



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS (FFCH)
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
ÉTNICOS E AFRICANOS

MARLON MARCOS VIEIRA PASSOS

OYÁ-BETHÂNIA:
OS MITOS DE UM ORIXÁ NOS RITOS DE UMA ESTRELA

Salvador

2008

MARLON MARCOS VIEIRA PASSOS

**OYÁ-BETHÂNIA:
OS MITOS DE UM ORIXÁ NOS RITOS DE UMA ESTRELA**

Dissertação apresentada ao Programa de Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos Étnicos e Africanos.

Orientação: Prof. Dr. Cláudio Luiz Pereira

Salvador

2008

Biblioteca do CEAO - UFBA

P289 Passos, Marlon Marcos Vieira.

Maria Bethânia: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela / por Marlon Marcos Vieira Passos. - 2008.
153 f.

Orientador: Prof^o Dr. Cláudio Luiz Pereira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2008.

1. Bethânia, Maria, 1946- 2. Candomblé. 3. Iansã (Orixá). 3. Mito. I. Pereira, Luiz Cláudio. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD - 927.782

MARLON MARCOS VIEIRA PASSOS

**OYÁ-BETHÂNIA:
OS MITOS DE UM ORIXÁ NOS RITOS DE UMA ESTRELA**

Dissertação apresentada ao Programa de Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos Étnicos e Africanos.

Salvador, 21 de fevereiro de 2008.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Cláudio Luiz Pereira (UFBA)
Orientador

Professor Doutor Armindo Bião (UFBA)
Examinador Externo

Professora Doutora Ângela Lühning (UFBA)
Examinador Interno

Por tudo que se ensaiou aqui e transcende seus propósitos científicos e me leva ao âmago da beleza e da gratidão, dedico:

Às minhas mães: Iemanjá, Oyá, Nossa Senhora e D. Diva, pela certeza que o amor e o abrigo femininos sempre me acompanharão até o findar desta minha caminhada.

Ao meu mestre e orientador Cláudio Pereira, pelas lições imprecisas, inconclusas e instigantes da antropologia e, maior que isso, pela sua grandeza humana que nos chega da forma mais convincente: talento e generosidade. Olufan Vivo!

AGRADECIMENTOS

A instância mais nobre no ser humano reside em sua capacidade de agradecer e, assim, reconhecer que sozinho, sem o outro, não somos promotores de quase nada. Todas as minhas tentativas de construção contaram com a participação de pessoas que sempre alimentaram de esperança essa minha inserção no circuito acadêmico.

Do âmago da minha gratidão, levanto minha voz primeiro ao Universo em seu movimento de Luz trazendo para mim as energias que alimentam minha fé e me fazem aqui permanecer. Iemanjá, minha mãe! Muito Obrigado.

Dos humanos com os quais convivo, agradeço ao amigo Carlos Barros, pela nobreza e paciência em ler, criticar e me ajudar a escrever o projeto que originou esta escritura dissertativa. A minha amiga e irmã Paula Janaína, pela crença absoluta de que eu iria conseguir e escrevendo sobre esta temática (Axé, minha irmã!). A minha linda Queila Oliveira, pelos textos de Mariza Peirano e pelas aulas pontuais de antropologia, sem ela este trabalho não teria começo.

A Telma Farias que, em sua generosidade e amizade, fez a leitura de ajuste, organização e correção acadêmica deste texto, dando a ele o formato necessário para o depósito final.

A ebomy e colega Tomázia, importantíssima para a gravação da minha entrevista com Maria Bethânia.

A CAPES que me proporcionou através de bolsa a conclusão deste trabalho

Para ser justo com minha consciência não poderia deixar de agradecer a Leandro Cavalcanti, pela ajuda na finalização da minha monografia em Comunicação Social; a minha orientadora Linda Rubim, a minha ex-professora Thareja Abreu por ter me estimulado, com suas aulas, a esta temática “mitos contemporâneos”; e, mais ainda, ao professor Renato da Silveira, que como membro da banca de avaliação da monografia citada acima, deu-me as primeiras pistas para traçar a minha idéia do ponto de vista antropológico.

Agradeço especialmente ao professor Luis Nicolau Parés que, em sua gentileza e generosidade intelectual, leu meu projeto e me estimulou a concorrer no Programa do Pós-afro.

Muitíssimo especial é o meu agradecimento a Carlos Miranda, co-fundador do Programa Multidisciplinar em Estudos Étnicos Africanos, nosso primeiro e inesquecível secretário. Todo o meu processo de ingresso no CEAO foi orientado pela nobreza humana deste cidadão, profissional competente, que se tornou meu amigo. Sem ajuda dele também, eu não estaria aqui.

A Peú Rodrigues, ex-aluno e doce amigo quem primeiro me apresentou a etnocologia.

Aos meus professores no Pós-afro pelas lições científicas.

A Fábio Lima, colega do Pós-afro pelas importantes sugestões; ele foi quem primeiro falou de Procelária de Sophia de Mello Breyner para mim.

Aos colegas que compuseram a primeira turma e juntos inauguramos este “Programa”.

As novas secretárias Nádia e a Lindinalva Barbosa, pela presença marcante nesta minha etapa de conclusão.

Aos “meninos e meninas” da LDM, meu templo-refúgio ao meio de uma das coisas que mais amo na vida: livro. Especialmente ao nosso “gerente” Claudionor, Paulo Henrique, Diva e Edilson.

Ao professor Milton Moura, pelas importantes contribuições a este trabalho.

Ao colega jornalista Francis Juliano que, como funcionário da LDM, banhou-me com sua sabedoria e muito me ajudou com sugestões e doações de livros eficazes para a conclusão deste trabalho.

A Neide de Jesus, pelo auxílio luxuoso e pela constante disposição.

A Ana Basbaum, produtora executiva de Bethânia, por tudo que fez por mim.

A Simone Ribeiro, editora do caderno cultural de A Tarde, pelas recorrentes lições sobre o bom jornalismo. A nobreza dos jornalistas Victor Hugo, Suza Machado (tudo começou com ela), Jary Cardoso, Cleidiana Ramos, Marlene Lopes, Ronaldo Oliveira, Ceci Alves.

Ao artista plástico e meu diretor Murilo Ribeiro e aos meus colegas de trabalho, por me ofertarem espaço tão nobre para minha defesa: o Palacete das Artes - Rodin Bahia.

Aos donos e donas do meu afeto: pessoas que passaram por minha vida e se inscreveram na minha admiração, na minha alegria, no meu amor, no meu tesão, nas minhas lágrimas e que me deram e dão companhia nas horas mais difíceis, sem ordem de intensidade, só de classificação:

Da minha família: Carlos Ubiraci, Bárbara, Lanzinho, Dílson, Gerusa, Neusinha, Tadeu, Paulo Ubiratan (in memorian), Paulo Amaral, minha madrinha Edinha (in memorian), Tia Jovem, Adriana, Iracema e Darlan. Especialmente, meus amores Camilinha e Julinha.

Dos meus amigos-irmãos, esteio em minha vida: Cláudia Teles (e sua família), Celeste Rivas, Eneocy Maria, Cláudia Andrade, Tiganá Santana, Carlos Barros, Iuri Roberto, Karina Rabinovitz, Paula Janaína (e sua família).

Da esfera do meu porvir: Lorena Oliveira, Maíra Caffé, Ricardo Pereira, Luciana Castro e Vanessa Moura.

Da minha poesia: Vitor Carmezim Sanches.

Da profunda admiração: Cláudio Leal, Edmilson Senna Moraes, Carlos Danon, Cristina Pechiné, Ivan Messias, Renato Carneiro, Denise Ribeiro, Paulo Everton, Daniel Barros e Artemísia.

Ao meu eixo no Pós-afro, amigas da duração, energia que se transmuta, musas da minha inspiração: Paloma Vanderlei, o excesso de mim, cadência melhor do encontro que há; Liliam

Aquino, a única “patricinha” que eu admiro, amiga de todas as horas; Michele Cirne, o alvo da minha seta, o grande e assustador aprendizado, silêncio como comunicação entre as almas: um tipo de ser e estar.

Ao meu mestre e orientador: na marca da sua humanidade em erros e acertos que se douram em sua sabedoria; em tudo aquilo que não concordamos e, até aqui, ele foi o meu melhor professor de ciências e antropologias.

E por fim, sendo o começo de tudo: eu e ela tantos erros e em meu ser a minha maior experiência na arte de receber AMOR: Diva Vieira Passos, minha mãe, meu coração e minha memória te agradecem: obrigado, viu?

Sã

“Salve salve deusa musa
Teu vermelho de sangue quente
Tua força de cerrar os dentes
Os pulsos abertos
Derramando trovoadas
A magnética luz
Das entranhas do céu
Rebolas impassível
Sob o filete rubro
Dos amores rasgados”.

Vitor Carmezim

RESUMO

Este texto dissertativo empenha-se em analisar a presença de uma cantora no cenário musical brasileiro, apontando para as suas especificidades estéticas e comportamentais ao longo da sua trajetória artística e localizando-a no rol dos mitos contemporâneos deste país. A partir desta perspectiva, que compreende Maria Bethânia como uma estrela e tradutora, através de sua arte, de elementos religiosos e simbólicos inerentes ao candomblé faz-se, aqui, uma tentativa de demonstração de que muitas performances de palco de Bethânia e da projeção de sua imagem em seus produtos artísticos são representações de narrativas míticas e de rituais característicos da orixá de origem iorubana, senhora das tempestades, Oyá-Iansã. Este é um estudo sobre a presença de alguns mitos e ritos, reatualizados entre o chamado povo-de-santo, singrando o universo das artes populares brasileiras, mais destacadamente o da canção popular, atestando a singularidade desta artista como um compósito de imagens arquetípicas definidoras da orixá que, segundo sua crença, comanda a sua vida e o seu destino.

Palavras-chave: Maria Bethânia. Candomblé. Representações. Mito Midiático. Oyá-Iansã.

