

Saravá, Bethânia! – A valorização das religiões afro-brasileiras na obra da cantora Maria Bethânia (1965-1978)

Marlon de Souza Silva *

Resumo: As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por uma busca de valorização do popular na cultura brasileira e por um processo de legitimação do candomblé. Algumas intérpretes procuraram orientar suas carreiras nesse sentido de valorização, na tentativa de consolidar um repertório popular. Tal repertório passava, também, pela religião. Podemos citar Nara Leão, Elis Regina e Elizeth Cardoso. Nos anos 1970 Maria Bethânia assume papel de destaque na valorização das religiões afro-brasileiras ao lado de Clara Nunes que, diferentemente das demais intérpretes, tiveram contato mais direto com tais religiões. Ambas foram iniciadas no candomblé e na umbanda, respectivamente. O repertório de Maria Bethânia, gravado no período de 1965-1978, está em “sintonia” com o discurso da época em torno do popular e contribui de forma significativa para a legitimação do candomblé e também, da umbanda.

Palavras-chave: Música popular; Maria Bethânia; Religiões afro-brasileiras

Abstract: The 1960s and 1970s were marked by a searching of Brazilian culture values and by a legitimacy process of “Candomblé”. Some singers tried to focus their careers in this valuing sense, trying to make stronger a popular repertoire. One of this repertoire’s most important themes was religion. We can mention Nara Leão, Elis Regina and Elizeth Cardoso as important singers. In the 1970’s, Maria Bethânia and Clara Nunes took the place of stars in the valuing of African-Brazilian religions. This two singers, different from the other performers, had a direct contact with such religions. They were followers of “Candomblé” and “Umbanda” respectively. Maria Bethânia’s repertoire, recorded between 1965 and 1978, agrees with that age’s speech about the popular and it contributes in a meanful way to “Candomblé” and “Umbanda”’s legitimacy.

Key-words: Popular Music; Maria Bethânia; African-Brazilian religions

Reginaldo Prandi afirma que a partir da década de 1960 ocorreu uma valorização do candomblé. Para o autor, a música brasileira produzida nesse período contribuiu para essa legitimação do candomblé, principalmente através dos afro-sambas compostos por Vinícius de Moraes e Baden Powell e do surgimento de cantores e compositores baianos no cenário musical brasileiro. (PRANDI, 1997). Com relação às intérpretes, Prandi afirma que Nara Leão e Elis Regina foram as mais importantes nesse processo de valorização das religiões afro-brasileiras surgindo posteriormente Maria Bethânia, Gal Costa e Clara Nunes (PRANDI, 2005: 204). Concordo com o autor que Nara e Elis desempenharam papel importante dentro deste processo, em um primeiro momento. Porém, esta temática não foi uma constante no

* Bacharel e Licenciado em História pela Universidade Federal de São João del-Rei e Mestrando em Programa de Pós-graduação em História da mesma universidade, na condição de bolsista da FAPEMIG.

repertório das duas intérpretes e nem um aspecto que marcou suas trajetórias. A partir da década de 1970, destacam-se Clara Nunes e Maria Bethânia. A primeira gravou um total de 19 canções; a segunda, 20, sendo que destas, 16 possuem tais religiões como tema central. Além disso, tanto Bethânia quanto Clara tiveram um contato mais próximo com estas religiões: ambas foram iniciadas nos anos de 1971 e 1972 respectivamente. Bethânia no candomblé e Clara na umbanda. Têm-se assim, para além do gosto estético, uma vivência religiosa que influencia na concepção dos discos e na forma de interpretação e performance das duas cantoras. Por sua relação com o candomblé, escolhi como objeto de análise nessa comunicação, a obra produzida por Maria Bethânia.

