



18 anos de *Brasileirinho*, de Maria Bethânia: uma pesquisa sobre identidades brasileiras

18 years of *Brasileirinho*, by Maria Bethânia: a research about the brazilian identities

Roberto Remígio Florêncio¹
João de Sá Araújo Trapiá Filho²

RESUMO

Com o objetivo de analisar aspectos da diversidade cultural brasileira presentes na obra *Brasileirinho* (2003), da cantora Maria Bethânia, apresentamos uma pesquisa, em diversos segmentos das artes (música, literatura, pintura), na tentativa de pintar um quadro significativo sobre as identidades brasileiras em seus contextos geo-históricos e socioculturais. A escolha da obra se deu pela necessidade de apresentar um exemplar artístico atual sobre a temática e enfatizar elementos da brasilidade no âmbito dos estudos culturais contemporâneos, como o hibridismo, a decolonialidade e a interculturalidade. Utilizando a Revisão Bibliográfica, baseamos as análises em Canclini (2010), Hall (2015), Andrade (1928; 1933) e Veloso (2008; 2012). As conclusões desvendam a importância de estudos socioculturais na obra da cantora, ao valorizar, em sua trajetória artística, expressões marginalizadas, como as religiões de matriz africana, as divindades dos povos indígenas, o papel dos imigrantes e as artes afrobrasileiras na formação sociocultural do povo brasileiro.

Palavras-chave: Identidade Nacional. Cultura Popular. Hibridismo Cultural. Música Brasileira.

ABSTRACT

In order to analyze aspects of the Brazilian cultural diversity present in the work *Brasileirinho* (2003), by singer Maria Bethânia, we present the research, in several segments of the arts (music, literature, painting), in an attempt to paint a significant picture about the identities in their geo-historical and socio-cultural contexts. The choice of the work was due to the need to present a current artistic example on the theme and to emphasize elements of Brazilianness in the context of contemporary cultural studies, such as hybridism, decoloniality and interculturality. Using the Bibliographic Review, we based the analysis on Canclini (2010), Hall (2015), Andrade (1928; 1933) and Veloso (2008; 2012). The conclusions reveal the importance of socio-cultural studies in the singer's work, by valuing, in her artistic trajectory, marginalized expressions, such as religions of African origin, the divinities of indigenous peoples, the role of immigrants and

¹ Doutorando em Educação pela Universidade Federal da Bahia - UFBA; Mestre em Educação e Cultura pela Universidade do Estado da Bahia - UNEB; Mestrado em Inovação Pedagógica (UMa Portugal); Licenciado em Letras (UPE) e em Pedagogia (UNEB).

² Mestrando em Educação e Cultura (Universidade do Estado da Bahia - UNEB); Especialista e Graduado em Letras (Universidade de Pernambuco - UPE).



Afro-Brazilian arts in the socio-cultural formation of the people Brazilian.

Keywords: National Identity. Popular culture. Cultural Hybridism. Brazilian music.

INTRODUÇÃO

Basta conhecer um pouco da obra de Maria Bethânia, para se perceber que a artista, ainda que não seja compositora, vem, há quase 60 anos, apresentando em discos e shows, um dos mais emblemáticos trabalhos de representação identitária dentro da indústria fonográfica brasileira. Na prática, “a intérprete de um povo”, como se autodenomina, desenvolve pesquisas de repertório, tanto musical quanto literário, dirige os projetos e produz os espetáculos e discos, com base em estudos que envolvem temas variados da cultura nacional, como a história do samba, a presença dos povos indígenas na constituição do povo brasileiro e a participação dos afrodescendentes na cultura nacional, sempre dialogando entre o popular e o erudito, produzido por essas terras, em um exercício de decolonialidade e (re)afirmação sociocultural.

Multifacetado e dinâmico, impregnado pelas importações, imposições, sincretismos e epistemicídios, o Brasil é um celeiro de exemplos do hibridismo cultural, apresentado aqui pelos estudos de Néstor Canclini (2010). Nesse sentido, pretendemos abordar algumas atitudes estético-estruturais, além de socioculturais e políticas, que a cantora santamarense empreende em direção à valorização das identidades e dos processos de formação sociocultural brasileira, tomando como objeto de análise o seu trabalho mais representativo nessa temática: o disco *Brasileirinho*, lançado em 2003, pelo selo Quintanda e pela gravadora PolyGram. O critério de escolha da referida obra se deu ao perceber o disco como uma apresentação intencional da mistura de culturas que constituem a brasilidade e o sistema que retroalimenta o hibridismo cultural, moldado pelo histórico de dominação (invasões europeias), o trânsito das pessoas em seu espaço geográfico (tráfico negreiro, êxodo rural, retirantes nordestinos, entre outros), o sincretismo religioso, advindo da proibição de manifestações culturais dos povos negros, trazidos



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG - LET UFRGS ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/NauLiterária>

Vol. 17, n. 2, 2021

para cá como escravos, e da aculturação imposta em diferentes períodos na nossa história, desde a imposição da língua e religião aos povos nativos, à segregação sofrida pelos (i)migrantes, fazendo surgir classes marginalizadas, que ocupam as periferias da atualidade, geográficas ou sociais.

O disco, cartão de apresentação da cantora aos (novos ou antigos) ouvintes do século XXI³, é um exercício de análise da contemporaneidade em um amálgama de artes plásticas, música e literatura, visto que as imagens no livreto do álbum e os trechos declamados por personalidades do cenário artístico brasileiro contemporâneo, como o poeta maranhense Ferreira Gullar e a coreógrafa paranaense Denise Stoklos, são também elementos de análise da temática intercultural. O disco foi produzido pela própria artista e conta ainda com participações das cantoras Miúcha e Nana Caymmi, além dos grupos musicais Uakti e Tira Poeira. Desde a escolha dos convidados, Bethânia deixa clara a intenção de apresentar fragmentos do caleidoscópio cultural brasileiro e, com a presença de poemas, imagens e sotaques, permitir ao público uma mostra, contextualizada histórica e geograficamente, da miscelânea constitutiva da nação brasileira, teorizada por estudiosos como Darcy Ribeiro (1922-1997)⁴, Gilberto Freyre (1900-1987)⁵ e Mário de Andrade (1893-1945)⁶, um dos principais expoentes da Semana de Arte Moderna de 1922, pesquisador das culturas nacionais na primeira metade do século XX.

