

# ENTRE CANÇÕES, REMINISCÊNCIAS E TEXTOS: A POÉTICA DE MARIA BETHÂNIA NA VERTENTE DA INVESTIGAÇÃO HISTÓRICA

## BETWEEN SONGS, REMINISCENCES AND TEXTS: THE POETICS OF MARIA BETHÂNIA FROM THE PERSPECTIVE OF HISTORICAL RESEARCH

Marcelo Flório<sup>1</sup>

**RESUMO:** Por meio da interpretação de canções, reminiscências e textos, busca-se abordar, sob a vertente da investigação histórica, a poética da cantora Maria Bethânia sobre os modos de cantar e viver a cidade de Santo Amaro de Purificação, cidade natal essa que marcou sua infância e adolescência e em que se encontram enraizadas, ainda na fase adulta, suas memórias e *performances* musicais e cênicas, permeando, de modo significativo, toda a sua trajetória de 60 anos de carreira como cantora, marco comemorado em 13 de fevereiro de 2025.

**PALAVRAS-CHAVE:** História e música. História e memória. Perfomance cênica.

**ABSTRACT:** Through the interpretation of songs, reminiscences, and texts, this study seeks to address, from a historical research perspective, the poetics of the singer Maria Bethânia regarding the ways of singing and experiencing the city of Santo Amaro de Purificação, her birthplace, which marked her childhood and adolescence and where her memories and musical and theatrical performances remain deeply rooted even into adulthood, significantly permeating her entire 60-year career.

**KEYWORDS:** History and music. History and memory. Scenic performance.



10.23925/2176-4174.36.2025e74124

<sup>1</sup> Doutor em Ciências Sociais: Antropologia (PUC/SP). Universidade de Guarulhos. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7386-8626> E-mail: [mflorio@uol.com.br](mailto:mflorio@uol.com.br)

Recebido em: 18/11/2025.

Aprovado em: 19/11/2025.

Publicado em: 19/11/2025.

## 1. Introdução

Por meio da área de História e Cultura pode ser resgatada a historicidade de canções, reminiscências e textos na vertente na poética da cantora Maria Bethânia. Entre as várias possibilidades de trabalho com a cultura, dialoga-se com a concepção de que a cultura extrapola as ideias cultuadas por extratos de uma elite intelectual. Seguindo essa linha de raciocínio, o termo cultura abarca saberes, gostos, modos de vida, costumes e subjetividades vividos pelos sujeitos sociais. Assim sendo, comprehende-se que a “cultura é mais do que as belas artes”, que, no entender de Fenelon (1992, p. 31), cultura é “memória, é política, é história, é técnica, é vestuário, é religião” e os indivíduos criam, na cultura, símbolos, valores, práticas.

Então, os estudos de História Cultural contribuem para fazer emergir os valores produzidos/reproduzidos e criados/recriados pelo ser humano em suas tramas de múltiplas e complexas tessituras nos labirintos do cotidiano. Nesse sentido, acredita-se que estas pesquisas trazem para a escrita histórica novas dimensões de análise, ao incluir noções de pluralidade e acaso, colaborando para que sejam incorporadas pesquisas também com temporalidades sincrônicas. Para Rago e Gimenez (2014, p. 8), essas concepções historiográficas possibilitam compreender que o documento histórico não seja mais “uma janela transparente para o passado, como diz Nietzsche”, mas uma “materialidade” e “discurso”, que segundo Foucault, é “um acúmulo de interpretações superpostas”.

Nessa dimensão de análise, pode-se apontar as importantes reflexões produzidas na obra organizada pelo historiador americano Lynn Hunt (2001) denominada *A Nova História Cultural*, em que diversos pesquisadores analisam as histórias da cultura produzidas a partir de múltiplas concepções baseadas em diversos matizes teórico-metodológicos, sejam eles derivados de Foucault, Thompson, Davis, Chartier, Geertz, White ou La Capra, o que corrobora a citada pluralidade que caracteriza a História Cultural.

Essas diversas correntes de História da Cultura possibilitam importantes investigações sobre pistas e ações de diferenciados sujeitos sociais, a partir de

paradigmas que podem suscitar debates acirrados, como também divergências entre suas propostas epistemológicas. A História Cultural, *grosso modo*, propõe também interdisciplinaridade do campo da História com outras áreas do conhecimento, principalmente com Antropologia, Filosofia e Sociologia. Sobre a História Cultural, Avelino e Flório (2013, p. 2) afirmam que a interdisciplinaridade possibilita ampliar investigações de “rastros” e “vestígios humanos”.

## 2. História, cultura e música

O diálogo da área da História com a Antropologia segundo o viés de Ruth Benedict (2019) colabora na compreensão de que cultura é como um “grande arco”, sob o qual estão alocados os interesses e possibilidades da vida humana (Rocha; Tosta, 2009, p.106). Para Benedict (2019), a cultura de um povo não envolve apenas costumes e tradições, mas, também, pensamentos, ações e emoções. E é, nesse sentido, que enfatiza que o que interessa são os processos na cultura, forma estas que possibilitam conhecer o significado do pormenor comportamento escolhido e que é vê-lo em diálogo com emoções e valores institucionalizados nessa cultura (Rocha; Tosta, 2009, p. 106).

Está presente também nessa postura teórica a noção de “padrões culturais”, que segundo a antropóloga, faz referência à cultura como modelo do pensamento e da ação dos indivíduos (Marconi; Presotto, 2011, p. 260). Os padrões culturais, nessa acepção, são preestabelecidos por uma determinada sociedade. Essa visão comprehende que a maioria dos integrantes de um grupo social é moldada pela cultura, de modo a adotar o comportamento configurado pelo contexto da sociedade - que é o orientador das condutas humanas no grupo social - e está relacionada ao processo psicológico do indivíduo.

Então, para Benedict (2019), o comportamento de um grupo tem raízes no comportamento individual. Desse modo, pode-se dizer que a sociedade e o indivíduo são interdependentes e não separado. Benedict (2019) postula que as culturas expressam diferentes comportamentos e padrões emocionais, o que ela denominou de configuração apolínea e dionisíaca. Essas referências fazem uma releitura do filósofo Friedrich Nietzsche (2019), que desenvolveu a noção dionisíaca e apolínea, a partir de metáforas advindas da mitologia grega, dos mitos de Dionísio e Apolo. Uma

sociedade com “configuração dionisíaca” é aquela que é caracterizada por reações emocionais com mais intensidade e uma sociedade com “configuração apolínea” é a que tem reações emocionais que não são tão intensas (Marconi; Presotto, 2011, p.185). Nietzsche (2019, p. 27) aponta que essas referências são produto de seus diálogos com as visões dos deuses mitológicos e, diferentemente de Benedict, Nietzsche (2019) considera que o ser apolíneo e o ser dionísico apresentam outra perspectiva, ao compreender que o apolíneo é representativo da racionalidade, enquanto o dionisíaco é uma embriaguez repleta de criatividade e representa a paixão (PAES, 2024, p. 145).

Tomando os debates acima como referências, as reflexões de Matos (2009, p. 1) colaboram no entendimento de que a música, compreendida como fonte histórica, possibilita apreender sentimentos, à medida que tematiza questões mais raras de se encontrar em outros documentos históricos, como também entende que são veiculadas práticas criativas que se mantém mais pelo aspecto emocional, intuitivo e afetivo em detrimento da lógica racional, o que, segundo a autora, “contribui de forma significativa para o processo de constituição de subjetividades em múltiplos territórios”.