ABSTRACT

This text endeavors to analyse the relevance of a very famous singer, Maria Bethânia, on the Brazilian music scene, pointing to their aesthetic specificities and behavioral aspects of her performance. Her performance hinges on set of funding myths of our country and people. From this perspective, which includes Maria Bethânia as a star and artistic interpreter of the religious and symbolic elements inherent in candomblé, this work attempts to demonstrate that her performance and artistic products are representations of mythical narratives and rituals characteristic of the origin orixá iorubana, lady of the storms, Oyá-Iansã. This study on the presence of some myths and rites, kept alive amidst the so-called people-of-the-saint (the candomblé community). Bethânia fares across the universe Brazilian popular arts, especially popular music, in very original ways that show evidence of how complex is the relationship between this and a set of patterned images commonly used to define this specific and powerful orixá - said Bethânia's life and destiny.

Keywords: *Maria Bethânia. Candomblé. Representations. Myth. Mass Midia. Oyá-Iansã.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 01 - Bethânia no “Opinião”	51
Ilustração 02 - Nós, por exemplo.....	53
Ilustração 03 - Bethânia.....	53
Ilustração 04 - Seu Zeca e Dona Canô.....	66
Ilustração 05 - Bethânia com Mãe Menininha.....	69
Ilustração 06 - Oyá-Iansã.....	97
Ilustração 07 - Maria Bethânia.....	97
Ilustração 08 - Show “Dentro do mar tem rio”.....	116
Ilustração 09 - Evocação a Iemanjá.....	116
Ilustração 10 - Despedida de show.....	118
Ilustração 11 - Mão no chão.....	120
Ilustração 12 - Show “Maricotinha”.....	122
Ilustração 13 - Movimento.....	122
Ilustração 14 - Mão como espetáculo.....	122
Ilustração 15 - Revista Veja.....	126
Ilustração 16 - Pássaro Proibido.....	127
Ilustração 17 - Talismã.....	127
Ilustração 18 - Alteza.....	128
Ilustração 19 - A força que nunca seca.....	128
Ilustração 20 - Fã-Clube Rosa dos Ventos Bahia e Maria Bethânia.....	137
Ilustração 21 - Fã em Portugal.....	139

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	14
2 OYÁ-IANSÃ: o vento da transformação	23
2.1 OYÁ, DONA DO SEU DESTINO	27
2.2 MÃOS FEITO VENTOS, PÉS FEITO ASAS: a dança de Oyá	29
2.3 OYÁ EM ALGUNS MITOS E ORIKIS	36
2.4 OYÁ E SANTA BÁRBARA	40
2.5 AS FILHAS E OS FILHOS DE OYÁ-IANSÃ.....	44
2.6 DEPOIMENTOS SOBRE OYÁ-IANSÃ.....	45
3 NO RASTRO DA ESTRELA: a vida e a arte de Maria Bethânia.....	49
3.1 O BRADO DO DESTINO	54
3.2 O TRAJETO ARTÍSTICO	56
3.3 BRASILEIRINHO	62
3.4 MARIA BETHÂNIA E O SAGRADO.....	66
4 O MITO E O RITO NA CONFLUÊNCIA ENTRE OYÁ E BETHÂNIA.....	72
4.1 O MITO	73
4.1.1 A Face Negra do Mito: traços jeje-nagôs na cultura afro-brasileira.....	78
4.1.2 A Face das Estrelas: o mito contemporâneo	83
4.2 O RITO.....	85
4.2.1 O Teatro como Ritual e o Ritual como Teatro.....	91
4.2.2 O Ritual/Espetáculo nas Cerimônias de Candomblé	93
5 ENCONTRO DE DUAS: a orixá-mãe e a estrela-filha.....	95
5.1 O ENCONTRO.....	100
5.2 QUANDO A FILHA É A CARA DA MÃE.....	104
5.3 MARIA BETHÂNIA E CLARA NUNES.....	107
6 CORPO NO ESPAÇO, CORPO NO TEMPO, CORPO NO PALCO: o espetáculo em Maria Bethânia.....	110

6.1 AS MARCAS COTIDIANAS DE UMA ARTISTA.....	111
6.2 O CORPO COMO PALCO.....	116
6.3 O PALCO E OS RITUAIS DA ESTRELA.....	118
6.4 A MÍDIA E OS FÃS: os olhares sobre o mito da estrela.....	123
6.5 AS CANÇÕES E OS TEXTOS QUE TEMATIZAM OYÁ.....	128
6.6 OS FÃS FAMOSOS E ANÔNIMOS.....	132
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	141
REFERÊNCIAS.....	146
ANEXO.....	152

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“Esperança é como o girassol que à toa se vira em direção ao sol. Mas não é à toa: virar-se para o sol é um ato de realização de fé”.

Clarice Lispector

A princípio a idéia, depois o desejo deste trabalho nasceram numa disciplina da Faculdade de Comunicação da UFBA, denominada Tópicos em Comunicação, no ano de 2000. Foi nela, a disciplina, que tomei conhecimento de um livro de Edgar Morin que tratava do universo estelar de atores e atrizes do mundo cinematográfico: “As estrelas - mito e sedução no cinema”. Meu contato com este livro desencadeou em mim uma série de questionamentos sobre o que e quem seriam os mitos da nossa contemporaneidade. O objetivo da disciplina era demonstrar o processo de mitificação pelo qual muitos nomes do nosso cenário atual artístico, político, esportivo e religioso estavam submetidos, e daí análises foram feitas em cima de personalidades como Lady Diana, Evita Perón, Ayrton Senna, Elvis Presley, Xuxa Meneghel, Clara Nunes, Padre Cícero, Madonna, ou seja, nomes que estavam dentro da perspectiva de Morin no chamado “star system”, o sistema de fabricação e manutenção de estrelas das indústrias culturais espalhadas pelo mundo capitalista, principalmente, a estadunidense Hollywood.

Diante de vários expoentes com feições de “mito contemporâneo”, termo este, entendido aqui, como um sinônimo de ídolo, ou melhor, alguém passível de ser idolatrado, amado religiosamente por uma legião de pessoas, pensei em investigar um nome que me era muito caro: Maria Bethânia. Como fã do trabalho da cantora baiana, assíduo freqüentador dos seus shows desde o início dos anos 90, impressionava-me a capacidade mobilizadora da artista em relação ao seu público nos teatros, a força expressiva do seu canto, a marcação cênica no palco, os adereços e símbolos utilizados, a profunda concentração, o domínio do texto falado e cantado, a religiosidade, tudo isso remetia a outro universo a mim familiar: o candomblé.

No decorrer da disciplina e no afã de muitas discussões, lendo e pesquisando sobre Bethânia, encontrei várias referências a ela, como se a mesma fosse uma espécie de entidade. Depoimentos de nomes como Jorge Amado, Júlio Cortazar, Nelson Motta, Lecy Brandão, Fauzi Arap, Caetano Veloso, Luis Carlos Lacerda, Caio Fernando Abreu, todos convergindo

para uma leitura “mística” da cantora santoamarense, sempre sendo associada aos elementos “mágicos” do candomblé. Com minha experiência de filho-de-santo desde criança, e também como um estudioso desta religião, percebi a possibilidade de fazer um estudo, voltando-me para a antropologia, sobre as formas representacionais de Bethânia em relação ao seu orixá Oyá no universo do “show business” brasileiro.

Terminei meu curso em Comunicação Social, com habilitação em jornalismo, em 2004, com uma monografia intitulada “Oyá-Bethânia: amálgamas de mitos”. Nela procurei demonstrar a força midiática de Maria Bethânia sendo qualificada como um mito no cenário musical do País, elencando e analisando uma série de matérias jornalísticas que a perfilava como uma diva perante significativa parcela populacional no Brasil. Descrevi que os moldes do mito em Bethânia eram (e são) correlatos ao tipo de mitificação ocorrida entre as estrelas e os astros de cinema em Hollywood, portanto, sujeitos ao drama da efemeridade, da adoração passageira.

Por outro lado analisei os chamados mitos originais (ou primordiais) nos quais se encaixavam a orixá iorubana Oyá: o mito perene construído fora dos holofotes das “divindades” do chamado “Quarto Poder”. Busquei dimensioná-las, Oyá e Bethânia, seguindo uma compreensão litúrgica que o candomblé me ensinou: todos nós representamos em nós as características sagradas dos nossos orixás, sejam elas positivas ou negativas, nós as trazemos em nossa personalidade. Sendo assim, mostrar como um mito contemporâneo ou midiático, Bethânia, representava artisticamente os arquétipos de um mito original, Oyá, foi a intenção central da monografia que concluí.

Quando decidi trilhar uma carreira acadêmica, em finais de 2004, resolvi transformar em projeto de mestrado a junção Oyá-Bethânia só que, desta vez, com um aparato teórico melhor, alicerçado em teorias antropológicas, discutindo uma possível relação entre alguns mitos de Oyá e ritos de palco de Maria Bethânia. Com o “auxílio luxuoso” do historiador Carlos Barros que, além de sugerir vários textos, corrigiu atentamente minha redação, nasceu o projeto de pesquisa: Oyá-Bethânia, os mitos de um Orixá nos ritos de uma Estrela. Esta proposta foi aceita em junho de 2005, pelo Programa Multidisciplinar em Estudos Étnicos e Africanos (UFBA), e de agosto daquele ano, sob a orientação do Prof. Dr. Cláudio Pereira, até a presente data, minha vida girou em torno deste trabalho.

As minhas primeiras dificuldades apareceram quando tive que mergulhar no oceano teórico-metodológico da antropologia, eu formado em história pela UCSAL (1993) e em Jornalismo pela UFBA (2004), tinha que singrar agora as águas turvas (mas para mim fascinantes) de uma nova ciência que daria norte às discussões que eu trazia. É importante ressaltar que meu apego à antropologia se fez de modo espontâneo, já que o programa ao qual eu pertencço (ainda) tem uma proposta epistemológica multidisciplinar.

Desde o primeiro encontro de orientação com o prof. Cláudio Pereira, percebi que estava lidando com um “antropólogo clássico”, que me sugeriu fazer minha pesquisa numa ação metodológica voltada para a etnografia, e o mesmo acabou por formar um grupo de estudo com outros orientandos seus e mais outros alunos do programa ou não, onde várias aulas de antropologia foram providencialmente ministradas. Nessas sessões, muitos de nós vimos pela primeira vez conceitos e escolas teóricas da antropologia, discutimos questões metodológicas, lemos textos clássicos de antropólogos como Malinowsky, Evans-Pritchard, tomamos contato com teorias etnográficas, discorremos sobre a importância do trabalho de campo dialogando com nossos propósitos teóricos, lemos textos de Clifford Geertz, James Clifford, Mariza Peirano, Roberto Cardoso de Oliveira, sempre buscando ter uma compreensão contextual da antropologia como ciência e recorrer assim aos seus postulados na elaboração das nossas dissertações de mestrado.

