonaro, rearticulou forças em torno de uma frente ampla para barrar o avanço da extrema-direita. Lula, agora mais maduro politicamente e símbolo de uma luta histórica pela justiça social, representou para muitos brasileiros a possibilidade de reconstrução das políticas públicas, da institucionalidade e do diálogo democrático. Sua eleição foi menos uma volta ao passado e mais um gesto de sobrevivência democrática, diante da ameaça concreta de ruptura dos marcos constitucionais. O retorno de Lula é, portanto, expressão de uma memória política que reconhece nos projetos progressistas,

com todos os seus limites, uma alternativa ainda necessária frente às formas de violência institucionalizadas pelo conservadorismo autoritário.

Esse ciclo histórico, iniciado em 2003, revela a tensão constante entre avanços sociais e reações conservadoras, entre tentativas de ampliar direitos e dispositivos de exclusão mantidos ou reativados. O Brasil de 2025 carrega as marcas dessa disputa: a permanência de desigualdades estruturais e a rearticulação da democracia como campo de lutas. A história recente, marcada por conquistas, rupturas e resistências, indica que o projeto de país permanece em disputa, e que as escolhas políticas do presente se constituem, como propõe a ideia de memória em movimento, a partir de temporalidades sobrepostas que ativam experiências passadas para intervir no agora.

A análise cultural empreendida nesta dissertação implicou olhar o espetáculo como linguagem, como performance e como gesto de enunciação identitária. Não se trata apenas de examinar o conteúdo das canções ou as escolhas interpretativas da artista, mas de perceber como essas escolhas constituem um modo de narrar o Brasil. Bethânia, em *Brasileirinho*, apresenta um país possível, não no sentido de uma representação objetiva, mas de uma evocação que tensiona identidades e ancestralidades. O espetáculo rearticula signos culturais, políticos e afetivos. O palco, então, não é simplesmente o *lócus* da artista, mas o espaço onde o Brasil se refigura simbolicamente, convocando o público à partilha dessa experiência.

A performance, nesse contexto, se mostra como eixo da investigação. Ao se expressar por meio de canções, gestos, silêncios e imagens, a performance de Bethânia é um vivo acontecimento. A materialidade do espetáculo é inseparável do seu efeito de sentido. Cada música selecionada, cada poema recitado, cada pausa e cada iluminação participa de uma tessitura de sentidos que excede a obra como registro permanente. A análise se debruçou sobre essa costura, compreendendo que a identidade que emerge do show é atravessada por múltiplos tempos: há ali o Brasil rural e o urbano, o Brasil mítico e o moderno, o Brasil das tradições orais e das mediações tecnológicas. A intérprete dá passagem a essas temporalidades, não para conciliá-las, mas para revelá-las em sua fricção.

Ao longo da pesquisa, tornou-se evidente que *Brasileirinho* não é um espetáculo do passado, mas um dispositivo ativo de memória. Seu retorno, nesta dissertação, vinte anos depois, é ressignificação. A análise cultural proposta foi sustentada por essa duplidade: olhar o espetáculo de 2004 a partir das lentes de agora, percebendo que os sentidos produzidos então já não se mantêm inalterados. As canções permanecem, os ouvidos mudaram, a paisagem cultural se transformou, os referenciais políticos se deslocaram, e os

gestos que outrora evocavam celebração podem agora convocar resistência, e vice-versa. A memória que *Brasileirinho* ativa é, portanto, uma memória em trânsito, que não repousa em uma narrativa linear, mas se reconfigura ao ser evocada no presente.

O trabalho reconheceu que essa operação de ressignificação não é neutra. O olhar lançado sobre o passado é atravessado pelas urgências do presente. Revisitar *Brasileirinho* no contexto atual exigiu lidar com questões identitárias que se complexificaram nas duas últimas décadas. O Brasil de hoje carrega feridas abertas, tensionamentos raciais, religiosos e políticos que talvez estivessem latentes no espetáculo, mas que agora se impõem com maior nitidez. A performance de Bethânia, ao evocar um Brasil plural, sincrético e ancestral, pode hoje ser lida como gesto de afirmação diante de um cenário de apagamentos. Nesse sentido, o show ressurge como um lugar de resistência estética, um espaço onde ainda é possível sonhar outras formas de brasiliade.