Maria Bethânia nasceu em Santo Amaro da Purificação, cidade do Recôncavo Baiano, em 1946. Esta região possui manifestações culturais ligadas à religiosidade afro-brasileira como os Carurus de Cosme e Damião; festas religiosas de candomblé; lavagens, como a de Nossa Senhora da Ajuda em Cachoeira e de Nossa Senhora da Purificação em Santo Amaro; além de capoeira e samba de roda, que é tocado em diversas manifestações culturais do Recôncavo, inclusive em terreiros de candomblé. (DOSSIÊ IPHAN, 2006: 19-24). Este universo permeou o período da infância e adolescência da cantora. Não posso afirmar em que medida Bethânia participava dessas manifestações, mas essas referências apareceram em sua carreira posteriormente. A criação da cantora foi permeada pelo catolicismo: estudou em colégio de freiras e participou de coroações na igreja de Nossa Senhora da Purificação. Apesar de sua aproximação com as devoções católicas neste período, Bethânia teve contato com o candomblé em sua cidade, mesmo que não da perspectiva de uma vivência: “Minha família é toda católica, mas uma das filhas que meu pai e minha mãe criaram e que viaja comigo para todo lado, a Bá, ela tem uma irmã do candomblé em Santo Amaro. Então, desde menina de braço eu já ia ao candomblé” (MARIE CLAIRE, 2001).

Essa aproximação com o candomblé não marcou sua religiosidade em relação à devoção mariana. Somente no período em que já se encontrava no Rio de Janeiro é que Bethânia passou a ter um contato maior com a religião dos orixás, em fins da década de 1960. Posteriormente, a cantora assumiu o candomblé como um de suas formas de chegar ao sagrado a partir do contato com Mãe Menininha do Gantois, por intermédio de Vinícius de Moraes. Essa trajetória religiosa da cantora aparece em sua carreira discográfica que se inicia em 1965, com o lançamento do disco intitulado *Maria Bethânia*, com um repertório pautado em músicas românticas, mas contendo uma música com referência à Iemanjá. O recorte de minha pesquisa começa justamente com esse disco e se estende até 1978 com o lançamento do disco *Álibi*, também pautado em músicas românticas, mas que marca uma mudança de

paradigma na obra da cantora. Neste período, ela gravou um total de 18 discos com um repertório variado, principalmente em relação à temática das canções: músicas românticas, de cunho social e também religiosas. Nestes discos foram gravadas um total de 20 músicas que fazem referências às religiões afro-brasileiras, sendo que, destas, 16 as possuem como temática central, como mostra o quadro abaixo:

ANO	DISCO	MÚSICA	REFERÊNCIAS
1965	Maria Bethânia	Sol negro	Iemanjá
1969	Maria Bethânia	Ye-Melê*	Iemanjá
1969	Maria Bethânia	Ponto do Guerreiro Branco*	Caboclo Boiadeiro
1969	Maria Bethânia	Dois de fevereiro*	Iemanjá
1970	Maria Bethânia ao vivo	Ponto de Iansã*	Matamba
1970	Maria Bethânia ao vivo	Ponto de Oxóssi*	Oxóssi/ Oxalá
1971	A tua presença	Dia 4 de dezembro*	Iansã
1971	Rosa dos ventos – O show encantado	Ponto de Oxum*	Oxum/ Xangô/ Iansã
1971	Rosa dos ventos – O show encantado	Morena do mar	Iemanjá
1972	Drama – Anjo exterminado	Ponto*	¹
1972	Drama – Anjo exterminado	Iansã*	Iansã
1973	Drama – 3º ato	A lenda do Abaeté*	²
1973	Drama – 3º ato	Oração à Mãe Menininha*	Oxum/ Olorum/ Mãe Menininha
1973	Drama – 3º ato	Filhos de Gandhi*	Omolu/ Ogum/ Oxum/ Oxumaré/ Iansã/ Iemanjá/ Xangô/ Oxóssi/ Obá/
1973	Drama – 3º ato	Iansã*	Iansã
1976	Pássaro proibido	As Ayabás*	Iansã / Obá / Euá/ Oxum
1976	Pássaro proibido	A Bahia te espera	Iemanjá
1976	Doces bárbaros	Os mais doces bárbaros	Ogum/ Olorum/ Iansã
1976	Doces bárbaros	São João, Xangô Menino*	Xangô/ Oxóssi
1977	Pássaro da manhã	Cabocla Jurema/Ponto de Xangô*	Cabocla Jurema/ Xangô

*Estas músicas possuem as religiões afro-brasileiras como tema central. Fonte: discos lançados por Maria Bethânia.