Esses encontros me foram valiosíssimos. Além de me apresentarem panoramicamente à história da antropologia, como disciplina acadêmica, me ofereceram suportes teóricos que me fizeram ter um olhar mais consistente sobre o meu objeto de pesquisa. Deram-me, iniciaticamente, instrumentos técnicos para melhor “ir a campo”. Foi nessas aulas, que comecei a ensaiar meu olhar de observador participante, a buscar estranhar o que sempre me foi familiar: o candomblé, constituído como religião. E a me familiarizar com minha nova função nessa relação com o candomblé: pesquisador, observador participante, interagindo, aprendendo, redimensionando o meu olhar e as minhas assertivas, em nome da etnografia que pretendia realizar.

As disciplinas ordinárias do programa foram importantes no sentido da minha construção intelectual. Contudo, a disciplina ministrada pelo prof. Luís Nicolau Parés, Religiões Africanas e a Etnografias das Religiões Afro-Brasileiras, por Cláudio Pereira e Jeferson Bacelar, foram de grande valia para a construção do meu trabalho. Fora da grade curricular do

Pós-afro, eu fui orientado pelos professores Luís Nicolau e Cláudio Pereira a cursar uma disciplina no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas: Etnocologia. Esta disciplina redimensionou o meu olhar sobre a minha pesquisa, fazendo-me acreditar mais nela. Desenvolvi leituras sobre as disposições desta disciplina e assisti explanações sobre construções metodológicas acerca de trabalhos já realizados nesta área. Meus professores foram Armindo Bião e Lucia Lobato. No desenvolver das aulas, formulações conceituais acerca de “cena”, “fenômeno cênico” “espetacularização do cotidiano”, apontaram-me alguns caminhos a serem seguidos. Textos de Maffesoli, Jean-Marie Pradier, Vivaldo da Costa Lima, Armindo Bião, Abel Kanaú, Françoise Grund, Marcel Mauss, entre outros, serviram para incrementar nossas discussões. Para meu trabalho que analisa uma artista em cena, e investiga os aspectos cênicos de um orixá em sua dança no candomblé, esta disciplina me serviu profundamente para a elaboração desta dissertação.

Ainda com a intenção de fazer uma etnografia, iniciei no Terreiro do Gantois, uma espécie de observação participante, no dia 03 de agosto de 2006, uma sexta-feira, a primeira do mês, quando acontece o “Ebô de Oxalá”, orixá maior dos iorubanos e o dono da cabeça da atual mãe de santo, Mãe Carmem de Oxaguian.

“Ir a campo”, como bem gostam os antropólogos, investigar a organização litúrgica atual do terreiro, visualizar a presença da cantora Maria Bethânia nos rituais da casa na qual ela é filha-de-santo, entrevistar e observar a participação de outras filhas de Iansã naquele universo, foram meus maiores objetivos neste processo. Não pretendia fazer uma etnografia sobre o terreiro, e até acerca destas pequenas observações encontrei muita dificuldade pela falta de abertura dos nativos de lá, onde nem a mãe de santo se permitiu me dar uma entrevista. Esta experiência foi válida porque pude ver a dança de Oyá-Iansã nas festas públicas do terreiro, ver como é difícil se pesquisar o candomblé e, mais ainda, durante o calendário litúrgico da casa no segundo semestre de 2006, de agosto a novembro, nunca presenciei Maria Bethânia por lá; ao contrário, vi algumas vezes as cantoras Gal Costa, Daniela Mercury e Márcia Short e a atriz Maria Zilda em atividades religiosas no terreiro.

Em entrevista a mim concedida por telefone em 15/06/2007, Maria Bethânia se diz feita por Mãe Menininha do Gantois e, por ela, proibida de participar de qualquer evento público que envolva idas ao “barracão” (local estrutural do terreiro dedicado aos eventos públicos). Sua

participação naquela casa é mais velada e esporádica se comparada à presença de outras colegas suas artistas também filhas do terreiro.

No meu percurso como mestrando, tive a oportunidade de assistir a algumas apresentações públicas de Maria Bethânia em seus shows e em algumas homenagens feitas a ela. Em junho de 2006, quando completava 60 anos, acompanhei de perto uma missa em celebração à vida da artista, organizada pela família Velloso, amigos e pelas lideranças do Fã-Clube Rosa dos Ventos - Bahia. No dia 21 de junho de 2006, Bethânia recebeu, na Câmara dos Vereadores de Salvador, o título de cidadã soteropolitana, eu observei toda a “louvação” em torno da cantora.

No caso de uma observação mais sistemática em Maria Bethânia, só foi possível no meu cuidadoso olhar sobre toda a obra da artista em questão, desta vez, preponderando em mim, mais o pesquisador do que o fã; portanto, meu “campo empírico”, para o desenvolvimento do meu trabalho, foram os discos, as fotos, as entrevistas, os vídeos, os depoimentos, matérias em revistas e jornais, DVD’s, filmes, os sites, enfim, um conjunto de elementos que retratam a presença da artista na música popular brasileira há mais de quarenta anos.

O meu exame de qualificação ocorrido em 22 de dezembro de 2006, com as participações dos professores Luís Nicolau, Milton Moura e Cláudio Pereira, apontou para que eu abandonasse a idéia de fazer uma etnografia e buscasse empreender, como proposta dissertativa, uma história de vida de Maria Bethânia, que compusesse esta relação entre a estrela e a orixá, dando fundamentação teórica para o que eu afirmo como idéia central da minha pesquisa.

A partir daí, meu trabalho deixou de querer ser uma etnografia e passou à uma análise da história de vida de Bethânia procurando compor a sua ligação com o sagrado e mais ainda: com o seu orixá Oyá.

O trajeto metodológico feito para a consolidação desta dissertação partiu da idéia de que todo filho de santo traz em si elementos representacionais de seu respectivo orixá, e 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.

Esta pesquisa desenvolveu-se à luz de teorias antropológicas e, seguindo a proposta multidisciplinar do Pós-afro, dialogou com a história, a sociologia, a etnocologia, a psicologia analítica e com os meios comunicacionais que consolidam a construção das estrelas.

A base do texto que será apresentado como uma dissertação foi erguida através de interpretações e análises do conjunto da obra de Maria Bethânia: capas dos antigos LP's, encartes dos atuais CD's, vídeos em VHS, DVD'S, filmes, livros, reportagens em revistas e jornais, entrevistas e depoimentos da cantora; os shows que foram vistos por mim, de modo sistemático, desde 2003 até o final deste trabalho.

A pesquisa começou com a arregimentação e sistematização da obra de Maria Bethânia. Depois foi feita uma triagem do material organizado, separando tudo relacionado a candomblé. Após esta triagem foi elaborado o primeiro texto sobre o tema para ser apresentado na Associação Brasileira de Antropologia (ABA), em sua 25ª reunião, na cidade de Goiânia, de 11 a 14 de junho de 2006, com o mesmo título do meu projeto de pesquisa, Oyá-Bethânia: os mitos de um Orixá nos ritos de uma Estrela. Este texto foi apresentado na sessão destinada às comunicações coordenadas.

Com o material sistematizado, somando-se a ele relatórios sobre minhas observações no terreiro do Gantois, mais as observações de alguns shows de Bethânia como Brasileirinho (esta foi feita em 13 de maio de 2004), depois o show Tempo Tempo Tempo Tempo, assistido e analisado por mim em 18 de março de 2005; em 26 de maio de 2007, assisti, analisei e escrevi uma matéria para o caderno cultural do Jornal A Tarde, sobre o show Dentro do mar tem rio; além das observações feitas em relação à cantora na cidade de Santo Amaro em janeiro de 2006 e de 2007, em junho de 2006 e em setembro de 2006 e 2007, elaborei de modo mais consistente escritos que serviram para a elaboração final do texto dissertativo.

Vale ressaltar que apresentei no Rio de Janeiro, na Pontifícia Universidade Católica (PUC-RJ), no II Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade, realizado em 7, 8 e 9 de setembro de 2006, o trabalho intitulado: Bethânia e Oyá: interseções simbólicas entre uma artista e um orixá no universo da MPB, traçando uma discussão sobre as letras e alguns ritmos do repertório de Bethânia referentes a imagens de Oyá.

A partir de junho de 2006 comecei a fazer entrevistas com membros da família Velloso (Rodrigo e D. Clara Velloso), a entrevistar mulheres ligadas ao candomblé, e ao orixá Oyá-Iansã. Entrevistei vários fãs de Maria Bethânia, sendo dois deles ligados ao Fã Clube Rosa dos Ventos - Bahia. Neste mesmo mês e ano, recebi o livro *Dona do Dom*, uma coletânea de textos exaltativos a Maria Bethânia, organizado pela presidente do Rosa dos Ventos, Neide de Jesus. Em janeiro de 2007, recebi de Neide de Jesus o seu *Bethanês*, um tipo de dicionário que faz referências a termos evocativos usados pelos fãs, com o prefixo “betha”. Todo esse material serviu para o que será mostrado no capítulo final desta dissertação.

Alguns antropólogos, jornalistas, historiadores, pesquisadores da música popular brasileira, deram pareceres acerca desta temática aqui trabalhada. Alguns destes pareceres foram vitais para a concretização da temática estudada: o desenho da fala de Andréia Vieira da Conceição, como exemplo de fã, muito serviu para caracterizar o imaginário “místico” em torno da personalidade Maria Bethânia.

A estrutura da dissertação divide-se em cinco capítulos que fundamentam o estudo agora apresentado.