Os resultados obtidos ao longo da dissertação não pretendem esgotar o sentido do espetáculo, mas evidenciam sua potência como objeto de análise cultural. *Brasileirinho* revelou-se campo fértil para pensar o Brasil enquanto projeto em disputa, onde tradição e invenção se entrelaçam. A leitura do espetáculo permitiu compreender como a memória é ativada não como repetição, mas como processo de reelaboração. A performance de Bethânia, ao invocar canções de diferentes épocas, ao costurar narrativas múltiplas, nos oferece uma escuta que é também interpelação: que Brasil é esse que se canta? Que país é esse que ainda pode ser sonhado?

A definição por olhar *Brasileirinho* com os olhos de agora resultou em um exercício de memória ativa, que comprehende que o passado só retorna quando é mobilizado pelas perguntas do presente. A pesquisa demonstrou que esse retorno não é um ato passivo, mas um gesto político, onde a arte se apresenta como caminho para decifrar os sentidos do Brasil e, talvez, para reinaugurá-los.

Finalizo esta dissertação com declarações sobre o Brasil dadas recentemente por Maria Bethânia, em entrevista ao *Estadão*⁸, no contexto da preparação de seu espetáculo comemorativo por seis décadas de atuação artística, intitulada “Maria Bethânia canta porque tem fé no Brasil: ‘se não estaria em casa, triste’”. Suas palavras transcendem a esfera da análise política ou sociológica e situam-se no campo da fé, da permanência simbólica e do compromisso com um país que, apesar de suas contradições, ainda convoca esperança. Ao

⁸ Acesse a reportagem mencionada na íntegra, publicada em 29 de junho de 2025, no site do *Estadão*: <https://www.estadao.com.br/cultura/musica/maria-bethania-diz-que-ainda-canta-porque-tem-fe-no-brasil-se-nao-estaria-em-casa-triste/>

afirmar “tenho fé no Brasil”, Bethânia reafirma um pacto íntimo e duradouro com uma ideia de nação que resiste ao desencanto por meio da crença estética, espiritual e afetiva. Para ela, o Brasil não é mera geografia ou aparato institucional, mas instância sagrada: “Para mim, o Brasil é como se fosse uma entidade que eu acredito. Como um santo”.

Essa concepção transfere ao Brasil uma dimensão sagrada e relacional, onde o país passa a figurar como sujeito portador de mistério, capaz de produzir epifanias redentoras. Bethânia, nesse gesto de crença, aproxima a prática artística de um ritual contínuo de invocação e expectativa. Seu canto torna-se súplica pública e ação de resistência cultural. Quando declara: “Uma hora o Brasil me salva. Uma hora, o Brasil se salva. Uma hora, o Brasil ainda faz um milagre”, a artista enuncia uma esperança radical, sustentada não por garantias objetivas, mas por uma confiança que se ergue do chão da linguagem, do canto e do tempo. O Brasil, como construção simbólica, permanece em suspensão: vulnerável, mas ainda possível.

Se a memória é movimento, como se revelou ao longo da dissertação, o trabalho de pesquisa também se fez como movimento de escuta, de abertura e de atravessamento. O espetáculo *Brasileirinho*, vinte anos depois, não apenas reapareceu como vestígio de um tempo outro, mas se atualiza como campo de experiência. Ao cantar o Brasil de ontem com os ouvidos de hoje, Bethânia se fez intérprete de temporalidades em comunicação. A dissertação, ao acompanhá-la, buscou fazer da análise uma forma de percepção profundamente sensível, onde a crítica se articula ao desejo de compreender, mas também ao desejo de continuar perguntando.