³ O primeiro disco lançado por Bethânia no século XXI foi *Maricotinha* (2001), produzido por Guto Graça Melo e Jaime Além para o selo BMG, da gravadora Ariola. Era um trabalho voltado à comemoração dos 35 anos de carreira da cantora, composto por músicas inéditas e românticas, em sua maioria. www.rosadosventos.com.br

⁴ O antropólogo mineiro Darcy Ribeiro, autor de “O Povo Brasileiro – a formação e o sentido do Brasil” (1995), desenvolveu diversos estudos sobre a identidade latino-americana, influenciando vários estudiosos do século XX e da contemporaneidade, no Brasil e no exterior.

⁵ O antropólogo, sociólogo e escritor pernambucano Gilberto Freyre é autor de “Casa-grande e Senzala” (1933), deixando um grande legado sobre a diversidade cultural latino-americana e a formação sociocultural do Brasil.

⁶ O poeta, escritor, ensaísta e estudioso da cultura brasileira, Mario de Andrade foi um dos principais nomes da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo (1922), que deu origem ao Modernismo no Brasil. Erudito e popular, Andrade viajou e fotografou o Brasil como poucos estudiosos em todos os tempos. Autor de importantes obras da literatura nacional, como “Pauliceia Desvairada” (1922) e “Macunaíma” (1928), o paulistano deixou estudos valiosos sobre a cultura popular e a diversidade cultural brasileira, principalmente, nas áreas de folclore, pesquisa musical e crítica de arte.



O presente manuscrito se propõe a discutir em *Brasileirinho*, de Maria Bethânia, aspectos de uma linguagem multifacetada, propícia às identidades brasileiras, embasado por metodologias de interpretação textual e análise pragmática dos temas pertinentes dessa construção identitária. E, assim, apresentar nuances socioculturais como resultado do processo de formação da cultura nacional na realização estética e temática do disco. Como partes desse objetivo, apresentamos as reflexões teorizadas por Mário de Andrade sobre a importância da relação entre música, identidade e cultura, analisando textos e as suas inter-relações, além dos estudos acerca das diversas linguagens existentes no CD, temática e esteticamente, utilizando as teorias decoloniais e de hibridismo cultural como suportes analíticos, citados por Canclini (2010), Hall (2015), Andrade (1928; 1933) e Veloso (2008; 2012).

1 AS ESTÉTICAS CULTURAIS ENTRE AS TEMÁTICAS DE MARIA BETHÂNIA

Maria Bethânia Viana Teles Veloso, filha de José Teles Velloso (Seu Zezinho dos Correios) e Claudionor Viana Teles Velloso (Dona Canô), nasceu na pequena Santo Amaro da Purificação, cidade da região conhecida como Recôncavo Baiano, grande produtora de dendê e reduto da cultura africana na Bahia. A família humilde de Dona Canô e seu Zezinho Velloso produziu grandes personalidades, como o cantor e compositor Caetano, a escritora Mabel e o político Roberto. A caçula dos 7 filhos é considerada atualmente uma das mais importantes cantoras do cenário nacional. Bethânia completa em 2021, 56 anos de carreira musical, marcada pelo sucesso da crítica especializada e pelo acompanhamento de um público fiel, fazendo a cantora figurar entre as maiores bilheterias em shows e um dos maiores sucessos em vendas de discos, segundo o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição de Direitos Autorais⁷ (ECAD,

⁷ Segundo dados do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição de Direitos Autorais (ECAD, 2018), Maria Bethânia é a segunda maior das artistas femininas em números totais de vendas de discos, depois apenas de Rita Lee. Os números registrados até 2018 eram de 20 milhões de exemplares (incluindo Compactos, Long Plays e CD), em vendagem dentro do território nacional. Em números internacionais, ela aparece em primeiro lugar da lista de



2018). Para Maria Bethânia, o processo de construção de seus trabalhos vai além da seleção das músicas, a intérprete procura intercalar literatura, música e artes plásticas, em elementos cênicos, gestuais (espetáculos ao vivo), imagéticos e pictóricos (encartes dos discos), buscando contemplar diversos elementos que exemplificam o complexo caldeirão cultural brasileiro. Este trabalho, que analisa uma única obra, não pode ignorar a preocupação temática e estética que Bethânia apresenta em sua trajetória musical, desde o primeiro momento público, em 1965.

Ao gravar o primeiro disco, a intérprete já apresentava uma inovação, que se pode entender como antropofágica e decolonial, em seus aspectos estético, político e ideológico. A cantora trazia uma perturbadora lista dos números percentuais de habitantes de cada estado nordestino que fugiram em direção ao sul-sudeste, impulsionados pelos flagelos da seca, ao cantar a clássica *Carcará*, de João do Vale⁸. Os números do êxodo nordestino não seriam elementos comuns ao universo da música, mas a jovem cantora, com apenas dezoito anos, ao substituir a consagrada Nara Leão⁹, no show *Opinião*, já sabia do papel que queria assumir no cenário da música brasileira. Sobre esse episódio, Passos (2008, p. 56) ressalta:

Durante o show Opinião e depois, na gravação do seu primeiro disco *Maria Bethânia* – lançado em 1965, a cantora intercalava versos da canção com uma estatística do êxodo dos nordestinos para o sudeste brasileiro nos anos 1950. Em menos de um ano, Bethânia já era uma referência inovadora no cenário da nossa canção popular.

Outros trabalhos de Bethânia são, de forma intensa, representações da temática que defendemos neste estudo, no entanto, a escolha de *Brasileirinho* se deu, também, a partir da

cantoras brasileiras e, em 5º lugar como artista nacional, segundo a Rolling Stones Brasil (2018). www3.ecad.org.br

⁸ O desconhecido cantor e compositor maranhense João do Vale teve seu nome definitivamente registrado na história da música brasileira pela composição desse clássico (*Cárcara*) e muito disso se deve à interpretação de Maria Bethânia, no espetáculo Opinião, quando substituiu a cantora Nara Leão.

⁹ A cantora capixaba Nara Leão (1942-1989) havia caído no gosto popular desde 1963, ao filiar-se ao movimento da Bossa Nova (1957) e fazer grande sucesso em apresentações ao lado de Vinícius de Moraes. Com o disco *Nara*, lançado em 1964, a artista se consagrou nacionalmente e, logo após, aderiu ao Tropicalismo, marco da cultura brasileira, fruto das ideias de antropofagia das artes.