¹ Esta música, apesar de ser um ponto, ainda não pude identificar sobre qual orixá se refere.

² A letra desta canção não possui referências às religiões afro-brasileiras, mas no contexto do disco no qual foi inserida, esta ganha cunho religioso, sendo portanto, relacionada às de temática central.

Como pode-se perceber, as gravações da cantora com referências às religiões afro-brasileiras foram uma constante em sua carreira no período aqui estudado. A partir da análise do quadro acima e dos discos lançados por Bethânia, dividi sua produção artística e a vivência pessoal neste período, em cinco momentos-chave para a compreensão de sua trajetória nos percursos do candomblé: um primeiro momento situado entre os anos de 1965 e 1968, no qual há uma quase ausência das religiões afro-brasileiras; um segundo momento situado no biênio 1969-1970, no qual ela passa a ter um contato com o candomblé; um terceiro momento localizado entre 1971 e 1973, no qual Bethânia se aproximou de Mãe Menininha do Gantois iniciando-se no candomblé ketu, passando a ter o candomblé como uma de suas religiões; um quarto momento situado no biênio 1974-1975, no qual estas religiões não se fazem presentes em suas gravações; e um quinto e último momento situado entre os anos de 1976-1978, no qual a cantora assume sua religiosidade afro-brasileira. Não teria aqui, condições de analisar minuciosamente cada momento, portanto, faço uma análise rápida de cada um deles.

No primeiro momento Maria Bethânia gravou os seguintes discos: *Maria Bethânia* de 1965; *Maria Bethânia canta Noel Rosa* de 1965; *Edu e Bethânia* de 1966 e *Recital na Boite Barroco* de 1968. o repertório dos discos está pautado em músicas românticas, em sua maioria, sambas-canção. Encontram-se também canções de cunho político, principalmente no disco com Edu Lobo. O primeiro disco foi lançado após o sucesso da cantora no *Opinião*, ao substituir Nara Leão, em fevereiro de 1965. Sua interpretação de *Carcará* (João do Vale e Zé Ketti) imprimiu à sua imagem o rótulo de “cantora de protesto”. Para fugir de tal estereótipo, Bethânia voltou para a Bahia, retornando ao Rio somente para cantar canções de cunho romântico em seus shows realizados na boites do Rio de Janeiro. Napolitano afirma que algumas intérpretes, como Nara Leão e Elis Regina, seguiram uma orientação estético-ideológica de “subida ao morro” e “ida ao sertão”, na tentativa de contruir um repertório popular. (NAPOLITANO, 2007: 85). Tal repertório passava também, pela questão religiosa. Como disse acima, esse período é marcado por uma valorização do candomblé e por uma busca pelo popular no debate em torno do papel das arte em um contexto de ditadura militar.

Maria Bethânia não participa ativamente de tal debate. Em seu repertório gravado nesse primeiro momento só foi registrada uma única canção com referência às religiões afro-brasileiras. Trata-se da canção *Sol negro* (Caetano Veloso), gravada em dueto com Maria da Graça, posteriormente conhecida como Gal Costa. Apesar de fazer referência à Iemanjá, a letra da canção possui caráter romântico, característico das canções que tratam da relação pescador/mar. Nesse período, tem-se então, uma ausência da questão religiosa e, também, dessa busca no “sertão” e aos “morros”, na tentativa de construir um repertório popular por

parte da cantora. Diferentemente de Nara Leão e Elis Regina, Maria Bethânia não se apropria das religiões afro-brasileiras de forma estética ou com sentido político. Estas só se fizeram presentes em seu repertório a partir do contato mais direto com o candomblé.