REFERÊNCIAS

- AGÊNCIA BRASIL. **Desmatamento no Cerrado cai 33% em 2024, mas permanece alto.** 7 fev. 2025. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2025-02/desmatamento-no-cerrado-cai-33-em-2024-mas-permanece-alto>. Acesso em: 24 jun. 2025.
- ALMEIDA, S. **Racismo estrutural.** São Paulo: Pólen, 2019.
- ALONSO, A. **Flores, votos e balas:** o movimento abolicionista brasileiro (1868 - 1888). São Paulo: Companhia das Letras, 2015
- AMARAL, A.; MONTEIRO, C. "Esses roqueiros não curtem": performance de gosto e fãs de música no Unidos Contra o Rock. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v.20, n.2, 2013. Acesso em: 11 set. 2022. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2013.2.15130>.
- AMARAL, A.; MONTEIRO, C.; SOARES, T. O Queen, A Queen: controvérsias sobre gêneros e performances. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v.24, n.1, 2017. Disponível em: <<https://tinyurl.com/revfamecos23912>>. Acesso em: 2 abr. 2018. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2017.1.23912>.
- AMARAL, A.; SOARES, T., POLIVANOV, B. Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas. Intercom, **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação [online]**. 2018, vol.41, n.1, p. 63-79. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1809-5844201813>>. Acesso em: 11 set. 2022. <https://doi.org/10.1590/1809-5844201813>.
- ANDRADE, R. B. **Semiótica, éthos e gêneros de discurso nas canções-poemas de Maria Bethânia.** 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/BUBD-99RFTB>. Acesso em: 30 jun. 2025.
- AP NEWS. **Environmental groups condemn new laws threatening soybean restrictions in Brazil's Amazon.** 22 mai. 2025. Disponível em: <https://apnews.com/article/dfeb8b1e5cf48c7ea7bf881499c8f508>. Acesso em: 24 jun. 2025.
- BASTIDE, R. **As religiões africanas no Brasil.** São Paulo: Livraria Pioneira, 1985.
- _____. **O candomblé da Bahia.** Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BRASIL DE FATO. **In 2023, almost 90% of deforested areas in Brazil were concentrated in less than 1% of rural properties.** 29 mai. 2024. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2024/05/29/in-2023-almost-90-of-deforested-areas-in-brazil-were-concentrated-in-less-than-1-of-rural-properties>. Acesso em: 24 jun. 2025.
- BERND, Z. **Em busca dos rastros perdidos da memória ancestral:** um estudo de Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. 2012. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n40/a03n40.pdf>. Acesso em 11 de setembro de 2022. <https://doi.org/10.1590/S2316-40182012000200003>.

BETHÂNIA, M. **Brasileirinho**. Biscoito Fino, 2003.

_____. **DVD Brasileirinho Ao Vivo**. Biscoito Fino, 2004.

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.

CALVO, D. O terreiro de candomblé como espaço de construção do sagrado e de materialização da memória ancestral. **REVER: Revista de Estudos da Religião**, v. 19, p. 253-270, 2019. <https://doi.org/10.23925/1677-1222.2019vol19i2a14>.

CAMPINAS (Município). **Secretaria de Segurança Pública. Boletim de Ocorrência - Intolerância Religiosa (2022-2024)**. Campinas: SSP, 2024.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

CARNEIRO, S. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARVALHO, B. F. C. B.; COSTA, C. S. Festas de São João: Das Origens à Atualidade. In: Rita Ribeiro; Emília Araújo; Márcia Silva; Alberto Fernandes. (Org.). **Festividades, Culturas e Comunidades**: Património e Sustentabilidade. 1ed. Braga: UMinho Editora - Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, 2022, v. 1, p. 73-83. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.73.6>.

CASTRO, H. M. M.; RIOS, A. M. L. . O pós-abolição como problema histórico: balanços e perspectivas. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 5, p. 170-198, 2004. <https://doi.org/10.1590/2237-101X005008005>.

CONSORTE, J. G. "Em Torno de um Manifesto de Ialorixás Baianas contra o Sincretismo". In: C. Caroso e J. Bacelar (orgs.), **Faces da Tradição Afro-Brasileira**: Reliosidade, Sincretismo, Anti-Sincretismo, Reafricanização, Práticas Terapêuticas, Etnobotânica e Comida. Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAO, p. 71-92, 2006.