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG - LET UFRGS ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/NauLiterária>

Vol. 17, n. 2, 2021

percepção de elementos que corroboram a ideia da multiculturalidade e hibridismo: o título (a valorização do país de forma carinhosa pelo uso do diminutivo), a imagem de capa (a figura de uma mulher indígena que nos remete à clássica imagem da *Monalisa*, de Leonardo da Vinci), a lista de músicas (com temáticas sobre as diversas culturas nacionais) e os instrumentos dos arranjos (valorizando o som acústico e as percussões).

O CD, dirigido e arranjado pelo maestro Jaime Além, seu habitual diretor musical, parece ser o apogeu do ideário da artista. E, ao mesmo tempo, uma apresentação de um retrato do Brasil produzido por ela, incorporando a criticidade necessária à responsabilidade de mostrar a multiplicidade cultural e a subjetividade da artista, a começar pelo nome da obra. No diminutivo, o nome do país invoca carinho, intimidade e, também, é como se dizer “um pouquinho de Brasil”, negando a intenção de representar o todo brasileiro, mas dentro de sua visão afetiva, o “pouco do Brasil”, aquele que lhe é familiar.

Dentro do eixo temático que atravessa a obra, em todas as suas faixas, são apresentadas as três grandes matrizes constituintes do Brasil: a africana, a europeia e a indígena, mas sem esquecer as nuances que a mistura delas fizeram/fazem surgir pelos rincões do país. A religiosidade, presente nas letras e nas imagens do livreto, é uma referência constante por ser um elemento dos mais importantes tanto para a compreensão da formação do povo brasileiro, quanto da construção pessoal e musical da artista.

A faixa de abertura de *Brasileirinho*, a música *Salve as folhas*, é uma composição de Gerônimo e Ildásio Tavares, já gravada por Bethânia em *Memória da Pele* (Universal, 1989). Nela, Bethânia canta: “Quem é você e o que faz por aqui? / Eu guardo a luz das estrelas/ a alma de cada folha/ sou Aroni”. Nesse trecho, há uma alusão a Aroni, o companheiro de Ossaim, o orixá das plantas e do mato, que, ao ter contato com Oxóssi, o orixá caçador, passa para este o conhecimento acerca das plantas e da força que elas têm (BERKENBROCK, 2007). Portanto, Bethânia, logo no primeiro momento do CD, valoriza a religião de uma das matrizes responsáveis pelo nosso gene cultural: a africana. Ainda é importante lembrar que Aroni, de acordo com



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG - LET UFRGS ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/NauLiterária>

Vol. 17, n. 2, 2021

algumas crenças, é a simbologia do que se entende por Saci na cultura folclórica, o que nos remete ao protetor das matas. Portanto, a abertura do disco é também a permissão para entrar no universo natural/cultural brasileiro, uma performance comum às atividades das religiões de matriz africana: o canto de abertura para solicitar a permissão/proteção dos orixás. A abordagem dos elementos constitutivos da cultura africana, incluindo a religiosidade afro-brasileira, pode trabalhar como um expediente didático de formação sociocultural.

Quando Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia, formando o grupo Doces Bárbaros, fizeram shows pelo país em 1976 e causaram forte impacto estético com vestimentas inusitadas e sons experimentais, já levavam mensagens sobre o respeito à diversidade, o culto aos orixás e a inovação de ritmos e arranjos. Com objetivos de revolução musical e letras que aludiam à desconstrução sociocultural, o repertório servia tanto para desestruturar os parâmetros vigentes, quanto para fortalecer as outras culturas brasileiras, até então reprimidas e marginalizadas, como as afrodescendentes e indígenas (AZEVEDO, 2018). Havia uma perfeita sincronia dos elementos apresentados no palco para promover os incômodos que a inovação provocava: instrumentos dissonantes, letras desconcertantes, interpretações emocionadas e um figurino provocativo, em cores e formas, que muito lembravam as indumentárias dos povos africanos. “O visual de Maria Bethânia recrudescia a sua herança cultural, espelhando uma imagética estilizada a partir dos elementos da religião dos orixás” (PASSOS, 2008, p. 59). Juntamente com a interpretação da canção *Um índio* (Caetano Veloso), ao exaltar ícones como Bruce Lee (nipônico), Mahatma Gandhi (indiano), Peri (indígena) e Mohamed Ali (pugilista estadunidense de origem mulçumana), os artistas, em especial Maria Bethânia, voz solo da gravação ao vivo, buscam valorizar tradições não eurocêntricas, o que corrobora o trabalho da intérprete na valorização de elementos/indivíduos marginalizados nos processos de formação cultural. Assim, atenta e respeitosa às etnias que deram origem e são fundamentais para nossa construção identitária, mas que ainda aparecem subjugadas pelo poder



opressor, Maria Bethânia apresenta mais um exercício de descolonização, ao invocar as forças dos guerreiros não normatizados pelos livros da história oficial.

2 AS CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS E A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E CULTURA

Ainda na primeira faixa musical (*Salve as folhas*), é inserido o poema *O descobrimento*, de Mário de Andrade, lido por Ferreira Gullar. No poema, o eu-lírico está em São Paulo, mas se lembra de um homem que mora no outro extremo do país, como mostra o trecho: “não vê eu me lembrei que lá no norte, Meu Deus! / Muito longe de mim/ Na escuridão ativa da noite que caiu/ um homem pálido, claro, de cabelo escuro[...]”. O trecho é encerrado pela constatação: “esse homem é brasileiro que nem eu”. O homem do sul é, no poema, tão brasileiro quanto o do norte. Daí, a importância de se usar o artigo indefinido “um”, que não particulariza, e sim generaliza, criando uma indefinição, ou seja, não é somente o homem “pálido” e de “cabelo escuro” a que o eu lírico se refere, mas também a todos os brasileiros. Assim, depois de apresentar a religião afrodescendente no primeiro momento, o CD traz os protagonistas do Brasil representados pelo branco e pelo negro, no poema, nos mesmos níveis de participação.

O indígena também é protagonista dessa história e é apresentado logo em seguida, na canção *Cabocla Jurema* (domínio público, que passou por uma adaptação da violonista Rosinha de Valença). O termo “cabocla” nos remete à miscigenação e “Jurema” faz lembrar a árvore que dá origem à bebida sagrada dos povos originários, praticada nos rituais do Toré, como aponta Florêncio (2016). Na intersecção com a Literatura, podemos citar o romance indianista de José de Alencar, *Iracema*, em que a personagem-título, a “virgem dos lábios de mel”, é descrita como a protetora do segredo da jurema e é responsável pela fabricação da bebida que é oferecida pelo pajé em nome do deus Tupã. “(Iracema) É ela que guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho. Sua mão fabrica para o pajé a bebida de Tupã (ALENCAR, 2011, p. 37).