Este contato ocorreu no segundo momento. Nos anos de 1969 e 1970 as músicas com esta temática começaram a aparecer na obra da cantora. Foram gravados os discos *Maria Bethânia* em 1969 e *Maria Bethânia ao vivo* em 1970, nos quais encontram-se registradas cinco músicas com referências às religiões afro-brasileiras: *Ye-Melê* (Luiz Carlos Vinhas e Chico Feitosa); *Ponto do Guerreiro Branco* (Domínio público); *Dois de fevereiro* (Dorival Caymmi); *Ponto de Iansã* (Domínio público) e *Ponto de Oxóssi* (Domínio público). Todas elas possuem estas religiões como tema central. Nota-se a presença de três pontos de domínio público. *Ye-Melê* e *Dois de fevereiro* possuem como tema o orixá Iemanjá. Os pontos referem-se, respectivamente, à Caboclo Boiadeiro, Iansã e Oxóssi. Percebe-se certa variedade com relação aos orixás. Os pontos estão ligados à tradição angola e/ou à umbanda. Percebe-se isso pela presença de um ponto relacionado ao Caboclo Boiadeiro, mais ligado à umbanda. O ponto de Iansã é uma louvação ao inquice Matamba, do culto angola. É digno de nota que ao cantar esse ponto, a cantora se afirma enquanto filha de Iansã, ao entrar no palco dizendo: “Estou descendo minha Iansã”. Nesse período ocorre uma mudança no repertório da cantora. A predominância continuou sendo o romantismo, mas a partir de 1969, começaram a aparecer músicas com temáticas ligadas às religiões afro-brasileiras. Volto a frizar que essas canções não estão ligadas a uma busca pelo popular e sim, ligadas à uma vivência no âmbito religioso por parte da cantora. Somente a partir de sua experiência com o candomblé que Bethânia gravou músicas com essa temática.

Apesar de ter um contato mais direto com o candomblé no Rio de Janeiro, a relação da cantora com esta religião só se intensificou a partir do terceiro momento, em 1971, ao ser iniciada por Mãe Menininha do Gantois, ialorixá do *Ilê Iya Omin Axé Iya Massê*. A cantora foi apresentada à ialorixá por Vinícius de Moraes. Na letra da canção *Samba da benção* (Vinícius de Moraes e Baden Powell), Vinícius pede à benção aos grandes sambistas do Brasil. No disco gravado ao vivo, neste mesmo ano de 1971, com Maria Bethânia e Toquinho em La Fusa, na Argentina, o compositor pede à benção a outras pessoas na letra da música entre elas, Toquinho, aos músicos que o acompanharam e à própria cantora. Nessa gravação, Vinícius diz em uma das frases: “À benção, todos os grandes sambistas do meu Brasil branco, preto, mulato, lindo e macio como a pele de Oxum. E agora de Iansã também”. Nesta frase do compositor, percebe-se a referência feita a Maria Bethânia e a Mãe Menininha, filhas de Iansã e Oxum, respectivamente. Quando ele diz “agora de Iansã também”, remete ao fato de que a

cantora foi iniciada como filha de Iansã pela ialorixá. A partir dessa iniciação, as músicas com esta temática se tornaram uma constante, principalmente as relacionadas com o orixá Iansã. Nesse momento, a cantora registrou nove músicas: *Dia 4 de dezembro* (Tião Motorista); *Ponto de Oxum* (Toquinho e Vinícius de Moraes); *Morena do mar* (Dorival Caymmi); *Ponto* (Domínio público); *Iansã* (Caetano Veloso e Gilberto Gil); *A lenda do Abaeté* (Dorival Caymmi); *Oração à Mãe Menininha* (Dorival Caymmi); *Filhos de Gandhi* (Gilberto Gil); *Iansã* (Caetano Veloso e Gilberto Gil). Excetuando *Morena do mar*, todas as músicas possuem as religiões afro-brasileiras como tema central.