CORTEZE, F.; JUVÊNCIO, C. H. O contraste entre a oralidade e a escrita nos terreiros de candomblé: os cadernos de fundamentos como parte da memória de uma religião. **Ágora: Arquivologia em debate**, v. 33, p. 1-22, 2023.

DANTAS, B. G. Repensando a pureza nagô. **Religião e sociedade**, n. 8, 15-20, jul. 1982.

_____. **Vozes do Candomblé**: A religião afro-brasileira em movimento. São Paulo: Schwarcz, 2007.

DERRIDA, J. **Mal d'Archive, une Impression Freudienne**. Paris: Éditions Galilée, 1995.

DUCCINI, L. Destinos e escolhas: a classe média escolarizada no candomblé. In: **Diplomas e decá: identificação religiosa de membros de classe média no candomblé** [online]. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 95-143. ISBN 978-85-232-2011-2. <https://doi.org/10.7476/9788523220112.0005>.

FERRÃO NETO, J. C. Oralidade, escrita, comunicação e jornalismo: contribuições da Escola de Toronto e da dialética da história. In: **Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, INTERCOM**, 2006, Brasília - DF.

FLAKSMAN, C. Enredo de santo e sincretismos no candomblé de Salvador, Bahia. **Revista De Antropologia Da UFSCar**, 9(2), 153-169, 2017. Acesso em 17 de dez. 2024. <https://doi.org/10.52426/rau.v9i2.208>.

FLORENCIO, R. R.; TRAPIÁ FILHO, J. S. A.; SANTOS, C. A. B. A brasiliade de Maria Bethânia em uma breve análise da estética antropofágica de Brasileirinho. **InterSaber Revista Científica**, v. 16, p. 670-686, 2021. <https://doi.org/10.22169/revint.v16i38.2008>.

FRIGERIO, A. Reafricanização em diásporas religiosas secundárias: a construção de uma religião mundial. **Religião e Sociedade**, v. 25, n. 2, 136-160, 2005.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1973.

GOMES, N. L.; JESUS, R. E. As práticas pedagógicas de trabalho com relações étnico-raciais na escola na perspectiva da Lei 10.639/2003: desafios para a política educacional e indagações para a pesquisa. **Educar em Revista (Impresso)**, v. 47, p. 19-33, 2013. <https://doi.org/10.1590/S0104-40602013000100003>.

GUTTMAN, J. F. **Audiovisual em rede**: derivas conceituais. Belo Horizonte; UFMG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021. ISBN 978-65-86963-29-8. Disponível em: <https://seloppgcomufmg.com.br/produto/audiovisual-em-rede/>. Acesso em: 24 jun. 2025.

HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardia Resende e Juciane Torres Freire. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2016.

HOFBAUER, A. Pureza nagô,(re) africanização, dessincretização. **Vivência: Revista de Antropologia**, p. 103-120, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/vivencia/article/download/3386/2734/0>. Acesso em 15 de dez. 2024.

HUYSEN, A. **Present pasts**: urban palimpsests and the politics of memory. Stanford: Stanford University Press, 2000.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Demográfico 2022**: Religião. Rio de Janeiro: IBGE, 2024. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br>. Acesso em: 20 jun. 2025.

INPE-GWIS. **2024 Brazil Wildfires**: dados do Global Wildfire Information System. São José dos Campos: INPE, 2024. Disponível em: <https://www.globalwildfire.info/>. Acesso em: 24 jun. 2025.

INPE-PRODES. **Monitoramento do desmatamento da floresta amazônica brasileira por satélite - 2023**. São José dos Campos: INPE, 2024. Disponível em: <https://www.obt.inpe.br/OBT/assuntos/programas/amazonia/prodes>. Acesso em: 24 jun. 2025.

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

MAPBIOMAS. **Relatório anual**: área queimada no Brasil - 2024. São Paulo: MapBiomass, 2025. Disponível em: <https://mapbiomas.org>. Acesso em: 24 jun. 2025.

MARCOS, M. **Oiá-Bethânia**: amalgama 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.

MARIOSA, G.; MAYORGA, C. Negras memórias: tradição religiosa de matriz africana no Brasil. **Sacrilegens**, v. 16, p. 363-379, 2019. <https://doi.org/10.34019/2237-6151.2019.v16.28843>.