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG - LET UFRGS ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/NauLiterária>

Vol. 17, n. 2, 2021

Para Bethânia, foi importante juntar ao seu trabalho, os estudos desenvolvidos no início do século XX, por Mário de Andrade. Segundo este autor, a construção identitária se dá a partir de um depositário, em que o antigo é misturado ao atual e forma o sujeito. O artista e o intelectual teriam a função de revirar esse depositário por meio de uma pesquisa sobre o antigo da nossa cultura, depois transmiti-la à população. Nesse sentido, eles deveriam estar sempre atentos a tudo o que é novo e, assim, os papéis do pesquisador e do artista se fundem. Sobre isso, Jardim (2015) também discorre elucidativamente, evidenciando o papel do intelectual (escritores ou artistas) ao falar sobre o livro *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (de Mário de Andrade, 1928):

No final do livro, Mário de Andrade definiu o papel do intelectual brasileiro na formação da nacionalidade: o artista e o escritor têm a seu encargo assegurar a transmissão da identidade nacional, resgatando-a do passado para atualizá-la na atualidade. Isso exige o contato sentido e a pesquisa estudiosa da cultura popular, pois é nela que se depositam os traços da nacionalidade (JARDIM, 2015, p. 96).

O intelectual, então, assume um papel social na construção da Identidade Nacional, saindo da imparcialidade e assumindo uma parcialidade, já que, como foi dito, a identidade é território de poder. O autor de *Pauliceia Desvairada* (1922) foi crítico de artes, incluindo a musical e a literária. Ele teria a questão da estética da música como algo importante, mas que não encerrava, em si, todo o papel essencial do que deveria ser a arte. Para ele, a música era a expressão artística que melhor retrataria a Identidade Brasileira, mas ela deveria ter elementos do que se pode entender como arte com função social. Segundo Naves (2013, p. 26), “interessavam a ele (Andrade), mais do que os aspectos relativos ao desempenho musical, os elementos culturais, sociais e éticos envolvidos nesse tipo de criação e performance.” Não bastava que a beleza estética fosse imponente, pois esse era o anseio dos parnasianos. Se a proposta dos modernistas pela liberdade da arte dos aspectos estéticos, para submetê-las às questões sociais, parece uma contradição, isso não foi uma novidade na obra de Andrade, pois, nele, “esse tipo de cobrança com relação ao compromisso do artista com a vida pública já se nota em 1928, no *Ensaio sobre*



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG - LET UFRGS ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/NauLiterária>

Vol. 17, n. 2, 2021

música brasileira” (NAVES, 2013, p. 55). Essa seria mais uma contradição que não seria apenas de Mário, que travava uma luta entre o individualismo e o coletivismo, mas também dos revolucionários da arte da primeira metade do século XX. Mas como uma pessoa que é *trezentas*¹⁰ outras não poderia ter, entre tantas identidades, muitas contraditórias?

Mário de Andrade tinha uma relação muito emotiva com os cancioneiros populares. Para ele, essas expressões artísticas eram genuinamente brasileiras (JARDIM, 2018). Por isso, defendemos que a obra *Brasileirinho* apresenta muito da pesquisa que o pensamento do poeta-pesquisador requeria para a busca da Identidade Nacional, emoldurado por trechos de dois textos referenciais de sua obra poética: *O descobrimento* (lido pelo nordestino Ferreira Gullar) e *O poeta come amendoim* (apresentado pela sulista Denise Stoklos).

Além da seleção dos textos e das canções, com poetas e compositores identificados, há também a presença de obras de domínio público, como *Ponto de Janaína*, que diz “eu vou me banhar/ lá nas águas claras/ nas águas de Janaína/ lá nas águas claras” e *Cantiga para Janaína*, que fala “O sobrado de mamãe é debaixo d’água/ O sobrado de mamãe é debaixo d’água/ debaixo d’água por cima da areia/ tem folha, tem prata/ tem diamante que nos alumia.” As duas cantigas fazem alusão à religião de matriz africana, predominando o protagonismo de Iemanjá como uma sereia do mar que pode ser traduzida na cultura popular brasileira para a imagem da Iara, como representação da sereia das águas. Na voz de Bethânia, a sedução feminina ganha uma brasilidade que reforça o nacionalismo proposto por Mário de Andrade na música brasileira.

Além dessas e da já citada *Cabocla Jurema*, que diz “Cabocla, seu penacho é verde/ seu penacho é verde/ é da cor do mar”, existem outras cantigas igualmente recolhidas e adaptadas por estudiosos da cultura popular incluídas no repertório do CD, e que marcam a presença da cultura popular na produção de repertório artístico. É o caso de *Ponto de macumba*, adaptada por Eli Camargo, que tem os seguintes versos de densa expressividade: “meu Pai São João Batista é

¹⁰ Alusão ao poema *Eu sou trezentos*, de Mario de Andrade. Aqui, essa analogia está baseada no livro *Eu sou trezentos: Mário de Andrade – vida e obra*, de Eduardo Jardim (São Paulo, Simplíssimo Livros Ltda, 2018)



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG - LET UFRGS ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/NauLiterária>

Vol. 17, n. 2, 2021

Xangô/ é o dono do meu destino até o fim/ se um dia me faltar a fé no meu Senhor/ derrube essa pedreira sobre mim...”.

Nas canções citadas, existe uma forte brasilidade negra e indígena. A cabocla é, por si só, expressão da mestiçagem brasileira e o sincretismo aparece explícito pelo verso “meu Pai São João Batista é Xangô”, trazendo a representação identitária do cruzamento cultural na fé, na devoção e no respeito. Por outro lado, a relação entre São João e Xangô expressa a mistura religiosa entre a cultura africana e a europeia-católica como traço identitário brasileiro presente no candomblé. A presença do cancionário popular, dentro da obra *Brasileirinho*, aparece como elemento constituinte de um trabalho pela busca do gene cultural brasileiro, com expressões artísticas que se mantêm vivas através do tempo, por força da identidade ancestral, da relação entre cultura e memória, pelas ressignificações e releituras operacionalizadas pela vivência histórica, tradições orais e misturas.