No capítulo 2, *Oyá- Iansã: o vento da transformação*, apresento e analiso a orixá Oyá à luz de algumas etnografias das religiões afro-brasileiras como os textos clássicos de Edson Carneiro, Ruth Landes, Vivaldo da Costa Lima, Pierre Verger e outros mais recentes e não menos importantes, como os de Monique Augras, Luís Nicolau Parés, Claude Lépine, Reginaldo Prandi e Judith Gleason. A noção do termo e a explicação da energia orixá aparecem neste capítulo, que narra brevemente a história de Oyá, seu culto no Brasil, suas principais características, suas danças e toques, algumas narrativas míticas, orikis (poemas iorubanos sagrados). Além de trazer depoimentos de filhas da deusa tida como a senhora dos ventos, a outra peça chave desta minha narrativa.

No capítulo 3, traço a trajetória de vida e a obra de Maria Bethânia. Do seu nascimento na singela Santo Amaro da Purificação até a sua consagração como estrela da canção brasileira. Apresento ao leitor a outra parte fundamental que dá sentido a este estudo, auxiliado por informações retiradas de sites na internet, de livros de Caetano Veloso e de alguns teóricos

que demarcam os aspectos biográficos dos indivíduos como testemunhos de uma época. O autor mais destacado aqui no aspecto anteriormente citado é Norbert Elias.

No capítulo 4, faço uma abordagem teórica para indicar possibilidades conceituais acerca do mito e do rito numa leitura psicológica, histórica, literária e sócio-antropológica. Analiso o mito através da compreensão de nomes como Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss, Carl Gustav Jung, K. K. Ruthven, Mariza Peirano. Empreendo uma discussão que prima pelo respeito da complexidade do tema mito e rito, evitando as categóricas conceituações sobre esses assuntos. Também, apresento a idéia do mito contemporâneo, ou midiático, retirado das análises de Edgar Morin acerca da formação das estrelas de cinema, para reforçar, no capítulo 6, numa abordagem analógica, a mitificação midiática de Maria Bethânia nesse rol de compreensão analítica trazida por Morin. Na parte dedicada à análise do rito, subscrevo-me a demonstrar alguns dos pensadores clássicos, como van Gannep e Victor Turner, entre outros. Trago à tona a nova antropologia sobre os rituais erguida por nomes como Richard Schechner, Eugenio Barba, travando um diálogo entre ritual e teatro, quando são usados para melhor clarear meus objetivos analíticos e de fundamentação acerca da tese central deste trabalho, o sociólogo Erving Goffman e o antropólogo Stanley Tambiah.

No capítulo 5, nomeado como “Encontro de Duas: a mãe orixá e a filha estrela”, apresento aquilo que chamo de “encontro simbólico” entre uma estrela da música popular brasileira, na dimensão conceitual de Edgar Morin e uma orixá iorubana. Demonstrando as características de Oyá presentes na personalidade de Bethânia, explicando a cosmovisão do povo-de-santo que vê no orixá uma espécie de espelho existencial refletindo o que de mais real o filho-de-santo tem na sua personalidade; em contrapartida, nesta noção de pessoa no universo do candomblé, todo filho traduz em si os pontos positivos e negativos que perfilam “o ser” do seu orixá. Esta é tônica do capítulo 5: a confluência entre Oyá e Bethânia, que a artista vive nas cenas que compõem a sua vida.

No capítulo 6, “Corpo no espaço/ Corpo no tempo/ Corpo no palco: o espetáculo em Maria Bethânia”, auxiliando-me de algumas noções conceituais da etnocologia e da antropologia, no sentido de espetáculo, cenologia, “fenômeno cênico”, entre outros, faço uma análise do corpo de Bethânia como instrumento de tradução de muitas teias de significados culturais (como desenha Geertz) que foram elaborados por ela em seu processo de socialização e individuação (conceito junguiano que será visto ao longo deste texto) a partir do seu

nascimento no Recôncavo baiano. Ainda utilizo a idéia de espaço como algo geograficamente localizável e formador de identidades e de tempo no sentido de tradução didática daquilo que chamamos de “tempo histórico”, para afirmar que o corpo de Bethânia traduz a sua identidade de baiana, e a sua existência e a sua arte são testemunhos de um tempo histórico no Brasil. A idéia de corpo como palco para expressão artística ou não, e de palco como uma constante na vida dos atores sociais também é demonstrada aqui.

Neste capítulo, faço também uma interpretação da importância da mídia, dentro da compreensão do chamado “star system” de Edgar Morin, para o processo de mitificação de Bethânia, reforçado pela formação de uma legião de fãs que comporta os mais diferentes segmentos sociais no Brasil e alguns outros países: intelectuais, artistas, jornalistas; socialites, prostitutas, domésticas; o universo gay em geral; o público heterossexual e jovem amante da MPB; religiosos da igreja católica e do candomblé; marxistas ateus, capitalistas inveterados, enfim, um público diverso. Nesta última etapa da dissertação, letras de músicas referentes a Oyá serão apresentadas e analisadas como, também, depoimentos de nomes ilustres que ajudaram a desfiar pela mídia o nome Maria Bethânia associado ao lado mágico e transcendental da existência humana.

2 OYÁ-IANSÃ: o vento da transformação

Oyá-Iansã:

O vento da transformação

“O raio de Inhansã sou eu

Cegando o aço das armas de quem guerreia

E o vento de Inhansã também sou eu

Que Santa Bárbara é Santa que me clareia”

(A dona do raio e do vento, Paulo César Pinheiro).

Os orixás de acordo com a mitologia iorubana são forças da natureza. E se representam através das manifestações das suas formas naturais: a água, o fogo, o ar, a terra; mares e rios, chuvas e ventos, raios e trovões; folhas e frutos, ferro e pedra, minerais diversos, os animais. Quando se traduz o termo *orixá* de origem iorubá, que quer dizer “cabaça-cabeça” mais precisamente, encontra-se no sentido desta palavra fragmentos da grande complexidade que envolve o universo religioso de origem africana. A cabaça para os africanos seria um instrumento de guardar, de reter no seu interior as mais diversas substâncias de origem sólida, vegetal ou líquida, portanto, na cabaça cabe o que significa o mundo. E dessa relação nasceu a compreensão de que o *ori* humano ou, em português, a cabeça humana, seria o reservatório de toda energia cosmológica que configura as deidades chamadas orixás. São estes orixás que trazem a energia vital da vida, o *Axé*. Em Passos (2004, p.33) podemos encontrar:

o orixá é a força etérea e arquetípica presente em todos os elementos que compõem a Natureza. Cada divindade está associada a um elemento, que traduz os seus poderes divinos. Oxum domina a calma das águas doces, Oxóssi investe o seu poder na caça e nas florestas, Ossaim domina o mistério e o poder de todas as folhas, Xangô é o senhor do fogo e dos trovões, enquanto Obaluaiê domina a terra e os seus mistérios.

Na mítica cultura africana, os orixás também foram os ancestrais divinizados, pessoas magistras que existiram em tempos imemoriais e se somaram aos elementos da natureza. Pessoas que se encantaram elevando-se à condição de intermediários diretos entre Olorum, o Deus supremo e incorpóreo dos iorubás, e os humanos, que através dos rituais sagrados selaram a contínua comunicação com esses seus protetores imediatos, os orixás. Para compreendermos melhor essa narrativa mítica, eis a explanação de um babalaô (pai do segredo):

Antigamente, os orixás eram homens.
 Homens que se tornaram orixás por causa dos seus poderes.
 Homens que se tornaram orixás por causa da sua sabedoria.
 Eles eram respeitados por causa da sua força.
 Eles eram venerados por causa de suas virtudes.
 Nós adoramos sua memória e os altos feitos que realizaram.
 Foi assim que estes homens se tornaram orixás.
 Os homens eram numerosos sobre a terra.
 Antigamente, como hoje,
 muitos deles não são valentes nem sábios.
 A memória destes não se perpetuou.
 Eles foram esquecidos.
 Não se tornaram orixás.
 Em cada vila um culto se estabeleceu
 sobre a lembrança de um ancestral de prestígio
 e lendas foram transmitidas de geração em geração
 para render-lhes homenagem.

Este relato é bem representativo para dimensionarmos a força que a ancestralidade africana possui para a construção das principais divindades do culto aos orixás. Relato feito por um sacerdote de Ifá, o adivinho iorubano, ao antropólogo Pierre Verger, e que abre o seu *Lendas Africanas no Brasil* (1989)¹. Assim, percorremos o cenário de alguns mitos religiosos fundantes para o mundo de língua iorubá² e suas extrapolações étnico-territoriais. Como extrapolações étnico-territoriais entendemos aqui os encontros e alterações históricas que a cultura iorubá sofreu ao longo dos tempos e é notório que, em muitos aspectos, os iorubás assimilaram desde África elementos religiosos dos povos Ewe, chamados mais apropriadamente, segundo Luis Nicolau Parés (2006), de grupo Gbe³, o qual aqui no Brasil ficou mais conhecido como jeje.

Mas, antes mesmo das aculturações históricas entre iorubanos e os “Gbe”, existia de acordo às assertivas de Reginaldo Prandi (2001, p.24) a seguinte compreensão do mundo encantado dos orixás:

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

¹ Livro feito em parceria com o artista plástico Carybé.

² Língua de origem africana que acabou por significar vários grupos étnicos da chamada África sudanesa (região da Nigéria e parte atual do Benin), ligados por esse tronco lingüístico. A tradição iorubá é responsável, na Bahia e no Brasil, pela organização religiosa dos nossos mais antigos terreiros.

³ Segundo as explicações do autor: “Gbe é o vocábulo compartilhado por todos esses grupos para designar língua e, embora não seja um termo de auto-identificação autóctone, tem a vantagem de não ser um termo ‘etnocêntrico’ que privilegia o nome de um subgrupo para designar o conjunto” (p.14).

são conquistados, amam e odeiam. Os humanos são apenas cópias esmaecidas dos orixás dos quais descendem.

Estas histórias da presença dos orixás entre os humanos foram transmitidas através dos mitos contados em seus símbolos, pelos velhos babalaôs, através dos jogos de adivinhação, domínio maior do orixá do destino, o grande Ifá. A complexa mitologia africana, que fora milenarmente preservada e legada até os dias atuais, sobreviveu a vários processos de violências internas e externas para o povo daquele continente. Mesmo sofrendo alterações, esta mitologia foi maior que a invasão islâmica, que as invasões européias, que a diáspora advinda do processo de escravidão na América colonial. E sobreviveu graças à oralidade e à memória africanas em sua permanência na África, e em seu espraiamento pelo mundo atlântico.