MARQUESE, R. B. A dinâmica da escravidão no Brasil: resistência, tráfico negreiro e alforrias, séculos XVII a XIX. **Novos Estudos CEBRAP (Impresso)**, São Paulo, p. 107-123, 2006. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002006000100007>.

MARTINS, L. M. **Performances da oralitura**: corpo, lugar da memória. Letras (Santa Maria). Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003. <https://doi.org/10.5902/2179460X27241>.

_____. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATORY, J. L. **Yorubá**: as rotas e as raízes da nação transatlântica, 1830-1950. Horizontes antropológicos, v. 4, n. 9, 263-292, 1998. <https://doi.org/10.1590/S0104-71831998000200013>.

MELO, A. V. Reafricanização e dessincretização do candomblé: movimentos de um mesmo processo. In: **Revista ANTHROPOLOGICAS**, ano 12, volume 19(2): 157-182, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/viewFile/23674/19330>. Acesso em 18 de dez. 2024.

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

MINAS GERAIS. Secretaria de Estado de Justiça e Segurança Pública. **Estatísticas de Preconceito Religioso - 2021**. Belo Horizonte: SEJUSP, 2021.

MMFDH - MINISTÉRIO DA MULHER, DA FAMÍLIA E DOS DIREITOS HUMANOS. **Relatório Disque 100: Intolerância religiosa - 1º semestre 2024**. Brasília: MMFDH, 2024.

MONGABAY. **Amazon deforestation in Brazil plunges 31% to lowest level in 9 years**. 6 nov. 2024. Disponível em: <https://news.mongabay.com/2024/11/amazon-deforestation-in-brazil-plunges-31-to-lowest-level-in-9-years/>. Acesso em: 24 jun. 2025.

MPBA - MINISTÉRIO PÚBLICO DO ESTADO DA BAHIA. **Inquérito civil sobre manifestação de intolerância religiosa no show de Claudia Leitte**. Salvador: MPBA, 2024.

NASCIMENTO, A. P. **Devoção e negação**: a festa de São Jorge no Rio de Janeiro e a 'belle époque' brasileira. Curso de Mestrado em História Cultural no Programa de Pós Graduação em História Universidade Federal de Goiás, 2015. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/D2015-02.pdf>. Acesso em 23 dez. 2024.

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 cancial: 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-davino-de-oliveira.html>. Acesso em 01 set. 2021.

OYEWUMÍ, O. Matriliney: 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.

PEREIRA, R. Memórias do Terreiro da Gomeia: entre a materialidade e a oralidade. **Religião e Sociedade**, v. 37, p. 101-123, 2017. <https://doi.org/10.1590/0100-85872017v37n3cap04>.

PIERUCCI, A. F. Religião como solvente - uma aula. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 75, p. 111-127, jul. 2006. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002006000200008>.

PINTO, I. História do Teatro e Performance: a insurreição do arquivo como método. **Revista Brasileira De Estudos Da Presença**, 5(3), 507-532, 2015 <https://doi.org/10.1590/2237-266052244>.

POLLAK, M. Memória, esquecimento e silêncio. In: **Estudos Históricos**, v. 2, n. 3. Rio de Janeiro, p.3-5, 1989.

POLIVANOV, B.; FIGUEIREDO, J.; MORAES, I. **Rupturas em performances identitárias online**: levantamento e análise de casos em sites de redes sociais. Relatório final de pesquisa PIBIC CNPq/UFRJ. 2017.

PRANDI, R. **Os candomblés de São Paulo**. São Paulo: Hucitec, 1991.

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

_____. **O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso**. In: Estudos Avançados (18) 52, 2004. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000300015>.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107-130. Disponível em: <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20100928034453/lander.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2025.

RENAFRO - REDE NACIONAL DE RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS E SAÚDE. **Mapeamento nacional do racismo religioso contra os povos de terreiro**. Salvador: Ilê Omolu Oxum, 2022.