A canção *São João Xangô Menino* reafirma o caráter de brasilidade do disco expresso pela mistura de cultos e crenças. A música retrata a tradição que se dá em torno de São João, um santo católico, que é festejado, sobretudo no Nordeste, no mês de junho: “Viva São João/ Viva o milho verde/ Viva São João”. Segundo o culto católico, São João Batista é um santo que nasceu de um milagre. A mãe dele, Isabel, era estéril e não poderia conceber um filho ao marido, Zacarias, mas Deus realizou o milagre a fim de que João Batista batizasse Jesus Cristo. Varazze (2003, p. 486) descreve, além do milagre do nascimento do santo do batismo, a cena entre Maria, a mãe de Jesus, e a prima, Isabel. Na cena descrita, ambas as mulheres estão grávidas. Quando elas se encontram, o filho de Isabel estremece na barriga da mãe com a presença do feto de Jesus. Sobre isso, Varazze (2003, p. 489) comenta: “com a graça de ser profeta, quando por seu estremecimento no ventre de Isabel soube que Deus estava diante dele.”

Segundo João Baleth (*apud* VARAZZE, 2003), a tradição das fogueiras nas festas de São João tem dois motivos, e um deles seria para lembrar que os ossos de João Batista foram queimados pelos infiéis. Porém, João Batista não aparece de forma genuinamente europeia na



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG - LET UFRGS ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/NauLiterária>

Vol. 17, n. 2, 2021

música, ele é associado a Xangô, um deus dos cultos africanos. A associação não se dá por acaso, pois “Xangô é o orixá do fogo” (BERKENBROCK, 2007, p. 238). Por isso, há a associação direta entre o santo e o orixá nos versos: “Ah Xangô Xangô menino/ Da fogueira de São João/ Quero ser sempre o menino Xangô/ da fogueira de São João”. Aqui, a relação que se dá entre os dois cria uma nova identidade, tanto para o santo, quanto para o orixá. Essa nova apresentação descaracteriza aquele enquanto objeto de crença puramente católico e este como exclusividade da religião africana. Ou, em uma outra análise, eles deixam de ser dois e passam a ser um só: o santo brasileiro.

A brasilidade em *Brasileirinho* não se dá somente na busca dos elementos populares, como já foi dito a respeito do nível da linguagem entre cancioneiros populares e canções eruditas, mas também no que diz respeito à mistura de elementos populares que fazem parte de eixos diferentes da nossa formação cultural, como o exemplo da associação entre João Batista, eixo europeu, e Xangô, eixo africano. A ressignificação criada por Bethânia adquire maior relevância porque apresenta o Brasil não em sua completude nem como uma visão fragmentada de uma homogeneidade cultural, e sim numa visão multifacetada, de elementos que se fundem com o passar do tempo, se modificam, sofrem influências e se reconstróem, em processos de ressignificação que ajudam a formar a complexidade do que é essa nação (FLORÊNCIO, 2016). Caso fosse um CD que prezasse somente pela cultura indígena, ou pela africana, ou ainda pela portuguesa, cairia no exótico da apreciação, com o devido distanciamento étnico, e, provavelmente, na segregação das raças. Santuza (2013. p. 47) relata o pensamento de Mário a respeito do perigo do exotismo:

A respeito desse raciocínio, um caminho aberto para incorrerem no exotismo seria abandonarmos a perspectiva mais ampla de pensarmos o país, propiciada pelo processo de miscigenação do qual resultaria o perfil do brasileiro, e optarmos por perspectivas unilaterais, ou seja, tomar alguma das partes pelo todo.



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG - LET UFRGS ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/NauLiterária>

Vol. 17, n. 2, 2021

Ao trazer a miscigenação, a mistura étnico-racial e das tradições cultural, o CD apresenta um respeito pelas “verdades” das três grandes raças, que compõem a nossa identidade, visando a construir um gene brasileiro que seja representativo, híbrido e, ao mesmo tempo, da coletividade do que é o Brasil e da individualidade do “eu” existente em cada uma dessas raças.

Os aspectos estéticos que convergem para o papel social da arte de *Brasileirinho* unem os elementos que são, como foram apresentados, cancioneiros populares, domínio público atemporal e compositores, profissionais da música, maestros. Heitor Villa-Lobos aparece encerrando o disco com a canção *Melodia Sentimental*, em parceria com a poeta Dora Vasconcellos. Apesar de ter revolucionado a música clássica ao mesclar suas rebuscadas melodias aos elementos da cultura popular, Villa-Lobos é considerado um compositor erudito. Sobre a interpretação da cantora, seu irmão Caetano Veloso diz que Bethânia não sabe cantar essa canção, pois se trata de muita erudição. No entanto, sua interpretação, apesar de equivocada, é belíssima, segundo Veloso (2012). O fato é que a canção adquire uma nova força discursiva na voz da artista e desencadeia uma nova reflexão sobre o que vem a ser erudição e popular no âmbito da cultura brasileira.

A própria estrutura lexical da música nos remete a um universo mais do que clássico, seria o que se poderia chamar de artificialismo da língua, presente nos versos: “quisera saber-te minha/ na hora serena e calma”. O pronome, após o infinitivo da locução verbal, ratifica o que foi dito. Oswald de Andrade já havia salientado tal artifício no poema *Pronominais*. Se parece um acaso a colocação pronominal, vale observar o encarte e perceber que somente a canção *Melodia sentimental* possui pontuação na separação do vocativo: “oh, doce amada, desperta” e “querida, és linda e meiga”. Nas outras canções, essa questão não recebe a mesma atenção, como, por exemplo, em *Cabocla Jurema*: “Cabocla seu penacho é verde”; e em *São João Xangô Menino*: “Olha pro céu meu amor”. Porém, se a música de Dora e de Lobos parece destoar da proposta pretendida pela construção da identidade cultural no CD de Maria Bethânia, a canção só corrobora tal intento.



O compromisso íntimo de Mário de Andrade com esse repertório constituiu a base existencial do empreendimento de sua vida, até o final de 1937, o qual consistia em relacionar os elementos culturais erudito e popular, e a sua individualidade como artista e a coletividade. Esses vínculos haveriam de eliminar o artificialismo da arte erudita, ao qual Mário contrapôs o que chamou de “necessidade”, que a seu ver deveria permear todos os gestos humanos (JARDIM, 2015, p. 116).