Muitas foram as mudanças geradas na cultura iorubá a partir dos vários episódios que envolveram a história deste povo. As mais importantes aqui giram em torno das reinvenções religiosas que este grupo étnico ocasionou em países americanos, que receberam grande fluxo de população negra escravizada, principalmente aqui, o caso brasileiro, e a invenção da religião que, na Bahia, conhecemos como candomblé.

É sabido da existência de centenas de orixás cultuados na África, onde muitos se perderam pelo esquecimento de práticas litúrgicas, pelo desaparecimento de suas narrativas míticas ao longo dos tempos, também pelas chamadas deculturações etno-históricas infringidas pelas guerras locais, pelas invasões intercontinentais, pela diáspora e o surgimento de novas religiões. Muitos sobreviveram até as conversões familiares a outras crenças. E outros orixás apareceram num tempo histórico mais recente.

No Brasil, entre as chamadas divindades iorubanas, ou melhor, divindades jeje-nagôs⁴, se contabilizam, mais ou menos, vinte orixás cultuados nas chamadas religiões afro-brasileiras. E a oralidade dessas etnias conseguiu preservar parte fundamental dos mitos que sustentam a “essência” desses orixás, mesmo sabendo-se de muitas reatualizações, transformações e, até, invenções geradas para que seus cultos não fossem perdidos.

⁴ São orixás nagôs todos aqueles trazidos pelo grupo cultural denominado iorubá. Os jejes, provenientes da área Gbe, chamam seus deuses de voduns, os mais conhecidos são Oxumaré, Nanã, Obaluaiê, Ewá, Agué, Aziri Tobossi. Todos passaram a ser cultuados em conjunto dentro do modelo religioso jeje-nagô e fundaram o candomblé como conhecemos hoje, na Bahia, a partir do séc. XIX.

Dos orixás cultuados no Brasil, um dos mais populares é Oyá, mais conhecida como Iansã. Esta deusa africana começou a ser cultuada primeiramente entre os iorubás. De acordo a Gleason (1999, p.13), “Oya, cuja origem geográfica sempre foi considerada ‘Tapa’ (Nupe), passou a ser integrada no circuito religioso de Oyo, ramo do Yoruba”. E a sua adoração passou a atingir toda a extensão das diversas etnias do mundo iorubano, fincando-se destacadamente em cidades como Oyo, Kossô, Irá, Ifé, Ketu, regiões que hoje compreendem uma parte da Nigéria e do atual Benin.

Oyá é o orixá dos grandes movimentos e das várias formas. Formas estas que representam seu domínio sobre vários elementos da natureza, a sua essência é a liberdade inclinada à constante transformação. E apesar de ser essencialmente aérea, e de dominar o tempo atmosférico, Oyá é uma das poucas divindades africanas conhecidas por nós, que se faz presente em todos os elementos primordiais do planeta. O trânsito ligeiro desta deusa entre os elementos naturais pode ser verificado em Passos (2004, p. 35):

Oia-Iansã, em suas feições de arrebatamento, inconformismo, coragem, atrevimento, cavalga com seus mistérios por todos os elementos que comandam a natureza. Como carne humana é Oia, como carne animal é um búfalo sobre a terra e entre as folhas, como mulher lotada de sensualidade, é um rio, é água; transformando-se em tempestade é vento e chuva, depois como fogo, é raio e relâmpago.

Oyá corporifica a transgressão feminina. Orixá de personalidade austera, ao mesmo tempo em que é doce e complacente. Controla as suas finanças, cuida do sustento próprio e dos seus, é a protetora dos mercados, a zeladora das mulheres que trabalham e vivem das feiras livres, do comércio. Assegura proteção a toda e qualquer liderança feminina, possui um temperamento severo em suas ações, domina os lares dos quais faz parte. É um ser voltado à solidão e portase, diante da realidade, com características e hábitos comuns ao universo masculino. Mas é mulher, de sexualidade desenfreada, longe de repressões e de tabus que impeçam o seu prazer. É o orixá do vermelho-marrom que simboliza a intensidade de sua paixão. De acordo aos seus mais conhecidos mitos, Oyá é pura paixão.

Sobre a idéia deste orixá, como símbolo de transgressão do feminino, podemos ver em Gleason (2001, p.12):

nos lugares em que o conceito de feminino permanece primário na imaginação, a feminilidade além dos limites da maternidade - sempre venerada em profundidade - é vista com suspeitas. O que é especialmente interessante em Oya, no contexto iorubá, é a sua recusa em permanecer fora dos enclaves de ideologia e controle social pelo homem.

O excerto acima nos leva à afirmação de que existem em Oyá traços do que contemporaneamente poderíamos chamar de feminismo. Um feminismo deslocado de temporalidade histórica, que imprime a luta entre os sexos pela disputa do poder em suas manifestações mais complexas e nas mais simples. Oyá, conhecida como senhora dos nove filhos, dos nove espaços, recebeu o título de “Iyá omo mesan”, que traduzindo-se seria “mãe dos nove filhos”, e que acabou originando o seu sobrenome Iansã, como ela é mais conhecida no Brasil. Este mito narra a história de que Oyá sendo estéril e ansiosa por ter filhos buscou um babalaô para consultar o oráculo de Ifá, e foi aconselhada a fazer uma roupa em vermelho para os ancestrais e um sacrifício de carneiro, com os quais logrou sucesso e acabou por parir nove filhos, proibindo-se nunca mais comer carneiro e se tornando a Iansã, mãe dos espíritos ancestrais e dominadora absoluta dos egunguns⁵, seus filhos diletos. Oyá-Iansã é a transportadora dos espíritos humanos após a morte, ela os leva do Aiyê (terra) para o Orum (céu, mundo dos encantados). Oyá é o orixá que deu “roupa”⁶ aos egunguns para que eles pudessem andar entre os seres vivos e fossem vistos por estes, e por estes fossem cultuados.

A senhora das tempestades é também senhora das calmarias. Dominando os ventos fortes e soltando fogo pela boca, na forma de raios e trovões, é quando Oyá se faz mais temida como nos diz Gleason (1999, p.29). Não se pode esquecer que, originalmente Oya esteve associada ao Rio Níger, chamado por causa de um mito deste orixá de *Odò Oya*. Como o rio *Oya*, segundo Claude Lépine (*apud* Gleason, 1999), Iansã é sensual e apaixonada. É nessa sensualidade que ela traz languidez e tranqüilidade, como as águas de um rio cristalino descansando sob o embalo de suave brisa, que também lhe pertence.

2.1 OYÁ, DONA DO SEU DESTINO

“Oiá Oiá, ela é dona do mundo
Oiá Oiá, Iansã venceu guerra”.
(Domínio público)

⁵ Quando um humano iorubá morre, ele se torna um egum, o que no candomblé seria aquilo que chamamos de espírito de morto. Os Egunguns representam os mortos ancestrais que são respeitosamente cultuados, tanto em África como em alguns lugares do Brasil.

⁶ Nos chamados cultos de Babá Egum, os egunguns não incorporam em ninguém e sim, manifestam-se através da roupa ritual (axó) que são feitas especialmente para cada um deles.

De acordo ao etnólogo baiano Edison Carneiro, no seu clássico *Candomblés da Bahia* (2002), Oyá, como Xangô, “controla as tempestades e as suas cores são o vermelho e o branco. {ela} Traz um rabo de boi (êiru) e uma espada de cobre na mão. É muito popular entre as mulheres, devido ao seu gênio irrequieto, altivo e empreendedor.” (p.67). As comidas sacrificiais de Oyá são a cabra, a galinha, o conquém, o abará e principalmente, o acará, mais conhecido no Brasil como acarajé. Nos terreiros de candomblé baianos, ela é festejada às quartas-feiras, em conjunto com o seu inseparável companheiro o Obá Kossô (rei de Kossô), Obá Oyó (rei de Oyó), Xangô. A notória altivez de Iansã pode ser facilmente percebida quando ela se manifesta em seus filhos. A rapidez dos seus movimentos indica que ela não tem muito tempo a perder e, ligeiramente, caminha a vasculhar, a limpar e a dominar os ambientes terrenos nos quais ela se faz presente.

Existe uma forte ligação entre Oyá e Xangô. Nas narrativas míticas dos dois orixás ambos sempre se encontram. Ela se tornou a primeira mulher do Obá Oyó (Rei de Oyó) e há quem diga que um é a versão sexual do outro. Em Landes (2002, p.263), encontramos a seguinte explicação mítica dada por Edison Carneiro: “Iansã, a tempestuosa viquingue, é tida às vezes como esposa, às vezes como irmã de Xangô, e por vezes ela o penetra, de modo que Xangô se torna bissexual. Muitas vezes ela faz maldades com a gentil Oxum”. Os dois parecem ter uma mesma natureza mítica, talvez fossem unos, se Oyá-Iansã não se mostrasse tão múltipla. Mas, ainda assim, ambos se pertencem liturgicamente nos rituais de candomblé, e foi através de Xangô que Iansã pôde demonstrar toda a sua transgressividade. O emblemático mito abaixo, relatado por Verger (1981, p.168) nos demonstra isso:

Oya (Oiá) é a divindade dos ventos, das tempestades e do rio Níger que, em iorubá, chama-se Odô Oya. Foi a primeira mulher de Xangô e tinha temperamento ardente e impetuoso. Conta uma lenda que Xangô enviou-a em missão na terra dos baribas, a fim de buscar um preparado que, uma vez ingerido, lhe permitiria lançar fogo e chamas pela boca e pelo nariz. Oiá, desobedecendo às instruções do esposo, experimentou esse preparado, tornando-se também capaz de cuspir fogo, para grande desgosto de Xangô, que desejava guardar só para si esse terrível poder.