Já para Napolitano (2008, p. 259), é significativo ter como compreensão de que há diversos sentidos históricos em uma canção, no espaço e no tempo e que para utilizar a canção como fonte de pesquisa não basta ter como foco somente a análise da letra de uma canção, como também incorporar na explicação histórica, melodia, ritmos, timbres e performances. Ainda, de acordo com o historiador, há que se considerar o caráter polissêmico da fonte musical, uma vez que está ancorada no “mapeamento de escutas históricas”, incluindo estudos de crítica, público receptor e dos próprios artistas. Nesse sentido, segundo Napolitano (2008, p. 271), deve-se atentar para:

[...] o sentido sociocultural, ideológico e, portanto, histórico, intrínseco de uma canção é produto de um conjunto indissociável que reúne: palavra (letra), música (harmonia, melodia, ritmo); performance vocal e instrumental (intensidade, tessitura, efeitos, timbres predominantes); veículo técnico (fonograma, apresentação ao vivo, videoclipe).

### **3. Território dos labirintos de Dédalo na cidade de Santo Amaro da Purificação**

Por meio da análise de entrevistas orais, textuais e canções, busca-se nesta seção abordar as canções, reminiscências e textos na poética da cantora Maria Bethânia sobre a cidade de Santo Amaro de Purificação, sua cidade natal, essa que marcou sua infância e sua adolescência e em que se encontram enraizadas, ainda na fase adulta, suas memórias e performances artísticas, permeando, de modo significativo, toda a sua trajetória de 60 anos de carreira como cantora, marco comemorado em 13 de fevereiro de 2025. A interpretação de entrevistas é realizada a partir do diálogo com determinadas premissas advindas de estudos sobre memória.

O conceito de representação que embasa esta pesquisa remete à terminologia cunhada por Chartier (1990), que, intrinsecamente, considera que o sujeito tem a capacidade de reler o passado por meio de imagens que traz consigo em suas experiências. É importante salientar, a respeito, que o conceito não abarca a noção de que representação seja uma releitura emitida por um discurso neutro. Falar em representação, nessa acepção, remete às práticas sociais que emergem na historicidade de sujeitos sociais que estão num processo de construção/reconstrução de seus viveres, saberes e fazeres, como também na produção de significados. A História Cultural, para esse autor (Chartier, 1990, p. 16), está alicerçada por uma concepção de cultura que tem como objeto de estudo “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma realidade social é construída, pensada, dada a ler”.

Para o trabalho com as reminiscências de Bethânia sobre a cidade de seu nascimento – e que representa pertencimento afetivo até a maturidade, na atualidade –, parte-se também do diálogo com o pressuposto teórico-metodológico de que compreender a cidade, tal como aponta Certeau (1994), é o mesmo que percorrer o “território dos labirintos de Dédalo”, vivenciado por sujeitos que são caminhantes e pedestres de seus saberes e fazeres no cotidiano. E é pensando nas enunciação dos pedestres/caminhantes que desenvolvem a arte de inventar e construir suas ações na cidade que o autor assinala que “as idas e vindas, as variações ou as improvisações da caminhada privilegiam, mudam ou deixam de lado elementos espaciais [...]. Da mesma forma, o caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial [...]” (Certeau, 1994, p. 178).

Nessa direção, esta pesquisa contrapõe-se à concepção que se afasta do cotidiano vivido na cidade, traduzida pela “metáfora de Ícaro”, que, segundo Certeau (1994), manifesta-se pelo discurso planejador e gestor que distancia o estudo sobre as práticas dos transeuntes do viver urbano, sendo exemplificada pelo autor como o discurso do urbanista, do cartógrafo e do administrador do espaço, que constrói uma imensa texturologia que nada mais é que um “artefato ótico”, uma “visão de cidade-panorama” e/ou “um simulacro teórico” apenas visual e que não adentra as experiências tecidas pelo sujeito nas escrituras de seus passos e dos palimpsestos produzidos no espaço-tempo. Nessa percepção, são desconhecidas as práticas do sujeito no viver a cidade e não se capturam as memórias, que são o objeto de estudo desta pesquisa.

#### 4. “É o princípio de tudo que aprendi”

Maria Bethânia Vianna Telles Velloso nasceu no dia 18 de junho 1946, na cidade de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano, na Bahia. É a filha caçula de José Velloso e Dona Claudionor Telles Velloso, conhecida nacionalmente como Dona Canô. Bethânia, conhecida como Berré entre seus familiares, teve sete irmãos. Durante os anos de 1946 a 1960, a artista foi para Salvador a fim de terminar seus estudos ginásiais, como de costume na família (Passos, 2008).

Maria Bethânia é considerada um cânones dentro do campo da Música Popular Brasileira (MPB). Conforme estudos de Napolitano (2005, p. 44), a sigla MPB surgiu em 1965 como um gênero musical específico. Então, passou a significar uma “revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média”. A “ida ao povo”, a busca do “morro” e do “sertão” não foram um movimento de “folclorização do povo”, mas, como afirma Napolitano (2005, p. 44), um “reorientar a própria busca da consciência nacional moderna”.

Bethânia chegou a afirmar no intitulado *Show de Sucessos* (2017), que “Está difícil existir uma geração tão rara como a nossa”, referindo-se aos idos de 1960, quando emergiram os denominados movimentos da contracultura. Para Santos (2005, p. 63), os movimentos de contracultura foram manifestações de jovens nos anos 1960 e 1970 que defenderam uma postura de contestação de valores da ordem vigente, e

esses movimentos jovens, juntamente com seus ícones e estilo de vida alternativo, criticaram a “sociedade contemporânea tecnocrata e seu consumo indiscriminado dos bens oferecidos pela indústria cultural”.

Maria Bethânia tem um papel reconhecido por críticos e músicos no campo da Música Popular Brasileira (MPB), ocupando uma posição de poder no polo dominante, que a faz reunir capital simbólico e social. Nesse sentido, passa a ser fundamental ter como referência a noção de “campo”, abordada por Bourdieu (1983, p. 89), espaço simbólico onde ocorre uma luta permanente entre os agentes sociais que o legitimam – nesse caso, o campo da MPB. O campo é determinado por relações de poder, e no seu interior os indivíduos são alocados de modo desigual: há os que dominam e os que são dominados.

Sobre suas influências musicais, as memórias sobre os habitantes da casa da infância e adolescência demonstram como a artista atribui significativo valor às vivências familiares. Assim sendo, fica perceptível que o seu aprendizado musical foi gestado a partir do convívio com sua mãe e em contato com o estilo sonoro de seus irmãos. Então, pelo diálogo musical com a família, relembra que os irmãos e sua mãe gostavam de Francisco Alves, Orlando Silva, Maysa, Marlene, Inezita Barroso e Emilinha Borba e, inclusive, alguns tinham convivência auditiva com a musicalidade erudita. Todas essas vivências familiares acabaram por colaborar na formação da musicalidade de Bethânia. Conforme lembranças da própria cantora:

Isso foi família mesmo, família grande, oito filhos, eu caçula. Então, eu tinha que ouvir cada um com um gosto. Minha mãe com um gosto e dali os filhos todos. Então, cada um com sua escolha musical. Então, eu ouvia tudo, absolutamente tudo. Pequena, me criei assim. Fui criada assim. Por exemplo, Dona Inezita... (linda, deve estar fazendo uma festa no céu e deve estar um sucesso aquilo lá...) E minha mãe adorava, minha mãe adorava todos esses programas brasileiros, ligados ao Brasil, nada caipira, ligados ao Brasil, textos de autores que tivessem uma música bem cantada, bem tocada. Mas, lá em cada, o grande leque da música popular brasileira era o gosto dos meus irmãos. Clara Maria gostava de Francisco Alves. Maria Isabel gostava de Orlando Silva. Caetano gostava de Maysa. Rodrigo gostava... sabe assim? Vai ouvindo tudo. Briga de Emilinha e Marlene. Um dos meus irmãos queria uma e outro queria outra e tinha discussão. Eu não entendia aquilo e ouvia, né, pois tínhamos vitrola. Tinha música clássica, porque tem um lado da família meio chique assim que gostava de música clássica. Era aquele disco grandão maior do que o LP e nem sei como é que chama aquilo... Não sei. É desse tamanho,

é um bichão, enorme, pesado... (PMB - Prêmio da Música Brasileira, 2015).