Assim, a canção erudita não foi uma contraposição às músicas populares, e sim um elemento que também faz parte da cultura brasileira e que também teve/tem importância na constituição das identidades nacionais, cujas marcas são os diálogos de culturas, as quais convivem e que, às vezes, contrapõem-se, mas, sobretudo, completam-se na constante formação de uma cultura nacional, marcada pela heterogeneidade. Vale salientar que a composição erudita brasileira de maior relevância no cenário da música clássica mundial conta uma história sobre a mistura étnica, a ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes (1870), baseada no romance homônimo de José de Alencar (1857). São esses elementos identitários, esses hibridismos e ressignificações que marcam a potência discursiva de *Brasileirinho*, pulsando em suas canções como um grito que se manifesta dentro de uma floresta de sensações.

3 UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE HIBRIDISMO CULTURAL E LINGUAGENS

O CD *Brasileirinho* é caracterizado, como quase toda a obra de Bethânia, pelo cruzamento de linguagens. Como já foi dito, desde o seu primeiro momento artístico, no teatro *Opinião*, ela já apresentou uma mistura de elementos que correspondiam a gêneros diferentes. Porém, além do cruzamento de gêneros, ritmos e instrumentos, *Brasileirinho* também apresenta uma mistura linguística. Nele, existe a voz do interiorano, com marcas de oralidade, que caracterizam a sua identidade linguística, como acontece com a música *Sussuarana*, de Heckel Tavares e Luiz Peixoto, que diz: “dessa bocada nós saimo pela estrada/ ninguém num dizia nada/ fumo andando devagar”. As diferentes identidades linguísticas não sofrem valorização na obra de Bethânia. O que



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG - LET UFRGS ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/NauLiterária>

Vol. 17, n. 2, 2021

seria “certo” ou “errado” se tornam diferentes modos de se expressar dentro da língua brasileira. Isso acontece porque o trabalho, que foi desenvolvido em torno da construção do CD, tinha como ponto de partida a pesquisa etnográfica. Como afirma Passos (2008, p. 62):

Brasileirinho é um trabalho de pesquisa que traça um perfil da nossa religiosidade popular, um trabalho que apresenta um olhar etnográfico sobre a cultura brasileira erguida no interior do País, e musicalmente de um requinte poucas vezes visto em nossa indústria fonográfica.

O disco retrata a forma como os negros foram trazidos para a terra dos ameríndios. É sabido que o transporte mais eficaz e utilizado na época em que os europeus chegaram ao Brasil era o propiciado pelos navios. Os escravos vieram dentro dos porões, em condições precárias, como narra Castro Alves, em sua obra-prima *Navio Negreiro*, declamado por Bethânia, no CD Livro (PolyGram, 1997), de Caetano Veloso. Esse episódio de crueldade da civilização norte-ocidental sobre os povos indefesos de África é apresentado na música *Yayá Massemba*, de Roberto Mendes e José Carlos Capinam, quando alude: “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”. Nesses versos, o navio simboliza o gerador da identidade negra, que é uma identidade a qual já chegou aqui com a sua integridade violada. Por isso, a religião aparece como uma resistência à qual os africanos irão se apegar para manter a sua identidade viva, em busca de justiça, visão notada nos versos: “epa raio machado trovão/ epa justiça de guerreiro”.

A grandiosidade geográfica e o multiculturalismo do Brasil nunca foram um empecilho para a construção do álbum, antes, favoreceram para que um mosaico fosse construído a partir da pluralidade apresentada por ele. A vida do homem sertanejo, tanto pela narração da rotina, quanto pela descrição dos seus acessórios, é evidenciada na obra. Na música *Cigarro de paia*, de Armando Cavalcanti e Klecius Caldas, é possível perceber alguns elementos, que são comuns a essa parte sertaneja do Brasil, como são notados no seguinte fragmento: “meu cigarro de paia/ meu cavalo ligeiro/ minha rede de malha/ meu cachorro trigueiro”. Além disso, na música *Boiadeiro*, também dos dois compositores da música anterior, é possível perceber a rotina do



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG - LET UFRGS ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/NauLiterária>

Vol. 17, n. 2, 2021

interiorano criador ou cuidador de gado nos versos: “vai boiadeiro que noite já vem/ guarda o teu gado/ e vai pra junto do teu bem”. O cotidiano de quem lida com criação de gados é colocar o rebanho para pastar durante o dia e guardá-lo durante a noite. Ao retratar o pensamento de Mário a respeito de parte da cultura nordestina, Santuza Naves (2015, p. 50) diz:

O nordestino possui maneiras expressivas de entoar que não só graduam seccionadamente o semitom por meio do portamento arrastado da voz, como essa às vezes se apoia positivamente em emissões cujas vibrações não atingem os graus da escala. São maneiras expressivas de entoar, originais, características e dum encanto extraordinário.

Na introdução da música *Boiadeiro*, Bethânia entoa *acappella*, a rotina do boiadeiro, “vai boiadeiro que a noite já vem”, e acrescenta os gritos característicos da lida com o gado (aboios), numa representação da identidade, dos costumes e da tradição do homem do campo. Luiz Gonzaga, o mais representativo intérprete da vida do povo nordestino, consagrado como o Rei do Baião e como cantador da lida do sertanejo, chegou a gravar ambas canções, no início da década de 1960. Assim, a intérprete faz uma oportuna homenagem ao cantor, além de uma resignificação dessa temática. No exercício de narrar a brasilidade, foi importante para Bethânia apresentar não apenas as três grandes etnias originárias na formação do povo brasileiro, mas também as características culturais desenvolvidas em regiões específicas do Brasil, como o homem sertanejo, da caatinga, “lá do interior do mato” (da letra de *Lamento Sertanejo*, de Dominginhos e Gilberto Gil, 1979), nordestino. Do interior e nordestino, como ela, mas diferente em suas nuances culturais.