RETTBERG, A.; HEILMAYR, R.; RAUSCH, L. **Brazil's conservation reform and the reduction of deforestation in Amazonia**. Land Use Policy, [S. l.], v. 100, p. 105072, jan. 2021. Acesso em: 24 jun. 2025. <https://doi.org/10.1016/j.landusepol.2020.105072>.

REUTERS. **Deforestation in Brazil's Amazon rainforest falls to lowest since 2015**. 6 nov. 2024. Disponível em: <https://www.reuters.com/world/americas/deforestation-brazils-amazon-rainforest-falls-lowest-since-2015-2024-11-06/>. Acesso em: 24 jun. 2025.

RIBEIRO, M. C. S.; COELHO, E. S. Maricota não está lendo o jornal: o tema da brasiliade em Brasileirinho, de Maria Bethânia. In: **Anais da XLII Jornada Giulio Massarani de Iniciação Científica, Tecnológica, Artística e Cultural, UFRJ**, mar. 2021. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/jgmictac/317491-maricota-nao-esta-lendo-o-jornal--o-tema-da-brasiliade-em-brasileirinho-de-maria-bethania/>. Acesso em: 30 jun. 2025.

RIOS, F. O Protesto Negro no Brasil Contemporâneo (1978-2010). **Lua Nova (Impresso)**, v. 85, p. 41-79-79, 2012. <https://doi.org/10.1590/S0102-64452012000100003>.

SANGENIS, L. F. C. Santo Antônio, me casa já! Leituras Afro-brasileiras sobre as virtudes casamenteiras do santo lisboeta e a moralização da sexualidade da mulher. **Religião e Sociedade**, v. 41, p. 263-284, 2021. Acesso em 31 dez. 2024. <https://doi.org/10.1590/0100-85872021v41n3cap11>.

SANTOS, B. de S. **A crítica da razão indolente**: contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2010.

SILVA, J. H. **Quadrilha Junina Babaçu**: Processos folkcomunicacionais, identidade e representações culturais [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Norte]. Repositório Institucional UFRN. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/22632>. Acesso em 01 jan. 2025.

SILVA, M. S. **O canto de revolta de uma águia nordestina:** romantismo e brasiliidade revolucionários em Maria Bethânia (1964-2021). 2022. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/48643>. Acesso em: 30 jun. 2025.

SILVA, V. G. da. O terreiro e a cidade nas etnografias afro-brasileiras. **Revista De Antropologia**, 36, 33-79, 1993. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1993.111383>.

SILVA JUNIOR, I. B. da. **Ecos de orixá no palco-terreiro de Maria Bethânia:** espaço, performance e cultura afro-brasileira. 2022. 172 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022. <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2022.5343>.

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

_____. **Flecha no Tempo.** Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SODRÉ, M. A. C. **O terreiro e a cidade.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

_____. **Pensar nagô.** Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

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

TEIXEIRA, F.; MENEZES, R. (Orgs). **Religiões em movimento:** o censo de 2010. Petrópolis: Vozes, 2013.

THE GUARDIAN. **Brazil activists decry green rollbacks as senate passes 'devastation bill'.** 22 mai. 2025. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2025/may/22/brazil-environment-devastation-bill>. Acesso em: 24 jun. 2025.

VEJA. **O desabafo de Daniela Mercury após Claudia Leitte trocar orixá por Jesus.** Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/o-som-e-a-furia/o-desabafo-de-daniela-mercury-apos-claudia-leitte-trocara-orixa-por-jesus/>. Acesso em: 20 jun. 2025.

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

_____. **Os orixás e o candomblé da Bahia:** rituais afro-brasileiros na diáspora negra. Salvador: Corrupio, 1997.

WRI - WORLD RESOURCES INSTITUTE. **Fires Drove Record-Breaking Tropical Forest Loss in 2024.** Washington: WRI, 2025. Disponível em: <https://gfw.global/forest-loss>. Acesso em: 24 jun. 2025.

WILLIAMS, R. **Cultura e Materialismo.** São Paulo: Editora Unesp, 2011.

- _____. **O Campo e a Cidade.** Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ZUMTHOR, P. **A letra e a voz:** a "literatura" medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.