Neste momento, percebe-se uma variedade de orixás citados nas letras, como Oxum, Iansã, Iemanjá, Omolu, Ogum, Oxumaré, Obá, Xangô, Oxóssi. Além disso, Bethânia gravou músicas com referência à Mãe Menininha e três sobre Iansã, sendo que destas, a música de Caetano e Gil, composta para Bethânia foi gravada em dois momentos. Na gravação de 1973, esta música é precedida por um texto de autoria da cantora: "Pra onde vai minha vida e quem a leva? / Porque eu faço sempre o que eu não queria? / Que destino contínuo se passa em mim na treva? / Que parte de mim que eu desconheço é que me guia?". Neste texto, a cantora demonstra o medo do desconhecido. Sua iniciação ocorrera há pouco, mesmo tendo frequentado o candomblé anteriormente. Este medo pode estar ligado a essa nova direção em sua vida feita pelo orixá Iansã, que passou a comandar seus caminhos. Na letra da canção Bethânia afirma isso: "Senhora de tudo / Dentro de mim" e também: "Eu sou o céu / Para tuas tempestades". Ressalto também a gravação da música em homenagem a ialorixá do Gantois, Mãe Menininha.

No quarto momento Bethânia não gravou músicas com referência aos orixás. Foram gravados os discos *A cena muda* em 1974 e *Chico & Bethânia* em 1975, ambos registros de shows. A ausência da temática pode ser explicada pela temática dos discos. O primeiro é uma homenagem às cantoras do rádio, tendo como base, canções de antigos intérpretes da música brasileira, como Marlene, Nora Ney, Carmen Miranda, Linda Batista, Dircinha Batista, Aracy de Almeida, Francisco Alves, Carlos Galhardo, Silvio Caldas, entre outros. O segundo disco foi resultado de um show realizado ao lado de Chico Buarque, sendo este, o autor da maioria das canções. O repertório é pautado pelo romantismo característico do compositor e marca da cantora. Devido às temáticas dos discos, as religiões afro-brasileiras não se fizeram presentes.

No quinto e último momento do período aqui analisado, a cantora voltou a gravar músicas que falam dos orixás. Foram gravados os seguintes discos: *Pássaro proibido* em 1976; *Doces bárbaros* em 1976; *Pássaro da manhã* em 1977; *Maria Bethânia e Caetano Veloso ao vivo* em 1978; e *Álibi* em 1978. Nestes discos a cantora gravou cinco músicas com

referências às religiões afro-brasileiras: *As ayabás* (Caetano Veloso e Gilberto Gil); *São João Xangô Menino* (Caetano Veloso e Gilberto Gil); *Cabocla Jurema* (Domínio público) / *Ponto de Xangô* (Domínio Público); *A Bahia te espera* (Chianca de Garcia e Herivelto Martins) e *Os mais doces bárbaros* (Caetano Veloso). As três primeiras as possuem como temática central. Trazem referências a Xangô, Iansã, Obá, Euá, Oxum, Olorum, Oxóssi, Ogum e Cabocla Jurema. Excetuando a Cabocla, que está mais ligada à tradição da Jurema, os outros são orixás de tradição iorubá. Em *As ayabás*, os compositores se apropriaram de toques característicos de cada orixá citado na música para compor cantigas que pode ser comparada às cantigas de *xirê* do candomblé. Este tipo de cantiga é tocado no início do ritual público da religião e são executadas com as filhas de santo ainda em estado consciente. O orixá se manifesta no final destas cantigas com um toque especial. Esta música fala dos orixás femininos, como Iansã, Obá, Euá e Oxum. A música *São João Xangô Menino* trata do orixá Xangô, mas mostra sua relação com o santo católico São João. A música *Cabocla Jurema*, como disse, trata de uma cabocla ligada à tradição da Jurema, mas traz em sua letra, um ponto de Xangô. Ao entoar cantigas de candomblé para as ayabás e outras entidades, a cantora reafirma sua religiosidade afro-brasileira.