Então, assim como no mito de Prometeu⁷, Oyá roubou o fogo do deus Xangô e se apoderou de outro elemento da natureza por conta do seu caráter audacioso e transgressor. Essa ligação entre os dois se verifica até na possibilidade de ambos serem bissexuais. Iansã, para muitos, é tão masculina que se confunde com o homem Xangô, já este se deixa penetrar por ela, o que o

⁷ A mitologia grega revela Prometeu como um transgressor da ordem divina. Por ter roubado o fogo de Zeus, ele sofreu terríveis torturas. O que não foi o caso de Oyá, ela passou a dominar este elemento juntamente com o marido, Xangô.

faz absorver suas características de iyabá, ou seja, de orixá feminino. É sabido que essa compreensão de Iansã e Xangô como bissexuais se perdeu na atualidade dos terreiros baianos, ele é tido hoje como símbolo absoluto de virilidade, é o deus mulherengo, aquele irresistível entre as mulheres, e os seus filhos heterossexuais buscam imitá-lo. Já Oyá seria, na compreensão de muitos, a devoradora de homens, a mulher do sexo em liberdade, nada moralista se comparada à casadoira Oxum. O que faz de Iansã o orixá mais venerado pelo público homossexual nos terreiros de candomblé. Ela gosta de sexo, sim. E com homens. E além da sua dança esfuziante, o aspecto da sua liberdade sexual e volúpia, a faz ser muito festejada pelos homossexuais.

Contudo, a figura de Oyá é indissociável de Xangô. Eles se completam e nos terreiros tradicionais que seguem o modelo jeje-nagô, tudo que é feito nos rituais e festas para um, tem que ser feito para o outro. Ambos se manifestam através dos raios, trovões e relâmpagos, são garbosos e elegantes, convergem aos lugares altos e às pedreiras, quando dançam movimentam muito as mãos como se a controlar a atmosfera, e a trazer para terra a força dos seus elementos, as marcas da sua paixão.

Oyá-Iansã acabou por se tornar a primeira mulher de Xangô, e trouxe para si a predileção do grande rei, que antes pertencia ao orixá Oxum. Transcrita em várias lendas que perfilam a sua história, e traduzem sua personalidade divina, falam de seus domínios, narram os seus caminhos que a tornaram o orixá da liberdade, por ela ter feito sempre o que quis, Oyá é a mulher que venceu guerra, senhora magnânima do seu destino, que se inscreveu no rol dos deuses como a mãe real de toda mudança, dona da transformação.

2.2 MÃOS FEITO VENTOS, PÉS FEITO ASAS: a dança de Oyá

Existe uma dramaturgia na dança dos orixás. Cada canção dedicada a um deles evoca uma história dos seus diversos mitos, e eles a representam através de gestuais e movimentos, reforçando teatralmente as características que os perfilam como entidades divinas. A dança de Oyá se destaca pela agilidade dos seus movimentos e pela marcação dramaticamente agressiva dos seus gestuais. Oyá é a deusa do desvelo que se traz em ventania, agitando ao ar

suas mãos e deslizando velozmente seus pés sobre o chão do barracão⁸. Ela segura sempre na mão direita um sabre de cobre, que a defende em suas guerras, e na esquerda segura um *iruquerê* (ou eruixim), espécie de espanador feito de rabo de boi com o qual ela espanta espíritos indesejados, e limpa o ambiente onde se faz circular. Sua dança é a circulação dos ventos que, a depender da cantiga a ela dedicada e do texto mítico da mesma, pode ser tranqüila como uma doce brisa matinal ou violenta como a mais terrível das tempestades.

Quando não, sua dança esboça uma sexualidade desenfreada, e mexe com os sentidos do espectador ao ver uma deusa, banhada de humanidade, transmitir em gestos sensuais traços da sua volúpia de mulher. Quando Iansã dança, há quem diga: “ela põe a saia na cabeça”, e esta fala traduz a velocidade e a ousadia dos movimentos deste orixá, que demonstram liberdade no corpo, bem diferente da dança contida de outras iyabás, como Oxum, Nanã, Iemanjá, que possui sensualidade, mas recato e gestos suaves e comportados, bem ao tipo das “boas moças e senhoras”. Geralmente, nas festas de candomblé nos terreiros baianos que Oyá empreende esta dança, ela entrega seu sabre e *iruquerê* a uma *equede* (a guardiã das filhas e filhos de santo nos barracões quando estes estão manifestados, são sacerdotisas iniciadas ao culto e não lhes é permitido incorporar o orixá, quando “feitas” já são pequenas mães destinadas a servir a todo ritual dedicado às entidades sagradas) e assim, de mãos vazias, a senhora do movimento espetaculariza melhor os seus gestos de sedução.

Toda festa pública de candomblé pode ser entendida como uma espetacularização do sagrado. Estas festas ocorrem no barracão e são destinadas a uma assistência múltipla que vai desde os fiés fervorosos, adeptos da religião, curiosos diversos, pessoas interessadas nas guloseimas servidas durante a cerimônia, até turistas nacionais e estrangeiros e, certamente, a muitos estudiosos e políticos que freqüentam as casas de culto. Este “espetáculo” formaliza um conjunto de ritos que sempre se repete e dialoga com o arsenal mítico de todos os orixás, reatualizado de acordo com o conhecimento litúrgico de cada “casa de santo”, ou melhor, de cada terreiro.

⁸ Espaço sagrado dos terreiros de candomblé, destinado às atividades públicas. É onde, nas festas, os orixás dançam incorporados em seus filhos.

Sendo assim, a cenologia⁹ que se constrói em torno da dança de cada orixá, complexifica a estrutura cênica visualizada tornando, às vezes, ininteligível o desenrolar das narrativas míticas nas danças e cânticos que representam as entidades manifestadas em seus iyâos (filhos de santos), para uma assistência não familiarizada com o universo sagrado do candomblé. É importante ressaltar que no momento da festa pública, o chamado *xirê*, quando se canta e se dança sem a presença manifesta do orixá, os gestos dos filhos de santo que fazem a “roda”, traduzem de modo mais contido estas mesmas lendas, e em seus gestos e vozes histórias sobre os orixás são sempre contadas e re-contadas. É o *Sísifo*¹⁰ do candomblé, um moto-contínuo, que preserva uma cultura religiosa através de reinvenções e da repetição de complexos rituais.

Cabe analisar aqui, a festa pública do candomblé, através da etnocenologia que, como nos diz Bião (1999, p.15): “se inscreve na vertente das etnociências e tem como objeto os comportamentos humanos espetaculares organizados”. E é importante se ressaltar que o olhar etnocenológico recai em esferas não só teatrais, e se estende pelo tecido social, podendo estudar aspectos artísticos, políticos, religiosos, que se manifestam no cotidiano das sociedades. E a etnocenologia se direciona a entender os fenômenos cênicos a partir do contexto cultural das sociedades, esforçando-se para estudá-las fora dos fundamentos e parâmetros da cultura ocidental.

As cenas religiosas das danças dos orixás traduzem um espetáculo de beleza, sincronia, simetria, textualidade, ritmo, domínio de movimentos e riqueza gestual. O aparato estético destas festas promotoras de “coreografias” é acrescido pelo esmero das indumentárias que representam os orixás, cada um se veste de acordo com as cores dos seus domínios, geralmente, as iyabás vestem saias compridas, de finos tecidos que encobrem considerável quantidade de anáguas, que servem para dar formas mais arredondadas, lembrando as roupas usadas pelas “sinhas” do período colonial brasileiro. Na parte de cima, usam o chamado *camisu* (uma espécie de camisa que pode ser de algodão ou de linho) que cobre os seios de suas filhas, também são usados *ojás* (tecidos cortados em forma retangular, compridos e são usados na cabeça e no tórax das iyâos, servindo para decorá-los com vistosos laços) e o *banté*, uma espécie de xale que enobrece a vestimenta da orixá. Estas vestes são complementadas

⁹ Para a etnocenologia, a idéia de “cenologia” não se refere somente a aspectos cenográficos usados em espetáculos teatrais, ela vai além, abarcando a noção de “cena” que pode acontecer em qualquer espaço onde haja formas espetaculares organizadas. Exemplo: a cenologia de uma roda de capoeira no Terreiro de Jesus no Centro Histórico de Salvador.

¹⁰ O eterno retorno de Nietzsche bem explicaria o mito de Sísifo em suas constantes repetições na linha do tempo. As coisas do mundo que vão, mas voltam se repetem eternamente.

com as coroas, braceletes, pulseiras, alfanjes, espadas, espelhos e as contas, tudo dentro da mitologia que dá significado divino à respectiva entidade.

Os orixás masculinos, se manifestados em mulher, vestem bombaixo como calça e, acima deste, um saiote em sua cor predileta, são trespassados em seu tórax vários ojás que complementam a sua vestimenta. Carregam ferramentas tais como as iyabás, de acordo com os seus domínios, por exemplo, Xangô traz os *ochê*, dois utensílios em formato de machadinhas duplas, que podem ser de metal ou madeira, já Oxóssi traz o *ofá*, um pequeno arco e flecha feito de metal e um *iruquerê*, igual ao usado por Iansã, Ogum traz uma espada, e Omolu traz o seu *xaxará*, espécie de mini-cajado feito de nervura de palmeira, com tiras de couro e palha da costa. É importante salientar que, na Bahia, nas casas originárias do culto jeje-nagô, como o Ilê Axé Opô Afonjá, aos homens tanto de orixá masculino como feminino não é permitido o uso de saias e nem de saiotes.

A sincronia destas festas pode ser evidenciada pela precisão dos movimentos das danças em inteira sintonia com o ritmo dos atabaques. Há uma simetria do corpo com os sons extraídos dos toques que fazem alusões aos elementos da natureza. A água, por exemplo, é ouvida nos *batás* e no *sirrum*, toques que são dedicados a todos os orixás, sendo que o segundo é mais ouvido nos rituais fúnebres da nação de Ketu. E são os movimentos corporais em suas coreografias míticas que configuram as especificidades de cada entidade manifestada pelo chamado transe-ritual. O corpo para as mais diversas etnias africanas, e, conseqüentemente para os afro-baianos, muitos também situados entre o povo-de-santo, é de suma importância para a compreensão da inteireza do indivíduo. Na compreensão religiosa do candomblé, para se ter acesso aos deuses, o humano precisa do seu instrumento maior: seu corpo físico, material.