Dona Canô, a mãe, surge como uma das presenças marcantes no imaginário de Bethânia, dada a importância que atribui aos seus ensinamentos de viver que levou para a realidade. O ato de rememorar deriva de ações inconscientes e conscientes, premissa que vale considerar quando a cantora busca em suas reminiscências que cantar era hábito cotidiano na família, um costume que impregnou sua vida, seus interesses e colaborou para seu desejo de seguir a carreira de cantora. Esse era o momento mais importante em sua família, com a mãe e os irmãos, ao entoarem canções e se fazerem acompanhar por instrumentos musicais.

Cantar e ouvir música eu acho que nasci nesse mundo. Sou irmã de Caetano, dos maiores compositores. [...]. Minha mãe sempre cantou. Roberto toca piano. Eu tocava piano. Sempre estive muito envolvida por essa coisa da música. A música ser a coisa mais importante eu tinha mais ou menos 13 anos, quando Caetano... E daí em diante tinha certeza que ia continuar com a música de maneira definitiva (PMB - Prêmio da Música Brasileira, 2015).

Com base nas relembranças em que reflete sobre suas vivências musicais, verifica-se que Bethânia está entrelaçada totalmente com o cotidiano de sua família em Santo Amaro. Pode-se observar que aos seus entes familiares e à sua casa natal atribui significados como proteção e abrigo. É possível problematizar o lugar da casa nas memórias da cantora. Nela a família e Bethânia estabeleceram seus vínculos e pertencimentos afetivos, na medida em que a casa, segundo Bachelard (1988, p. 28), é o “primeiro mundo do ser humano” e, assim, “a vida começa fechada, protegida e agasalhada no regaço da casa”. Portanto, para o autor em questão, “Quando se sonha com a casa natal, na extrema profundeza do devaneio, participa-se desse calor inicial, dessa matéria bem temperada do paraíso material. É nesse ambiente que vivem os seres protetores” (Bachelard, 1988, p. 28). Acrescenta o autor que memória e imaginação estão interseccionadas, ao mencionar que “não se deixam dissociar”.

Bethânia comprehende que, desde menina, já estava predestinada para ser artista, e seu modo inusual de caminhar por Santo Amaro denunciava isso, a cidade “morria de vergonha dela”. Ela apenas não sabia se seria cantora. Queria ser trapezista, pois o circo a atraía muito, até ficou apaixonada pelo palhaço Poli. Quando o circo partiu, chorou muito.

Nasci para o que faço. Já na infância, me comportava de maneira incomum. Andava maquiada por Santo Amaro como uma vedete, confeccionava minhas próprias roupas e imitava os personagens das peças que o grupo local de teatro montava. O povo da cidade morria de vergonha. Evitavam a minha companhia. Somente o Caetano me apoiava. Eu avisava: “não adianta reclamar, pessoal! Sou do palco, vou viver do palco”. Não suspeitava ainda que iria cantar. Pretendia virar trapezista. Circo me atraía muitíssimo. Uma ocasião, caí de amores por um palhaço, o Poli, mal o avistei no picadeiro. Paixão doida, de cinema! Fiquei tão envolvida que arrumei um jeito de conhecê-lo sem máscara. Era um homenzinho alvo, quase sexagenário. “Vou fugir com o senhor”, repetia. O coitado, lógico, apenas gargalhava. Quando o circo partiu de Santo Amaro, me desmanchei de tanto chorar (Revista Bravo, 2009, p. 30-31).

## 5. Águas de cachoeiras, rios, litorais e a secura do sertão na poética de Bethânia

Partindo-se da premissa de Nora (2012, p. 33), a memória é a experiência vivida, sempre vulnerável aos movimentos dialéticos do lembrar e do esquecer, é plural, individual, o que significa refletir que é por meio das lembranças que o passado é recuperado por meio de fragmentos. As relembranças, para o autor, podem ser simbólicas e, ao mesmo tempo, podem ser entremeadas por censuras e manipulações, como também projeções do viver. Portanto, nessa visão, a memória é “uma ligação vivida no presente eterno”, é um processo que se “enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem [...]”.

Nesse sentido, ao buscar suas memórias talhadas por fragmentos do vivido, Bethânia salienta que sua cidade natal, Santo Amaro da Purificação, é a origem de tudo, está presente em todos os seus aprendizados. É o “cenário de tudo, o princípio de tudo o que eu aprendi”. E seu irmão, Caetano Veloso, aparece em suas memórias como sendo um dos principais integrantes desse cenário de aprendizado do viver, transmitiu grandes ensinamentos a ela e foi ele quem escolheu o nome Maria Bethânia antes de seu nascimento. A cantora afirma: “Na minha terra eu sinto... né... porque é o meu cenário [...] os ensinamentos do próprio Caetano, pois sendo o irmão mais próximo de mim, Caetano foi me ensinando tudo, me ensinou a andar, me ensinou a falar, me ensinou a cantar” (PMB - Prêmio da Música Brasileira, 2015).

De acordo com Arrigucci Júnior (1987, p. 83), o trabalho de rememoração é um ato de intervenção no caos das imagens guardadas. Nessa perspectiva, entre as

imagens recordadas pela cantora na trama da memória, conta que foi Caetano quem escolheu que ela seria cantora. Ele compôs uma trilha para o curta *Moleques de Rua*, do diretor Alvinho, e ela gravaria uma de suas músicas. Bethânia considera Caetano um gênio, aquele ser de múltiplas capacidades artísticas, que pintava, tocava e compunha canções, além de redigir peças inteiras. A esse respeito, Bethânia relata:

Com uns quinze anos. Ou melhor: Caetano resolveu por mim! (risos) Ele compunha a trilha de um curta (Moleques de Rua, do diretor Álvaro Guimarães, o Alvinho) e me pediu para gravá-la. Topei na hora. Quatro anos mais velho que eu, Caetano me influenciava bastante. Nós o consideramos o gênio da família. Desde cedo, o danado pintava como ninguém, tocava, escrevia canções. Lembro-me de vê-lo redigir uma peça inteira com 8 ou 9 anos (Revista Bravo, 2009, p. 31).

A respeito do canto da filha, Dona Canô relembrava que Bethânia queria ser artista, contava histórias ao cantar e reflete sobre o preconceito do convento católico da cidade ao impor modalidades de voz para homens e mulheres, com papéis rígidos de gênero nesse quesito. Bethânia não era considerada uma “voz feminina” para compor o coral dessa escola católica em Santo Amaro, pois as freiras lhe atribuíam a marca de “voz grave”, considerando, segundo lembranças da mãe, que “ela tinha voz muito grossa para cantar”. Dona Canô (*apud* Gauchot, 2005) relembrava com tom irônico a avaliação das freiras:

Bethânia sempre foi muito viva. Tudo ela gostava, de futebol, de voleibol, foi bandeirante. Ela gostava muito de movimento. Ela gostava muito de música. Cantava muito. Tudo também era facilidade de aprender. Sabe como ela contava histórias? Cantando... Cantava as músicas para eles, porque toda música antigamente tinha um sentido. Tinha as palavras para se compreender o que era. Então cantava. Faziam apresentações nas datas de festas do colégio e ela tomava parte e representou até de saci Pererê, ela fez até saci Pererê. Mas na hora de cantar não gostavam, porque que ela tinha voz muito... grossa. Ela não cantava. No convento, não. Tinha um coralzinho, mas ela não tomava parte. Agora para tudo mais ela tomava parte. Era artista pra tudo! Tô dizendo até saci Pererê ela fez, mas a voz ninguém gostava (risos). Hoje é até uma ironia isso! (rindo) A vida toda ela dizia isso: Vou ser artista. Não dizia que ia ser cantora. Eu dizia: Você é maluca? Artista é brinquedo? Vou ser minha mãe, vou ser artista. Ela é uma artista na arte de cantar.