Silvia Brügger, ao analisar aspectos da trajetória da cantora Clara Nunes, destaca sua relação com o universo religioso afro-brasileiro. A autora mostra como a imagem de Clara está relacionada com estas religiões e o papel da intérprete dentro do contexto de divulgação do candomblé: “Clara não cantava estas músicas com o objetivo apenas de entretenimento ou de militância política. Ela assumiu os orixás e fez dos palcos e dos discos templos” (BRÜGGER, 2008: 131). A autora entende o canto de Clara enquanto oração, o que confere a carreira da cantora um sentido de sacerdócio. E conclui afirmando que esse sentido é uma das razões que ajudam a explicar a permanência da imagem de Clara Nunes relacionada com as religiões afro-brasileiras. (BRÜGGER, 2008: 133)

Essa vivência religiosa também marcou a trajetória pessoal e artística de Maria Bethânia. A cantora foi iniciada no candomblé por Mãe Menininha do Gantois em 1971 e essa relação aparece em seus discos produzidos no período aqui analisado. Mas a religiosidade de Bethânia explicitada em seus discos é diferente da de Clara Nunes. Diferentemente de Clara, Bethânia não encarava sua carreira enquanto sacerdócio. Isso não significa que sua religiosidade não se faz presente no palco ou nos discos. Esta aparece mas de uma outra forma. Bethânia mostra sua religiosidade em seus discos como um processo na iniciação do candomblé. Em sua trajetória artística a cantora mostra sua trajetória dentro da religião. Tal qual o processo iniciático do candomblé, percebo um processo *continuum* da cantora nos

caminhos desta religião explicitado em seus discos produzidos entre 1965-1978. O conhecimento no candomblé se faz a partir da vivência. Isto ajuda a explicar a relação da cantora com a religião afro-brasileira. Quanto mais vivência ela adquiri no candomblé, mais presentes ele se faz em seu repertório.

Em entrevista realizada por ocasião do espetáculo *Pássaro proibido* apresentado por Maria Bethânia em 1977, Fauzi Arap afirmou com relação a ela: “Foi a primeira cantora a cantar – não por modismo; por fé – a música religiosa do povo brasileiro. E sem se postar como intelectual ou inventora de caminhos. Ela tem o bom-senso, o olho simples do povo, o jeito de ver as coisas sem barreiras intelectuais”. (O GLOBO, 1977) O diretor situa a cantora dentro desse contexto de busca no popular característico do início de sua carreira. Para ele, Bethânia não se apropria do popular, principalmente no caso da religião, com um sentido meramente político, ideológico ou estético tal qual percebo na carreira de Nara Leão e Elis Regina em meados dos anos 1960. A cantora gravou músicas que falam da religiosidade do povo brasileiro – leia-se religiões afro-brasileiras – por sua vivência no candomblé. Isto é perceptível ao analisar a construção de sua carreira nesse momento. A partir de um contato mais próximo com a religião do candomblé, Maria Bethânia, através de seu canto, contribuiu para uma valorização e divulgação dos orixás. A maioria de suas músicas com esta temática está relacionada aos deuses do candomblé. Para concluir, faço minhas as palavras de Hermínio Bello de Carvalho, ao escrever sobre essa relação da cantora com o candomblé na contracapa do disco *Maria Bethânia* de 1969, momento em que inicia sua trajetória no candomblé: “Em meio a saravás, ela risca o chão com pés descalços, arma seus búzios na necessidade de decifrar a arte que lhe caberá”.

Referências Bibliográficas:

BRÜGGER, Silvia M. Jardim. *Brasil mestiço pede a bênção, Mãe África*. In.: Idem (org). O canto mestiço de Clara Nunes. São João del-Rei: UFSJ, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *The expansion of black religion in white society: Brazilian Popular Music and legitimacy of candomblé*. Texto apresentado no XX International Congress of the Latin American Studies Association em Guadalajara, México, 17-19 de abril de 1997.

Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Brasília: Dossiê Iphan, 2006, p.19-24.

Matérias Jornalísticas:

“Ela canta, manda e borda”, Revista Marie Claire, outubro de 2001.

“Maria Bethânia e Fauzi Arap: Em cima do muro, o encontro da música com o teatro”, Tânia Pacheco, O Globo, 13/01/1977.