O povo-de-santo enxerga, e deve tratar, o seu corpo como abrigo do seu orixá que, de quando em vez, desce à terra para dançar, e expressar através de seus movimentos a força mítica da sua presença entre os humanos. A comunicação corporal revela-se fundamental para a tradução dos textos míticos nas festas públicas empreendidas pelo candomblé. Sem menosprezar, é claro, a força narrativa dos cânticos em simetria com a sonorização dos atabaques.

No corpo dos iyôs evidencia-se um espetáculo. Um espetáculo como gramática cultural de um povo, como expressividade comportamental, religiosa e narrativa, portanto, no caso dos afro-descendentes, educativa. É o corpo que ajuda a contar histórias em ações espetaculares organizadas, em dicções do movimento numa síntese artístico-religiosa da dança.

O papel da dança nas chamadas religiões afro-brasileiras acentua os aspectos de humanização que envolve a personalidade das deidades de origem africana cultuadas em nossas plagas. Há uma relação de semelhança comportamental entre os orixás e seus filhos, que os torna mais próximos, simétricos no que tange as virtudes e os defeitos que perfilam as suas personalidades. O que tem de sentimento negativo como raiva, inveja, ciúme em determinada pessoa pode estar em consonância com o caráter do seu orixá. Portanto, o divino do candomblé reflete o ser humano em seus aspectos gerais e, mais ainda, é um divino que se faz fisicamente presente através da experiência da *possessão*.

O ritual da festa pública nos terreiros é o momento de louvação e chamamento do orixá através dos toques, cânticos e da dança, como nos diz Barbara (1995, s/p): “A dança é a expressão do conteúdo mais profundo do ritual, é ela que constrói, ao começo da festa do Candomblé, o espaço sagrado, desenhando um círculo; é ela que chama os orixás a descer na festa, e, sobretudo, é ela o meio através do qual o homem coloca-se em contato com a divindade via o fenômeno da *possessão*”.

O candomblé, esta invenção religiosa negro-africana nascida no Brasil, que tem como base a ligação mágico-ritual entre seus fiés e divindades através da *possessão*, tem na inteireza do corpo os princípios fundamentais que, em harmonia com a natureza, garantem o êxito do seu exercício religioso. Para o povo-de-santo, o corpo humano deve ser iniciado através de rituais profundos, que preparam seus neófitos como instrumentos de posse do orixá. E, a partir de uma espécie de “rito de passagem”¹¹, o corpo iniciado nos fundamentos desta religião, ganha o direito de “receber o orixá” e de expressá-lo através, principalmente, das suas coreografias míticas que corporificam as suas danças, que são exibidas em “noites de gala” no barracão.

¹¹ Noção de rito de passagem aqui se liga aos estudos antropológicos de van Geanep; a passagem da iaô de seu estágio de abiã para a sua consagração ao seu orixá no ato da feitura; a passagem personifica, nesse exemplo, o estágio de liminaridade vivido pela neófita aguardando a sua consagração.

É nessa idéia de exibição cênica que as festas de candomblé podem ser concebidas como recriações teatrais. A formulação do centro do barracão como palco, preparado para exibir dramaticamente a dança dos orixás, representados como personagens divinas por cada filho ou filha-de-santo na “roda”, sugere, formalmente, o que se conhece vulgarmente como espetáculo teatral. Contudo, nessa explicação comparativa não há a conotação de qualificar este “espetáculo” religioso como inautêntico, e a compreensão de que existe no ritual das danças um “fingimento” por parte dos filhos incorporados com seus deuses. Sobre isso, é bom recorrer-se a Augras (1983, p. 20):

Dizer que o rito de possessão é teatral não é expressar menosprezo. Não se pretende rebaixar o drama religioso ao nível de simples pantomima, ou, pior ainda, insinuar uma identidade entre o caráter falacioso e inautêntico que a palavra ‘teatral’ às vezes sugere, e a dança dos deuses.

Da experiência deste corpo humano sacralizado, e tornado divindade pela possessão do orixá, configuram-se as representações coreográficas que identificam cada entidade jeje-nagô, a partir dos movimentos associados aos mitos que historiam o panteão divinal dos afro-brasileiros. Retomando aspectos específicos da dança de Oyá, marcada pela empáfia e ousadia desta deusa, é seguro percebê-la como um amálgama de gestos orientados pela tradução dos significados textuais dos mitos, indo ao encontro das formas elementais das quais Iansã se apossa.

A presença de Oyá-Iansã, quando manifestada em seus filhos, se arvora em uma postura altiva e impetuosa, típica das mulheres conscientes da sua majestade, já que enquanto mulher, carne humana, ela foi esposa do rei Xangô, tornando-se, assim, uma das rainhas de Oyó, e talvez, como a favorita do rei, fosse a mais importante das rainhas. O caminhar deste orixá é o mais veloz entre as iyabás, ela põe os braços para trás e os cola em suas costas, fechando as mãos um pouco acima das nádegas, e segue balançando-se constantemente, como se a desafiar a quem a assiste. Em seu processo de transmutação, de acordo a sua mitologia, Oyá também é animal, como tal é fechada, rápida e selvagem. É búfalo que inclina a cabeça para baixo e segue desbragadamente o seu curso em correria, mãos para trás, coluna reclinada na horizontal à frente, movimentos abruptos, feições faciais cerradas expressando a sua porção animalesca.

Esta mesma deusa sendo louvada em Ijexá¹² apresenta-se de forma mais branda como se estivesse a trazer brisas conduzindo as águas dos rios dos quais ela também faz parte. Sem perder a agilidade que lhe é peculiar, nesses instantes a sua dança expressa movimentos mais leves, demonstra um bailado onde a fluidez calma das águas se coaduna ao frescor suave dos ventos.

Ao toque do *ilu*, que na Bahia, na nação de Ketu¹³, é específico para uma das suas danças mais agitadas e velozes, Oyá volta a expressar movimentos agressivos e sensuais ao mesmo tempo, e, como se estivesse a correr pelo barracão, dando voltas muito rápidas, a sua gestualidade combina frenéticos balanços dos ombros e das cadeiras, alternando as mãos direita e esquerda, para frente e para trás, demonstrando aí a sua natureza de tempestade. Ao ouvir o cântico:

É Oya dê ô
Arè ô
É oya dê ô
Arè ô¹⁴

Oyá se lança a uma coreografia intempestiva, tremeluzindo as mãos, soltando o seu *Ke* ou *Ilá*, uma espécie de brado identitário dos orixás em seus terreiros de candomblé e, através da velocidade dos seus movimentos, balança a saia, que colabora visualmente para exprimir a idéia de ventania que a orixá espetaculariza nessa hora. Ao bradar o seu “Heyiiiiii”, Iansã evoca os ventos, que chegam acompanhados do seu elemento mais terrível: o fogo.

Em sua dança de fogo ela agita as mãos como se estivesse a espalhar raios, mantendo-as abertas em seus braços suspensos, acenando-as em gestos circulares e indo e vindo rapidamente dentro do espaço dedicado aos orixás, o centro do barracão. Assim, na tradução física de movimentos agressivos, Oyá se representa na dança como fogo. Erguer as mãos para o alto movimentá-las com velocidade aplica-se à narrativa de que este orixá é dona dos ares, dos setores atmosféricos da natureza, e que a sua presença é abrupta e reluzente, rascante, como os dias tempestuosos em suas chuvas, ventos, raios e trovões.

¹² Na Bahia, traduz-se como uma nação de candomblé e um toque específico nos atabaques; o orixá mais representativo desta nação é Oxum.

¹³ A nação de candomblé que não é a predominante quantitativamente, mas é hegemônica ao tentar perfilar uma “pureza de culto” próxima das origens africanas. Exemplos: Ilê Axé Opô Afonjá e o Ilê Axé Iyá Nassô Oká, mais conhecido como Terreiro da Casa Branca.

¹⁴ Que quer dizer “Oyá chegou/Tenha calma meu povo”, a letra em iorubá e a sua respectiva tradução foi retirada do encarte do CD *Odum Orím*, do Grupo Ofá, com produção de Roberto Santana e distribuído pela WEA Music.

Oyá, como outros orixás, possui qualidades que modificam as suas características divinas, e alteram, sobre alguns aspectos, as coreografias dos seus filhos manifestados. Quando a Oyá Igbale chega, ou manifesta-se, o iaô veste-se totalmente de branco, e suas movimentações são mais suaves; esta qualidade de Oyá-Iansã é relatada como a “Senhora dos Egunguns”, possuindo comportamento próximo aos dos orixás *funfun*.¹⁵ Existe também a Oyá Egunitá, outra versão de Iansã que domina o universo dos ancestrais iorubanos e vem numa perfilação cênica mais agressiva que a Oyá Balé, como também é chamada a Oyá Igbale.

Também, participando do arquétipo central de Oyá, existe a Onira, esta identifica a forma de uma mulher delicada, de movimentos mais serenos e, segundo informantes ligados a terreiros de Salvador, teria fundamentos com Oxum, incorporando muito deste orixá da beleza, do dengue e da serenidade. Ainda sobre a Oyá Igbale, que simboliza a idéia da morte e o transporte dos espíritos do Aiyé para o Orum, o branco neste orixá está ligado à cor do luto e da purificação na África, o termo *balé* significa varrer, arrastar, e situa-se na idéia de que Oyá Balé, como a chamam na Bahia, varre as almas deste mundo para o outro aonde habitam os seres encantados.

Portanto, o transcorrer cênico da dança de Iansã a reafirma como a dona do movimento, que traz nas mãos ventos e nos pés asas, e em sua coreografia agitada ela transgredir as regras impostas às mulheres em qualquer sociedade patriarcal.

2.3 OYÁ EM ALGUNS MITOS E ORIKIS

As histórias sagradas do orixá das tempestades comunicam os feitos, os perfis, as principais características, as injunções, os tabus, os domínios da natureza que são incorporados pela divindade, suas especificidades rituais, os traços da sua personalidade que são herdados por seus filhos após o processo iniciático nos terreiros de Candomblé.

Portanto, a saga de Oyá-Iansã conhecida nos terreiros é transmitida através de narrativas ditas pelos “mais velhos”, é revivida em suas danças específicas e, mais ainda, é compartilhada e perpetuada pela personalidade de seus filhos que a representam no cotidiano, configurando os

¹⁵ Conjunto de orixás cultuados no candomblé jeje-nagô, que só vestem branco: Oxaguiã, Oxalufã.

aspectos identificadores que fazem com que todos (familiarizados com esta religiosidade) reconheçam em determinados indivíduos a presença deste Orixá.