Para Samuel (1997, p. 44), a memória está inserida no tempo histórico. O autor atenta para o fato de que a memória “muda de cor e forma de acordo com o que

emerge no momento” e também apresenta “[...] estampas, as paixões dominantes em seu tempo”. Samuel reflete que as memórias trazem a “marca da experiência” e afirma que, mesmo parecendo igual, a memória é sempre camaleônica, modificando-se de acordo com o modo como o presente do sujeito social relembraria o passado.

Tomando como parâmetro as colocações de Samuel (1997), é possível identificar nas entrevistas analisadas que a cantora, ao relembrar suas vivências, demonstra sentimentos articulados a cada palavra que pronuncia. Ainda em diálogo com Samuel (1997), observa-se que das experiências, cores e estampas presentes nas memórias de Bethânia emergem reminiscências sobre a arte de brincar e divertimentos vivenciados em Santo Amaro da Purificação que se afastavam dos padrões convencionais, como na brincadeira que, segundo a cantora, representava uma maneira lúdica de exercitar o silêncio. Para Bethânia, essa forma de brincar foi a “primeira aula de concentração que fizemos”. Sobre essas práticas, a cantora reflete:

Um dos brinquedos prediletos de nossa infância, Caetano e eu, era brincar de faquir. O que era brincar de faquir? É uma maluquice, né? Brincar de Faquir? Ele não faz nada, fica deitado, duro, não come, não fala, não faz nada. A gente adorava, era o nosso brinquedo. A gente subia na árvore, no galho mais alto que tinha pra conseguir deitar naquele galho...naquela posição horas em silêncio. Era adorável...Eu acho que foi assim... a primeira aula de concentração que fizemos; o Caetano e eu (PMB - Prêmio da Música Brasileira, 2015).

Bethânia recorda que ela e Caetano, em sua infância, brincavam “o dia inteiro deitado[s] de costas olhando as nuvens sem sentirem as facas imaginárias cravadas pelo faquir”. Bethânia denominava tal forma de divertimento de “brincadeira de faquires da Índia”. A cantora descreve a vestimenta de Caetano em uma dessas situações: “[...] por exemplo, Caê (apelido de Caetano Veloso, utilizado por Maria Bethânia) punha um turbante na cabeça, enrolava uma saia velha de mamãe na cintura e ficávamos deitados no quintal [...]” (Revista Veja, 3 out. 1973, p. 88).

Outro elemento significativo nas relembranças de Bethânia são as águas de Santo Amaro da Purificação. Bethânia relembraria imagens do convívio com as águas ao comentar sobre os passeios de canoa com a mãe, Dona Canô, pelos rios de Santo Amaro, concebidas por ela como “memórias lindas”. Bethânia recorda desses passeios e comenta: “Minha mãe e eu íamos de canoa. Tenho memórias lindas do Subaé, cheio de folhinhas de floiboiant...” (PMB - Prêmio da Música Brasileira, 2015).

Sobre os rios e as cachoeiras de sua terra, Bethânia enfatiza que o progresso somente teria sentido se esses rios fossem preservados, mas, infelizmente, fazem parte de um passado, pois “estão mortos”. Segundo a cantora,

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

Na gravação do show *Brasileirinho*, de 2003, Bethânia canta *Purificar o Subaé*, composta por Caetano Veloso. Nessa canção, Bethânia entoa que a rainha dourada, na perspectiva da religiosidade do Candomblé, o orixá Iemanjá, tem sua morada nas águas e deve ser respeitada, bem como que a miséria humana é sinônimo do desprezo à natureza. A canção arregimentada pela voz de Bethânia demonstra com intensidade o incômodo/pena/raiva diante da destruição dos rios de Santo Amaro:

Purificar o Subaé  
(Caetano Veloso)

Purificar o Subaé  
Mandar os malditos embora  
Dona d'água doce quem é?  
Dourada rainha senhora  
Amparo do Sergimirim  
Rosário dos filtros da aquária  
Dos rios que deságuam em mim  
Nascente primária  
Os riscos que corre essa gente morena  
O horror de um progresso vazio  
Matando os mariscos e os peixes do rio  
Enchendo o meu canto  
De raiva e de pena.

A “dourada rainha senhora”, presente na música citada, faz referência ao orixá Iemanjá, que é tido como “mãe de todos os outros orixás”. Iemanjá é também conhecida como Janaína, Iara, Rainha do Mar. No ritual Jeje, é a divindade da água salgada e tida como Abé, pois é considerada a “estrela-guia que caiu no mar”. Na festa de Iemanjá, o costume é que sejam levadas “flores, perfumes e outros presentes no mar”, um ritual presente em quase todo o litoral brasileiro (Silva, 2005, p.78).

Outra questão observada é que Bethânia adora refletir sobre seus modos de cantar e sobre o ato de cantar. Ao falar de sua voz, afirma que não carrega apenas as águas como metáfora de seu cantar, mas também a secura do sertão baiano. A cantora acredita que sua voz traz essa dualidade. Nesse sentido, sua voz não é composta somente de águas das cachoeiras, dos rios e dos litorais de Santo Amaro, também está presente a secura do sertão nordestino. A cantora relembraria o compositor Vinicius de Moraes ao contar que, para ele, sua voz representava “uma árvore queimando”:

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

A voz de Maria Bethânia, desde o seu surgimento oficial como cantora, em 1965, no “Show do Teatro Opinião”, traz consigo contornos expressionistas, teatralizados, gesticulações que visam realçar seus contornos vocais na música com marcações de cena. Bethânia retomava interpretações anteriores à Bossa Nova, principalmente Aracy de Almeida, Dalva de Oliveira, Nora Ney e Ângela Maria. Na acepção de Silva (2013, p. 7), a modernidade bossanovista de Maria Bethânia atrelava-se a uma forte dramaticidade, caracterizando conteúdos de “protesto social e nacionalismo, usados como instrumentos contra uma ditadura associada aos interesses imperialistas estadunidenses”.

Pode-se considerar que a *performance* corporal e facial é uma das constantes no canto visceral e na gesticulação dramática da cantora Maria Bethânia na cena musical, o que sempre marcou suas apresentações musicais (Silva, 2013, p. 5-6).

A intensa visibilidade das expressões corporal e facial, nesse estilo de canto, marcou uma nova importância atribuída à *performance* musical,

que levaria, no caso dessa intérprete, ao grande sucesso de suas apresentações ao vivo, que alguns consideravam muito superiores a suas gravações em disco. Muitos de seus discos, aliás, foram frutos de gravações ao vivo. E essa presença corporal era realçada, no início da carreira nacional de Bethânia, por vestimentas intencionalmente simples, jeans e camisas de cor cáqui, uma aparência jovial e até um pouco masculina, reforçada pelo timbre grave da voz, bem antes que o conceito de androginia fosse divulgado pela cultura de massa.

O tipo de arte que Maria Bethânia inaugurou no *Teatro Opinião* foi denominado “espetáculo de música teatralizado”, que é um show que intersecciona músicas e trechos de poesias na interpretação cênica. Nesse sentido, Forin Júnior (2012, p. 163-164) explica: “O espetáculo de música teatralizado abre brechas para a livre criação artística do intérprete, do diretor e dos músicos. A obra que nasce desse intrincado jogo intertextual é nova, não só em termos de teatralidade, mas também quanto aos aspectos textuais.