Seu lugar de origem, não poderia faltar nesse descortinamento de brasis. Santo Amaro, cidade onde Bethânia nasceu, é reconhecida como mantenedora das tradições africanas e, em *Brasileirinho*, esse pertencimento faz presente pela canção *Purificar o Subaé*, de Caetano Veloso, já registrada por Bethânia, no álbum *Alteza* (PHILLIPS, PolyGram, 1981). Sobre esse lugar, sagrado para Bethânia, Passos (2008, p. 67) descreve Santo Amaro, como “a cidade banhada por dois rios, o Sergimirim e o Subaé, e próxima do litoral de Cabuçu e Saubara, salvaguardou os



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG - LET UFRGS ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/NauLiterária>

Vol. 17, n. 2, 2021

costumes religiosos de origem africana”. A música denuncia o perigo da ambição desenfreada do capitalismo, da ganância humana e da destruição do meio ambiente: “Purificar o Subaé, mandar os malditos embora/ dona da água doce quem é/ dourada rainha senhora/ (...) os riscos que correm essa gente morena/ o horror de um progresso vazio/ matando os mariscos e os peixes do rio (...)”. É possível considerar que os “malditos” sejam aqueles que têm uma visão eurocêntrica e unilateral da religião, por isso, é necessário que se reafirme que a dona da água doce é a “dourada rainha senhora”. Existe uma identidade religiosa, representação da cultura e da tradição daquele povo, que não pode ser apagada por um progresso que anule a pluralidade, esvaziando o amálgama que compõe a nação brasileira. Mais um exemplo do engajamento da artista em relação à cultura negra, em especial, à religião africana.

Maria Bethânia como artista levou para os palcos e para os demais produtos audiovisuais que compõem a sua carreira, traços da sua religiosidade de matriz africana, traduzindo esteticamente a íntima relação que mantém com os preceitos desta religião que, na Bahia, chamamos de candomblé (PASSOS, 2008, p. 18).

O cruzamento de linguagens se dá pela mistura de textos literários e canções. Intercaladas às faixas musicais, estão trechos de grandes nomes da literatura brasileira: Mário de Andrade, Guimarães Rosa e Vinícius de Moraes. *Brasileirinho* demonstra um engajamento com a Identidade Nacional que vai além da mistura de raças e costumes. Ao trazer Mário de Andrade, um teórico da Identidade Brasileira, a obra reafirma o seu engajamento como ativismo na área. É pertinente salientar o propósito da seleção dos trechos de dois poemas do autor, *O descobrimento* e *O poeta come amendoim*, cujas temáticas remetem imprescindivelmente à identidade nacional.

A leitura de poemas intercalados às canções cria uma estética inovadora. Ao analisar o trabalho *Bethânia e as palavras*, apresentado pela artista em 2010, Renato Forin Júnior (2016, p. 225) retrata como são construídos os trabalhos dela a partir da resignificação nos níveis tanto linguístico quanto estético. E explica: “Quando falamos de uma dramaturgia feita com textos líricos ou de um teatro que se realiza pela fala poética, inevitavelmente colocamos a obra de



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG - LET UFRGS ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/NauLiterária>

Vol. 17, n. 2, 2021

Maria Bethânia numa zona fronteira quanto à tríade canônica [...] entre o épico, o lírico e o dramático.”

O descobrimento, declamado por Ferreira Gullar na primeira faixa, é intencional. O poema retrata a busca por uma identidade: “esse homem é brasileiro que nem eu”, reafirmando o caráter unitário, apesar de plural, do homem brasileiro. Os costumes do Norte-Nordeste são diferentes dos do Sul-Sudeste e tais regiões ocupam os dois extremos do Brasil. Se elas estão separadas pela distância geográfica, encontram-se unidas por serem partes de uma mesma nação. Assim como o trecho de *O poeta come Amendoim*, lido por Denise Stoklos, que retrata a construção da imagem subjetiva do eu-lírico a respeito do que seria o Brasil, que não é amado por ser a pátria da voz do poema, e sim, por ser algo além, difícil de ser mensurado/explicado, mas é constatado pelo viver, sentir, ser. Como retratam os versos: “Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventureiro/ o gosto dos meus descansos/ o balanço das minhas cantigas, amores e danças”. Os sotaques de Gullar e de Stoklos não se contrapõem, ao contrário, reafirmam a identidade múltipla do Brasil e as ideias de apresentação dessa brasilidade por Maria Bethânia.

Os trechos escritos por Guimarães Rosa que emolduram *Brasileirinho* trazem temas universais, como a felicidade (“Felicidade se acha em horinhas de descuido”), o amor (“Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso da loucura”) e Deus (Quem castiga nem é deus é os avessos”). Mas, é importante levar em conta o que seria a definição de Deus dentro das obras de Maria Bethânia para que se entenda a importância dos elementos metafísicos na construção do discurso de *Brasileirinho*. Passos (2008) nos assegura que a trajetória de Bethânia “se confunde com os elementos religiosos que ela escolhe para si” (p. 71), porque a arte, segundo a artista, é “um desígnio de Deus” (BETHÂNIA, 2008, in: PASSOS, 2008, p. 70). A artista se compreende como um veículo, um meio, um instrumento nas mãos dessas divindades que lhe são queridas, “nesse Deus que ela, como todos nós, acredita” (PASSOS, 2008, p. 71). Desse modo, o dom da cantora é tido como algo sagrado, que merece respeito e devoção, como ela apresenta em seu espetáculo/disco *Abraçar e Agradecer* (Biscoito Fino, 2016). A presença desse Deus a quem



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG - LET UFRGS ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/NauLiterária>

Vol. 17, n. 2, 2021

Bethânia apresenta devoção é evidenciada pelo processo de religação (que deu origem à palavra religião) possibilitado por qualquer manifestação religiosa, inclusive as de matrizes africanas e indígenas e “Maria Bethânia sempre assumiu o seu caráter religioso publicamente ao dizer-se católica praticante do candomblé”, segundo sua biógrafa (PASSOS, 2008, p. 71).

Na verdade, a religião em *Brasileirinho* resulta da representação metafísica das três principais matrizes que constituíram o Brasil: tupã e os encantados dos indígenas, os orixás dos negros e os santos católicos dos europeus. Dessa forma, o cruzamento de linguagens converge para o cruzamento de culturas, fugindo do exotismo defendido por Mário de Andrade. Para a santamarense, a mistura de religiões (sincretismo) não fazia com que um dos Deuses “castigasse” o crente, e sim reforçava o caráter antropofágico do brasileiro e, conseqüentemente, a criação do *substratum* defendido por Oswald de Andrade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O CD *Brasileirinho* é um trabalho que transcende as estéticas literária e musical. Seu teor discursivo dialoga diretamente com a construção identitária brasileira, em um exercício antropológico, cujo valor artístico e histórico poderá ser observado por muitos anos além, na intenção de se compreender particularidades da nossa história e contemporaneidade formativa. Trata-se de um estudo sociocultural de um povo inteiro, vasto, múltiplo, heterogêneo. Já apresentado por Oswald e Mário de Andrade, na Literatura, Tarsila do Amaral e Anita Malfati, na pintura, além de estudiosos como Darcy Ribeiro, Gilberto Freyre e Betinho; cantado por Luiz Gonzaga, Vila Lobos, Vinícius de Moraes e Caetano Veloso, entre tantos outros. Todos, de alguma forma presentes nas faixas do disco, que apresenta o povo brasileiro, de seus diferentes rincões, como protagonista dessa saga.