Bethânia utiliza esse recurso até nos shows que realiza na atualidade, sob a direção de Bia Lessa. Teve em sua carreira um dos diretores musicais que mais a incentivaram na prática do ofício de cantar-declamar. Esse diretor foi Fauzi Arap. Os poetas mais declamados por Bethânia em seus shows são Clarice Lispector e Fernando Pessoa; poetas estes que elaboram reflexões filosófico-psicológicas.

No álbum que registrou o show denominado *Imitação da vida*, de 1997, Bethânia declamou o seguinte poema *Texto 3*, de Fernando Pessoa, extraído do *Livro do Desassossego*:

Texto 3  
Fernando Pessoa

Eu agi sempre  
Eu agi sempre para dentro  
Eu nunca toquei na vida  
Nunca soube como se amava  
Apenas soube como se sonhava amar  
Se eu gostava de usar anéis de dama nos meus dedos  
É que às vezes eu queria julgar  
Que as minhas mãos eram de princesa  
Gostava de ver a minha face refletida  
Porque podia sonhar que era a face de outra criatura.

O poema *E eis*, de autoria de Clarice Lispector, foi declamado pela cantora no show comemorativo de 50 anos de carreira, *Abraçar e Agradecer* (2015). O poema de

Lispector, como todos os poemas que interpreta nos shows, estão articulados às canções, incorporando-se também às narrativas cênicas:

E eis  
Clarice Lispector

E eis que depois de uma tarde de ‘quem sou eu’  
E de acordar a uma hora da madrugada ainda em desespero  
Eis que às três horas da madrugada acordei e me encontrei.  
Fui ao encontro de mim. Calma, alegre, plenitude sem fulminação.  
Simplesmente eu sou eu.  
E você é você. É vasto, vai durar.  
Olha para mim e me ama.  
Não: tu olhas para ti e te ama.  
É o que está certo.

Maria Bethânia inter-relaciona elementos falados, cantados, dramaturgia e dramaticidade em sua cena musical, atuando “como aglutinadora destas influências orais ao construir espetáculos de caráter autoral que valorizam a musicalidade da palavra, a dramaturgia, a interpretação e o jogo integral entre elementos cênicos” (Forin Júnior, 2012, p. 163).

No documentário elaborado por Gachot, *Música é perfume* (2005), Bethânia compara a música à flagrância do perfume, na medida em que a considera percepção sensorial articulada com as vivências, as lembranças e os raciocínios cognitivos. Para a cantora, “A música é uma coisa como perfume, é imediato, é sensorial. Com música e perfume não têm coisa que faça você em fração de segundo visualizar, sentir, viver, lembrar, raciocinar sobre um assunto, um cheiro [...]”.

As lembranças de Bethânia estão impregnadas das intersecções e subjetividades dinâmicas anteriormente discutidas. Além do perfume, as histórias e sonoridades das novelas de rádio povoam essas reminiscências, levando a cantora a refletir sobre como a música contribui para dar ênfase às histórias. Para ela, a “emoção do ator e do ouvinte” propicia o desenvolvimento de percepções sensoriais também por meio do rádio. A cantora comprehende a música como instrumento da construção da trama das radionovelas:

[...] tinha também as novelas de rádio com trilhas, não é? Que se ouvia. *Jerônimo, o herói do sertão...* Eu adorava. Minhas irmãs acompanhavam, já estavam mocinhas, mas eu adorava ficar ouvindo

e entendendo que a música estava ali enfeitando e ajudando a emoção do ator e a do ouvinte. Foi assim... eu acho que abriu muito por aí (PMB - Prêmio da Música Brasileira, 2015).

## 6. A chegada ao Rio de Janeiro e estreia como cantora

Bethânia iniciou sua carreira oficialmente no Rio de Janeiro, sem jamais deixar de cantar a vida interiorana de Santo Amaro e de aclamá-la e homenageá-la em seus shows, gravações e entrevistas. A cantora comenta sobre a experiência no espetáculo *Show do Teatro Opinião*, que marcou o início de sua trajetória na música popular brasileira:

Vim substituir Nara Leão no show Opinião ao lado de João do Valle, autor da canção, e do Zé Keti com direção do Augusto Boal, no teatro Opinião, um espetáculo que era o grande sucesso do Rio de Janeiro na época. Sair de Santo Amaro e vir para o Rio de Janeiro meu pai assustou um pouquinho e falou que só vai se Caetano for, porque era meu irmão mais próximo e os outros dois irmãos trabalhavam. E Caetano não estava trabalhando, estava estudando. Então, meu pai pediu pra ele me acompanhar. Ele veio comigo e a gente achando que ia ser rapidinho e ia voltar. Mas não foi (risos). Aqui estou eu (PMB - Prêmio da Música Brasileira, 2015).

Para Bethânia, a chegada ao Rio para substituir Nara Leão na atuação do *Show do Teatro Opinião* (Oliveira, 2008), com 18 anos, em 1965, significou o conhecimento de um outro universo musical diferente do atual, um “período luminoso”. Maria Bethânia realizou o show, juntamente com João do Vale e Zé Keti, e foi considerado o primeiro ato artístico crítico à recém-instalada ditadura militar. Uma das interpretações marcantes de Bethânia no *Opinião* foi quando cantou *Carcará*, com potencialidade vocal grave, e essa canção, à época, foi ressignificada como metáfora da resistência ao golpe realizado no Brasil em 1964.

A composição *Carcará* foi escrita por João do Vale e Zé Cândido (MPB - Prêmio da Música Brasileira, 2015), e Bethânia interpretou-a de modo totalmente diferente de Nara Leão, que cantava no estilo bossanovista:

Carcará  
João do Vale e Zé Cândido

Carcará!  
Pega, mata e come  
Carcará!  
Num vai morrer de fome

Carcará!  
Mais coragem do que homem  
Carcará!  
Pega, mata e come  
Carcará!  
Lá no sertão  
É um bicho que avoa que nem avião  
É um pássaro malvado  
Tem o bico volteado que nem gavião  
Carcará  
Quando vê roça queimada  
Sai voando, cantando  
Carcará  
Vai fazer sua caçada  
Carcará  
Come inté cobra queimada  
Mas quando chega o tempo da invernada  
No sertão não tem mais roça queimada  
Carcará mesmo assim num passa fome  
Os burrego que nasce na baixada  
Carcará!  
Pega, mata e come  
Carcará!  
Num vai morrer de fome  
Carcará!  
Mais coragem do que homem  
Carcará!  
Pega, mata e come  
Carcará é malvado, é valentão  
É a águia de lá do meu sertão  
Os burrego novinho num pode andá  
Ele puxa no bico inté mata  
Carcará!  
Pega, mata e come

A cantora Nara Leão, na composição *Carcará*, fazia crítica à seca nordestina, por meio de sua “voz suave”. Quando a substituiu, Maria Bethânia introduziu a essa composição uma “interpretação áspera, de extrema dramaticidade”, seguida do anúncio de estatísticas do “despovoamento do nordeste brasileiro devido à migração de pobres retirantes locais”. Os dados que Bethânia anunciava eram<sup>2</sup>: “Em 1950, mais

---

<sup>2</sup> No Teatro Opinião, os informes sobre as migrações nordestinas foram censurados e, no lugar, falava-se de joias para criticar a própria atitude da censura ditatorial. “A censura ditatorial proibiu aquela parte falada da canção, que foi substituída por uma nova descrição de informes intencionalmente superficiais – joias brasileiras que foram presenteadas à rainha Elizabeth, da Inglaterra, prêmio de moda obtido pelo estilista brasileiro Dener em Paris etc. – mais um recurso teatral de cunho brechtiano que sugere um riso amargo” (Silva, 2013, p. 6).

de dois milhões de nordestinos viviam fora de seus Estados natais, 10% da população do Ceará emigrou; 13% do Piauí; 15% da Bahia; 17% de Alagoas" (Silva, 2013, p. 6).

De acordo com Silva (2013, p. 6), Bethânia entrecruzava a interpretação de Carcará com esses dados migracionais e com recursos intensamente dramáticos em cena:

[...] utilizava um crescendo vocal que intensificava ainda mais o efeito dramático daquelas informações. Ao mesmo tempo, realçava o contraste entre a capacidade de luta da ave que resistia às dificuldades da natureza e a atitude dos homens e mulheres que partiam sem o mesmo espírito de luta contra a miséria.

## 7. “Minha Mãe Menininha do Gantois”

Bethânia afirma que o desejo de conhecer o Candomblé iniciou-se em sua cidade natal, pois adorava ver as pessoas que, por meio de transes, faziam as entidades incorporarem. A cantora explica que “[...] fugia às vezes de noite quando tinha candomblé, porque a gente dormia oito horas, interior, uma delícia, é a pura adoração da natureza”.

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

A cantora comprehende que os rituais do Candomblé fizeram com que ela se tornasse muito feliz e realizada, porque o associa a expressões corporais, devoção e festa. O “Deus” do Candomblé, para a cantora, está distante do “Deus” que ela apreendeu no convento católico de Santo Amaro, que era um Deus a ser temido. Então, diferentemente desse “Deus” que cria o medo, o “Deus” do Candomblé é a expressão da natureza e não incentiva o pavor. O Candomblé firmou-se em sua vida quando conheceu uma figura que lhe é marcante, Mãe Menininha do Gantois, que, segundo ela, preparou-a segundo os ritos.

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

O terreiro Gantois, onde fez sua iniciação, fica em Salvador, e o contato com o Candomblé estabeleceu-se de fato quando o poeta Vinicius de Moraes a apresentou à ialorixá Mãe Menininha:

Quando eu fiquei um pouquinho maior, já cantora, já aqui no Rio, Vinicius falou assim você é baiana e não conhece a ialorixá Mãe Menininha, vai conhecer e eu que vou lhe levar e eu falei que eu vou. [...] até que eu fui e quando eu conheci o candomblé dentro de uma casa de candomblé, no axé do Gantois, com a minha mãe menininha, eu fiquei assim... (PMB - Prêmio da Música Brasileira, 2015)

Mãe Menininha chegou a ser tema da canção do compositor Dorival Caymmi, que foi regravada por diversos cantores, chamada *Oração à Mãe Menininha* (1973), cuja gravação mais conhecida é a que foi entoada por Maria Bethânia e Gal Costa, no ano de 1973. Mãe Menininha é considerada filha de Oxum, segundo os rituais do Candomblé, e aparece também essa filiação na composição:

**Oração à Mãe Menininha**  
Dorival Caymmi

Ai! Minha mãe  
Minha mãe Menininha  
Ai! Minha mãe  
Menininha do Gantois  
A estrela mais linda, hein  
Tá no Gantois!  
E o sol mais brilhante, hein  
Tá no Gantois!  
A beleza do mundo, hein  
Tá no Gantois!  
E a mão da doçura, hein  
Tá no Gantois!  
O consolo da gente, ai  
Tá no Gantois!

E a Oxum mais bonita hein  
Tá no Gantois!  
Olorum quem mandou essa filha de Oxum  
Tomar conta da gente e de tudo cuidar  
Olorum quem mandou e ô ora iê iê ô

O orixá Oxum é a deusa ioruba da água doce, dos lagos, das fontes e das cachoeiras. É associada à santa católica Nossa Senhora da Conceição, e na África está relacionada à fertilidade das mulheres e sua procriação, que é o que garante a “continuidade das comunidades” (Silva, 2005, p. 78).

Maria Escolástica da Conceição Nazareth, conhecida como Mãe Menininha do Gantois, liderou a casa de Candomblé *Ilé Ȧyá Omi Ȧse Ȧyámasé*, localizada em Salvador, no bairro do Gantois, durante 64 anos. Ela era bisneta da nigeriana Maria Júlia da Conceição Nazareth, que fundou o Terreiro do Gantois, como ficou conhecido, ainda no século XIX, nasceu no próprio terreiro e foi iniciada aos 8 anos de idade. Aos 28 anos assumiu o cargo de mãe de santo da casa. Lutou para obter a legalização para o culto aos Orixás, no ano de 1930, e teve contato próximo com políticos e artistas. Desempenhou importante papel na popularização da religião e sua integração à sociedade brasileira (Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, c.2015).

Em matéria de capa publicada na revista *Veja* em 1973, Bethânia afirmou que não frequentava a Umbanda, pois essa religiosidade a decepcionara muito, diferentemente do Candomblé, que, segundo a cantora, aceitava por inteiro o ser humano:

A umbanda me decepcionou porque proíbe o sexo, proíbe o beijo, proíbe quase que a gente de ser humano. O Candomblé, não, aceita tudo – homossexualismo, castidade, tudo, desde que haja amor e honestidade. Aprendi que cada folha é um santo, cada riacho é um deus, cada árvore é uma divindade. E me estabilizei mais (Revista *Veja*, 3 out. 1973, p. 91).

No documentário *Os Doces Bárbaros*, de 1977, Bethânia reafirma que não é da Umbanda. A cantora enfatiza com orgulho que é de Keto, demonstrando-se contrariada quando perguntada se seria adepta da Umbanda.

A Umbanda, enquanto culto, teve sua origem no Brasil por volta das décadas de 1920/1930, mesclando tradições afro-brasileiras aos cultos de caboclos e santos do catolicismo popular, teve influência ainda do Kardecismo. Já o Kardecismo foi criado na França, por Allan Kardec, e chegou ao Brasil em meados do século XIX. Um

dos pontos centrais da doutrina kardecista é a crença na reencarnação. A Terra, nessa acepção, é considerada um planeta de expiação, em que, por meio do sofrimento e do aprendizado, deve ocorrer a evolução espiritual. Essa doutrina tem um Deus onipresente, que é o mesmo da tradição judaico-cristã (Silva, 2005, p. 107-108).

O grupo étnico escravizado ioruba chegou da África Ocidental, em grande maioria, aos estados da Bahia e de Pernambuco, no Brasil. Os elementos culturais trazidos pelos negros diaspóricos foram hibridizados, tendo seus costumes e tradições reconstruídos, assim como suas identidades, em constantes transformações realizadas no território brasileiro, como o culto aos orixás com paralelos à adoração aos santos católicos. As práticas religiosas católicas trazidas ao Brasil pelos europeus como forma de dominação colonial foram e são transformadas e reconstruídas em novas relações com o Candomblé. No Brasil, por exemplo, a Virgem Maria, venerada nas missas católicas, é identificada nos terreiros do Candomblé como a orixá Iemanjá, sendo cultuada, assim como os outros orixás, por meio de performances musicais, invocações e transes transfigurando corpos em intensas expressões corporais (Silva, 2005, p. 107-108).

Ao rearticular práticas religiosas do Candomblé, os povos da África e suas diásporas “produzem e renovam linguagens reveladoras de mundos centrados na palavra”, ou seja, dá-se uma atenção especial à fala, cabendo notar que Antonacci (2015, p. 306), ao dialogar com o autor Baitello, ressalta que é importante compreender que o “exercício da fala altera sincronias corporais”.