O disco lança um olhar inclusivo sobre as raças/os povos/as culturas que foram/são importantes na formação do Brasil, mas que, atualmente, ainda são marginalizados, a exemplo



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG - LET UFRGS ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/NauLiterária>

Vol. 17, n. 2, 2021

dos negros, indígenas e nordestinos. Essa preocupação em estabelecer um processo valorativo das identidades fortalece a relação de alteridade entre indivíduos e, na evidência de suas participações no processo formativo do Brasil, reafirma o caráter de responsabilidade ética e moral com a cultura mestiça, híbrida, fronteiriça.

Defendemos que, além de música e literatura, a obra também nos fornece um material visual importante para a análise da multiculturalidade brasileira. São imagens que representam as divindades das três grandes matrizes religiosas brasileiras: Iemanjá, para os iniciados do Candomblé e Umbanda; Santo Antônio, São Jorge e São João, para os praticantes do catolicismo; e as cachoeiras, onde os indígenas estabelecem contatos com os seus “encantados”. O livreto é iniciado pela imagem de raízes e, logo após, aparecem as folhas, dando indício de começo e fim. Dentro do livreto, uma imagem desfocada lembra a bandeira brasileira e, na capa, a emblemática figura da guerreira indígena, ao lado de uma domesticada onça, maior felino das Américas, como guardiã das florestas tropicais, com seu arco e flecha. Na contracapa, a imagem de Bethânia em preto e branco, contrastando com o colorido da capa, parece refletir sobre sua ancestralidade indígena. Um brinco de ouro em formato de folha e os colares de contas são as armas que Maria Bethânia leva para informar o seu poder de guardiã, ou pelo menos de devota, da cultura popular que a obra *Brasileirinho* representa para o país no despertar do século XXI.

Enfim, *Melodia Sentimental* fecha o disco, dando cabo das duas intenções da intérprete, ao ressaltar que sua pesquisa musical (melodia) tem um caráter emotivo, subjetivo, sentimental. E, a outra informação tem conotação absolutamente estética em relação ao alinhavado percorrido pelo disco, desde a primeira faixa, exaltando a cultura popular, até a última música, considerada erudita entre os compositores do repertório de Bethânia, permeado com os versos pueris sobre o luar. Assim é Maria Bethânia: popular e erudita em toda a sua obra, por isso, natural e clássica. Assim é *Brasileirinho*, uma obra artística representativa de elementos fundantes para a compreensão da multiplicidade brasileira: um clássico que deve ser visto/ouvido como referência para o estudo da música brasileira.



REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. **Iracema**; Cinco minutos. 7. ed. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- ANDRADE, Mário de (1928) . **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- ANDRADE, Oswald de (1922). **Manifesto antropofágico e outros textos**. Organização e coordenação editorial Jorge Schwartz e Gênesis Andrade. São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.
- ANDRADE, Oswald de (1922). **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia - Palimpsesto Selvagem**. São Paulo: SESI-SP editora, 2018.
- BERKENBROCK, Volney J. **A experiência dos orixás: um estudo sobre a experiência religiosa no Candomblé**. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- BETHÂNIA, Maria. **Brasileirinho**. CD. Selo Quitanda, PolyGram, 2003.
- BETHÂNIA, Maria. **Maricotinha**. CD. Selo BMG. Ariola, 2001.
- BETHÂNIA, Maria. **Abraçar e Agradecer**. CD. Biscoito Fino, 2016.
- BETHÂNIA, Maria. **Memória da Pele**. CD. Universal/Pollygram, 1989.
- BOPP, Raul. **Vida e morte da Antropofagia**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.
- COUTINHO, Afrânio (dir.); COUTINHO, Eduardo de Faria (co-dir.). **A literatura no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.
- DOCES BÁRBAROS. **Doces Bárbaros**. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia. CD. Mercury/PolyGram, 1976.
- ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DE DIREITOS AUTORAIS – ECAD. **Relatório 2018**. ECAD, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em www3.ecad.org.br acessado em 13 de abril de 2020.



FIORIN JR., Renato. **Lirismo e construção rapsódica na performance de Maria Bethânia**. Revista Estação Literária. Londrina, v. 15, p. 220-236, jan. 2016.

FLORÊNCIO, Roberto Remígio (2016). **Cosi, Euê: singing the Orishas Translated into the voice of Maria Bethânia**. Tradução do autor. In: Revista RHSC, vol. 07, nº 20, 2017.

FLORÊNCIO, R. R. **Educação e Letramento Intercultural na aldeia de Assunção do Povo Truká**. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado da Bahia. Repositório do Programa de Pós-Graduação em educação, cultura e Territórios Semiáridos – UNEB, 2016.

GOTLIB, Nádya Battella. **Tarsila do Amaral: a modernista**. São Paulo: Editora Senac, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12. Ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

JARDIM, Eduardo. **Eu sou trezentos: Mário de Andrade: vida e obra**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

MONTERO, Paula. Multiculturalismo, identidades discursivas e espaço público. **Sociol. Antropol.**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 81-101, dez. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S223838752012000400081&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 29 jun. 2019.

NAVES, Santuza Cambraia. **O Brasil em uníssono: e leituras sobre música e Modernismo**. 1 Ed. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2013.

NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PASSOS, Marlon Marcos Vieira. **Maria Bethânia: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela**. 2008. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2008.

RIBEIRO, Darcy. **O povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge. (Org.). **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena**. São Paulo: É Realizações, 2011.

ROSA DOS VENTOS. Fã clube oficial de Maria Bethânia. Entrevista, 2019. Disponível em www.rosadosventos.com.br, acessado em 23abril de 2020.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade**



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG - LET UFRGS ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/NauLiterária>

Vol. 17, n. 2, 2021

brasileira. 1. ed. São Paulo: Claro enigma, 2012.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda áurea**: vida de santos. Tradução de Hilário Franco Junior. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

VELOSO, Caetano. **Antropofagia**. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das letras, 2012.