As formas de cultuar os deuses no Candomblé são distinguidas por ritos, chamados de nações. Há dois ritos praticados no Candomblé no Brasil: o rito jeje-nagô e o rito angola (Silva, 2005, p. 65-66). As nações nagôs (queto ou Keto e ijexá, por exemplo) ressaltam o legado trazido por religiões sudanesas e, nos seus terreiros, onde são praticados os rituais, geralmente cultuam orixás, vodun, erês, que são espíritos infantis, e caboclos, que são espíritos indígenas. De acordo com Vagner Gonçalves da Silva (2005, p. 66-67), nos terreiros de Candomblé de queto (ou Keto) prevalece o culto aos orixás e canta-se para eles sob os atabaques “com pequenas varinhas (os aguidavis)”.

Já os rituais denominados angola enfatizam os referenciais das religiões dos bantos, são mais praticados pelo “povo de santo” e possuem um panteão mais

abrangente quanto aos cultos aos deuses. São cultuados os inquices, os deuses dos bantos, assim como orixás, voduns, vunges, que são espíritos infantis, e caboclos. Esses cultos, segundo Silva (2005, p. 66-67), são também influenciados pelos rituais jeje-nagôs, sendo muitas vezes difícil distinguir os rituais uns dos outros.

A questão de ser de “Keto” ressurge na interpretação da canção *Feita na Bahia*, no álbum *Encanteria*, lançado no ano de 2009. A referida composição, escrita por Roque Ferreira, informa que Bethânia passou pela iniciação no Candomblé, que é de “Ketu” e que “veio predestinada a cantar assim”. Bethânia, nessa canção mencionada, canta “Sou iluminada, eu sou...” e, no decorrer da composição, afirma “Sou de Keto, sim”.

O “ser feita” na Bahia, no terreiro de Mãe Menininha do Gantois, a fez descobrir que é guiada pelo orixá Iansã, sempre homenageada e adorada em seus shows. O orixá Iansã é conhecido também como Oyá. A santa católica Santa Bárbara é associada ao “caráter guerreiro de Iansã”. Esse orixá é a “deusa iorubana dos ventos” e comanda os raios e as tempestades, assim como “o culto aos mortos (chamados de egungun) também está relacionado à Iansã, que preparou roupas especiais para vesti-los de modo que pudessem voltar à Terra e falar com os descendentes” (Silva, 2005, p. 79).

Nos versos de *Feita na Bahia* (2009), de Roque Ferreira, Bethânia entoa “Os tambores sagrados bateram pra mim”. Sobre os “atabaques sagrados”, pode-se refletir que empreendem “performances” corporais que elaboram uma “arquitetura gestual de cada divindade”. E, assim, os orixás podem dançar e chegar improvisadamente “em corpos transfigurados” (Antonacci, 2015, p. 272). Pode-se observar, então, essas questões na referida canção:

Feita na Bahia  
Roque Ferreira

Fui feita na Bahia  
Num terreiro de Oxum  
Os tambores sagrados  
Bateram pra mim  
Me banhei com guiné, alfazema e dandá  
Defumei com quarô, benjoin  
E de pano da costa/ Batizei no Bonfim  
Um velho preto alaketo me disse  
Que foi lá de Keto que eu vim

Eu já vim predestinada pra cantar assim  
Sou iluminada, eu sou  
Sou de Keto sim  
Sou iluminada, eu sou  
Sou de Keto, sim

Uma das canções sobre Iansã que Bethânia interpretou em diversos shows, gravando-a também no formato ao vivo em vinis e CDs, chama-se *Iansã* (1972), composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Sua interpretação é e era utilizada para invocar a presença na voz e em cena de seu orixá, bem como para homenageá-lo. Na íntegra, essa canção entoa:

Iansã  
Caetano Veloso e Gilberto Gil

Senhora das nuvens de chumbo  
Senhora do mundo dentro de mim  
Rainha dos raios, rainha dos raios  
Rainha dos raios, tempo bom, tempo ruim  
Senhora das chuvas de junho  
Senhora de tudo dentro de mim  
Rainha dos raios, rainha dos raios  
Rainha dos raios tempo bom, tempo ruim  
Eu sou o céu para as tuas tempestades  
Um céu partido ao meio, no meio da tarde  
Eu sou um céu para as tuas tempestades  
Deusa pagã dos relâmpagos  
Das chuvas de todo ano  
Dentro de mim

Há outra canção, denominada *Inhansã* (1990), também composta por Gilberto Gil e Caetano Veloso, que Bethânia associa com a canção anterior. Traz os seguintes versos: “Inhansã comanda os ventos/ E a força dos elementos/ Na ponta do seu florim/ É uma menina bonita/ Quando o céu se precipita/ Sempre o princípio e o fim”.

Embora Bethânia afirme que adora morar no Rio de Janeiro, as vivências na casa de seus pais e em sua casa, localizadas em Santo Amaro e em Salvador, respectivamente, são muito marcantes em suas memórias, em sua vida como um todo, tanto no plano pessoal como enquanto cantora, dimensões que geralmente não chega a dissociar. O apego à Bahia demonstra o enraizamento a esses “lugares de memória” (Nora, 2012):

Adoro o Rio, moro aqui desde os 17 anos, mas sou louca pela Bahia. Lá tem a casa dos meus pais, em Santo Amaro, e eu tenho uma casa em Salvador. Linda, em cima da Baía de Todos os Santos, uma casa da cidade, tombada, simples. Minha irmã mais velha, que é muito engraçada, disse: mas nem parece casa de cantora... (PMB - Prêmio da Música Brasileira, 2015).

A complexidade do ato de viver pode ser abordada quando Bethânia expressa que o vivido pode ser confeccionado pelo bordado, o pode ser encontrado quando entoa as canções *A mão do amor*, de Roque Ferreira, e *O que não conheço*, de Jota Veloso e Jorge Vercillo, do álbum *Tua*, de 2006. As composições retratam que o tempo efetua os “fios do destino” tanto pela elaboração do crochê e do tricô e podem “amarrar a dor”, estancando o sofrimento, quanto podem “unir” pelo nó das “mãos” de uma mulher que sabe fazer esse tipo de bordado.

Seguem na íntegra, respectivamente, as composições *A mão do amor* e *O que não conheço*:

*A mão do amor*  
Roque Ferreira

Eu queria que a mão do amor  
Um dia trançasse  
Os fios do nosso destino  
Bordadeira fazendo tricot  
Em cada ponto que desse  
Amarrasse a dor  
Como quem faz um crochê  
Uma renda, um filô  
Unisse as pontas do nosso querer  
E desse um nó.

*O que não conheço*  
Jota Veloso e Jorge Vercillo

O mais importante do bordado  
É o avesso  
É o avesso  
O mais importante em mim  
É o que não conheço  
O que eu não conheço  
O que de mim aparece  
É o que dentro de mim Deus tece  
Quando te espero chegar  
Eu me enfeito, eu me enfeito  
Jogo perfume no ar

Enfeito meu pensamento  
Às vezes quando te encontro  
Eu mesma não me conheço  
Descubro novos limites  
Eu perco o endereço  
É o segredo do ponto  
O rendado do tempo  
Como me foi passado o ensinamento

## 8. Considerações Finais

Na perspectiva da “metáfora de Dédalo”, o corpo e a voz de Bethânia inscrevem suas vivências nos “labirintos” cotidianos da cidade de Santo Amaro, e não em um “simulacro teorizante” que refuta o estudo da experiência vivida na cidade (Certeau, 1994, p. 171). Buscou-se, assim, compreender os fios das tessituras de fragmentos das memórias de Bethânia sobre sua trajetória e sua vida cotidiana. Desse modo, pode-se entender que as memórias trazem os espaços dos que praticam o viver cotidiano, e não os discursos cartográficos das ruas, que relatam apenas os planejamentos, sem abarcar as experiências humanas. A cidade de Santo Amaro da Purificação, nas representações de Bethânia, aparece viva pelas vias dialéticas de suas memórias, ao reconstruir seus rastros, reminiscências e escrituras na complexidade do viver.

Assim, fazer vir à tona a cidade das memórias de Bethânia significa perceber como foram desenvolvidos seus modos de viver e seus modos de lembrar/relembrar Santo Amaro da Purificação, que se constitui em sua vida, do ponto de vista mítico e poético. As reminiscências de Bethânia trazem sinais de reconhecimento e de pertencimento afetivo à sua cidade natal, que também é refúgio e proteção. Bethânia ainda expõe ser uma artista que não valoriza momentos imediatistas, e faz críticas à noção de “progresso vazio”, termo esse incorporado à composição *Purificar o Subaé*, elaborada pelo irmão Caetano.

Está-se, portanto, diante de uma cantora que traz, em suas memórias, seus modos de viver e que valoriza as modas de viola e a vida interiorana baiana. E, mesmo que não more mais na cidade de Santo Amaro da Purificação, Bethânia traz em suas representações sobre a cidade natal lembranças que entrelaçam passado/presente/futuro, seja por meio das vozes de seu corpo, seja mediante as vozes da palavra falada e cantada, sempre em interação.

## 9. Referências Bibliográficas

- ARRIGUCCI JÚNIOR, D. MóBILE DA MEMÓRIA. In: ARRIGUCCI JÚNIOR, D. **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- AVELINO, Y. D.; FLÓRIO, M. História Cultural: o cinema como representação da vida cotidiana e suas interpretações. **Projeto História**, São Paulo, v. 48, 2013.
- AZULAY, J.T. **Os Doces Bárbaros** (documentário com Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil e Maria Bethânia). Globoplay, 1977.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BENEDICT, R. **Padrões de cultura**. São Paulo: Vozes, 2014.
- BETHÂNIA, M. **Imitação da Vida**. EMI, CD, 1997.
- BETHÂNIA, M. **Encanteria**. Biscoito Fino, CD, 2009.
- BETHÂNIA, M. **Abraçar e Agradecer**. Biscoito Fino, CD, 2015.
- BETHÂNIA, M. **Show de Sucessos**. São Paulo: Citibank Hall, 2017.
- CARCARÁ. Intérprete: Nara Leão. Compositores: João do Vale e Zé Cândido. In: CARCARÁ / Corisco. Intérprete: Nara Leão. Coleção Sucessos. Philips, 1965 (Compacto simples).
- CARCÁRA. Intérprete: Maria Bethânia. Compositores: João do Vale e Zé Cândido. In: CARCARÁ / Corisco. Intérprete: Maria Bethânia. Coleção Sucessos. Philips, 1965 (Compacto simples).
- CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARTIER, R. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, n. 5, 1990.
- E EIS. Intérprete: Maria Bethânia. Poeta: Clarice Lispector. In. **ABRAÇAR E AGRADECER**. Biscoito Fino, 2015 (CD).
- FEITA na Bahia. Intérprete: Maria Bethânia. Compositor: Roque Ferreira. In: **ENCANTERIA**. Intérprete: Maria Bethânia. Biscoito Fino, 2009 (CD).
- FENELON, D. R. Políticas culturais e patrimônio histórico. In: SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **O direito à memória**: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: DPH, 1992.

FORIN JUNIOR, R. Poesia e Música: Lastros de oralidade na performance de Maria Bethânia. **Boitatá** - Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, n. 13, jan./jul. 2012.

FORQUIN, J-C. Relações entre gerações e processos educativos: transmissões e transformações. **Anais do Congresso internacional Co-Educação de Gerações**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2003.

HUNT, L. (org.). **A Nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

IANSÃ. Intérprete: Maria Bethânia. Compositores: Gilberto Gil e Caetano Veloso. *In:* DRAMA. Intérprete: Maria Bethânia. CBD/Phonogram/Philips/Universal Music, 1972 (LP).

INHANSÃ. Intérprete: Maria Bethânia. Compositores: Gilberto Gil e Caetano Veloso. *In:* MARIA Bethânia - 25 anos. Intérprete: Maria Bethânia. Polygram, 1990 (LP/CD). MÃO do Amor. Intérprete: Maria Bethânia. Compositor: Roque Ferreira. *In:* TUA, Biscoito Fino, 2006 (CD).

MARCONI, M. de A; PRESOTTO, Z. M. N. **Antropologia**: uma introdução. São Paulo: Editora Atlas, 2011.

MATOS, M. I. S. A voz de São Paulo: Adoniran Barbosa. **Confluenze**, v. 2, n. 2, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna, 2009.

MEAD, M. **Sexo e Temperamento**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MUSEU AFRO BRASIL EMANOEL ARAUJO. **Mãe Menininha**. Maria Escolástica da Conceição - Mãe Menininha do Gantois (Salvador, BA, 1894 – 1986). c.2015. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/07/17/m%C3%A3e-menininha>. Acesso em: 2 dez. 2015.

NAPOLITANO, M. **História & Música**. História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAPOLITANO, M. A história depois do papel. *In:* PINSKY, C. B. (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008.

O Que Não Conheço. Intérprete: Maria Bethânia. Compositores: Jota Veloso e Jorge Vercillo. *In:* TUA. Biscoito Fino, 2006 (CD).

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, v. 10, 2012.

- NIETZSCHE, F. **A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude**. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- OLIVEIRA, S. C. Grupo Opinião: experiência estética e política dos musicais na década de 1960. *In: ENCONTRO Regional de História: Poder, Violência e Exclusão - ANPUH/SP - USP, XIX. Anais* [...]. São Paulo, 2008.
- ORAÇÃO à Mãe Menininha. Intérpretes: Gal Costa e Maria Bethânia. Compositor: Dorival Caymmi. *In: PHONO 73, o canto de um povo*. Philips, 1973 (LP).
- PAES, C. C. O apolíneo e o dionisíaco no pensamento de Nietzsche. **Diálogos Literários**, Unicamp, 2024
- PASSOS, M. M. V. **Maria Bethânia**: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela. Dissertação (Mestrado) – UFBA, Salvador, 2008.
- PMB - PRÊMIO DA MÚSICA BRASILEIRA. José Maurício Machline entrevista Maria Bethânia. **YouTube**, 17 mar. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=27Ns3c3BD-Y>. Acesso em: 15 dez. 2016.
- POLLACK-ELTZ, A. Donde provêm os negros da América do Sul? **Afro-Ásia**, n. 10-11, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20762>. Acesso em: 11 set. 2015.
- PURIFICAR o Subaé. Intérprete: Maria Bethânia. Compositor: Caetano Veloso. *In: BRASILEIRINHO*. Biscoito Fino, 2003 (DVD).
- REVISTA BRAVO. **Minha voz não é minha, é das sereias**. Entrevistada: Maria Bethânia. São Paulo: Abril, 2009.
- REVISTA VEJA. **Maria Bethânia de Iansã**. Entrevistada: Maria Bethânia. São Paulo: Abril, n. 265, 3 out. 1973.
- SAMUEL, R. Teatros de memória. **Projeto História**, São Paulo, n. 14, 1997.
- SANTOS, G. S. Movimentos Contraculturais: mitos de uma revolta, poetas de uma revolução. **Akrópolis**, v. 13, n. 1, 2005.
- SILVA, M. Tropicalismo: Música, Performance e Paródia Trágica (Brasil, 1965/1972). **Karpa Journal & Editorial**, v. 6, 2013.
- SILVA, V. G. da. **Candomblé e Umbanda**. Caminhos da Devoção Brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2005.

TEXTO 3 do Livro do Desassossego. Intérprete: Maria Bethânia. Poeta: Fernando Pessoa. In. Imitação da Vida, 1997.