No seu livro *Mitologia dos Orixás* (2001), o sociólogo Reginaldo Prandi, conseguiu reunir o maior número de narrativas míticas acerca dos Orixás cultuados no Brasil. De acordo as pesquisas, ele catalogou vinte histórias sobre Oyá, apreendidas através de suas etnografias em terreiros espalhados pelo nosso País como, também, retirando algumas de livros etnológicos que trataram sobre este tema, como os de Pierre Verger, Roger Bastide, Agenor Miranda Rocha, Lydia Cabrera, além das viagens pela América negra, pesquisando a Santeria cubana e estadunidense, o Vodou haitiano e outras manifestações religiosas de matriz africana no continente americano.

Como ilustrações foram escolhidas três narrativas que expressam símbolos de Iansã, tratadas nesta pesquisa, reunidas por Prandi (2001). E assim elas se contam:

Narrativa 1: Oiá transforma-se em um búfalo (Prandi, 2001, p.297-299)

Ogum caçava na floresta quando avistou um búfalo.
Ficou na espreita, pronto para abater a fera.
Qual foi a sua surpresa ao ver que, de repente,
De sob a pele do búfalo saiu uma mulher linda.
Era Oiá. E não se deu conta de estar sendo observada.
Ela escondeu a pele de búfalo
e caminhou para o mercado da cidade.

Tendo visto tudo, Ogum aproveitou e roubou a pele.
Ogum escondeu a pele de Oiá num quarto de sua casa.
Depois foi ao mercado ao encontro da bela mulher.
Estonteado por sua beleza, Ogum cortejou Oiá.
Pedi-a em casamento.
Ela não respondeu e seguiu para a floresta.
Mas lá chegando não encontrou a pele.
Voltou ao mercado e encontrou Ogum.
Ele esperava por ela, mas fingiu nada saber.
Negou haver roubado o que quer fosse de Iansã.
De novo, apaixonado, pediu Oiá em casamento.
Oiá, astuta, concordou em se casar
e foi viver com Ogum em sua casa,
mas fez as suas exigências:
ninguém na casa poderia referir-se a ela
fazendo qualquer alusão a seu lado animal.
Nem se poderia usar a casca do dendê para fazer o fogo,
nem rolar o pilão pelo chão da casa.
Ogum ouviu seus apelos e expôs aos familiares as condições
para todos conviverem em paz com sua nova esposa.
A vida no lar entrou na rotina.
Oiá teve nove filhos
e por isso era chamada Iansã, a mãe dos nove.
Mas nunca deixou de procurar a pele de búfalo.

As outras mulheres do Ogum cada vez mais sentiam-se enciumadas.

Quando Ogum saía para caçar e cultivar o campo,
 elas planejavam uma forma de descobrir
 o segredo da origem de Iansã.
 Assim, uma delas embriagou Ogum e este lhe revelou o mistério.
 E na ausência de Ogum, as mulheres passam a cantarolar coisas.
 Coisas que sugeriam o esconderijo da pele de Oiá
 e coisas que aludiam seu lado animal.
 Um dia, estando sozinha em casa,
 Iansã procurou em cada quarto, até que encontrou sua pele.
 Ela vestiu a pele e esperou que as mulheres retornassem.
 E então saiu bufando, dando chifradas em todas, abrindo-lhes a barriga.
 Somente seus nove filhos foram poupados.
 E eles, desesperados, clamavam por sua benevolência.
 O búfalo acalmou-se, os consolou e depois partiu.
 Antes, porém, deixou com os filhos o seu par de chifres.
 Num momento de perigo ou de necessidade,
 seus filhos deveriam esfregar um dos chifres no outro.
 E Iansã, estivesse onde estivesse,
 viria rápida como um raio em seu socorro.

Narrativa 2: Iansã foge ligeira e transforma-se no vento (Prandi, 2001, p. 301)

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

Narrativa 3: Oiá inventa o rito fúnebre do axexê (Prandi, 2001, p. 310-311)

Vivia em terras de Queto um caçador chamado Odulecê.
 Era o líder de todos os caçadores.
 Ele tomou por sua filha uma menina nascida em Irá,
 que por seus modos espertos e ligeiros era conhecida por Oiá.
 Oiá tornou-se logo a predileta do velho caçador,
 conquistando um lugar de destaque naquele povo.
 Mas um dia a morte levou Odulecê, deixando Oiá muito triste.
 A jovem pensou numa forma de homenagear o seu pai adotivo.
 Reuniu todos os instrumentos de caça de Odulecê
 e enrolou-os num pano.
 Também preparou todas as iguarias que lê tanto gostava de saborear.
 Dançou e cantou por sete dias,
 espalhando por toda parte, com seu vento, o seu canto,
 fazendo com que se reunissem no local todos os caçadores da terra.
 Na sétima noite, acompanhada dos caçadores,
 Oiá embrenhou-se mata adentro
 e depositou ao pé de uma árvore sagrada
 Os pertences de Odulecê.
 Olorum, que tudo via,
 emocionou-se com o gesto de Oiá
 e deu-lhe o poder de ser guia dos mortos no caminho do Orum.
 Transformou Odulecê em Orixá
 e Oiá na mãe dos espaços dos espíritos.
 Desde então todo aquele que morre
 tem seu espírito levado por Oiá.
 Antes, porém, deve ser homenageado por seus entes queridos,
 numa festa com comidas, cantos e danças.
 Nasceu assim o funerário ritual do axexê.

Estas três narrativas retratam o temperamento violento e, ao mesmo tempo, doce de Oyá. A primeira explicita a sua condição animalesca e seu encontro com o Orixá da guerra Ogum. Nela, evidencia-se o lado vingativo e colérico da senhora dos ventos e sua relação com seus nove filhos, quando ela os deixa, mas os entrega uma forma mágica de convocá-la sempre que necessário. E, também, referindo-se a sua outra forma: o raio. A segunda trata sobre o caráter autônomo, transgressor e teimoso da deusa. Que sai num rompante tempestuoso, por ter sido repreendida e proibida pelos pais de fazer algo da sua vontade. Ela enraivece-se se transformando no vento. A terceira expõe o lado doce da intempestiva Iansã. Narrando um dos domínios rituais mais importantes da religião dos Orixás, que é dirigido sob a égide de Oyá: o axexê. Da tristeza e da dedicação amorosa para com seu pai adotivo, o Grande Caçador, depois da sua morte, Iansã inventa os ritos fúnebres que se usa no Candomblé, tornando-se a protetora absoluta dos espíritos dos humanos que desencarnam.

Além das narrativas propriamente ditas, que contêm as histórias dos orixás em seus processos de divinização, outro instrumento de grande riqueza literária e etno-histórica, que serve para a preservação da memória do Orixá, é o Oriki - poema sagrado, que narra os mitos dos Orixás ou a história das famílias de ascendência mítica ou heróica no mundo iorubano. O Oriki está associado ao sagrado e, perpetuado pela oralidade, ele exemplifica a força da memória ancestral africana, socializado pela fala independente de qualquer tipo de grafotecnia. O poeta e antropólogo Antonio Risério escreveu o livro *Oriki Orixá* (1996), analisando e registrando os fundamentos reveláveis dessa forma primorosa da chamada literatura oral africana voltada para o sagrado.

É desse livro que se retiram alguns versos dedicados a Oyá-Iansã, demonstrando seus domínios e suas principais características:

Oriki 1: Oiá na cidade, Oiá na aldeia
 Mulher suave como o sol que se vai
 Mulher revolta como vendaval
 Levanta e chama o vendaval
 Levanta e anda na chuva
 Assim é a grande Oiá
 Eparipá Oiá ô, hê-hê-hê
 Firme no meio do vento
 Firme no meio do fogo
 Firme no meio do vendaval
 Firme Orixá
 Bate sem mover a mão
 Firme orixá... (Risério, 1996, p. 49)

Oriki 2: Leopardo que come pimenta crua.
 Mulher de vestes vistosas.
 Cabaça rara, diante do marido.
 Eparrei!
 O que Xangô disser
 Oiá logo saberá.
 Ela entende o que Xangô
 Nem chegou a falar.
 E o que ele quiser dizer
 Oiá dirá.
 Ê ê ê-par-rei!
 Oiá, árvores desarvora.
 Adeus, morte.
 Minha mãe de roupa de fogo.
 Nada de mentiras para ti
 Nada de mentiras para ti.
 As marcas na tua pele calam o alabê.
 Oiá ô
 Mulher neblina no ar.
 Oiá, leopardo que come pimenta crua (Risério, 1996, p. 144)

Oriki 3: Amor de Xangô
 Epa, senhora sem medo
 De segredo de egum.
 Ialodê
 Espada na mão
 Bela no batuque
 Do tantã tambor.
 Ventania que varre lares
 Ventania que varre árvores
 Não nos desarvore.
 Epa Oiá, maravilha de Irá.
 Quem não sabe que Oiá é mais que marido?
 Oiá é mais que o alarido de Xangô. (Risério, 1996, p. 150)

Nos textos acima transcritos mais uma vez as características de Oyá-Iansã são exaltadas: o seu domínio sobre os ares e o fogo, a sua determinação, seu temperamento em cólera, a sua união a Xangô e, mais ainda, a sua preponderância sobre o marido, a sua independência como mulher, tornando-se maior que o alarido do homem Xangô.

2.4 OYÁ E SANTA BÁRBARA

Na Bahia, no dia 4 de dezembro, festeja-se Santa Bárbara. E se celebra em muitos terreiros espalhados pela cidade do Salvador o orixá Iansã. As festas populares na capital baiana, principalmente, refletem o fenômeno histórico começado desde o início da escravidão, no

qual os negros associavam suas divindades aos santos católicos, promovendo uma espécie de mistura estratégica, adorando seus orixás como se estivessem a cultivar as santidades desta Igreja. Há notícias que a devoção a Santa Bárbara em território baiano tenha começado já no século XVI trazida por comerciantes portugueses, e de acordo com as histórias sagradas contadas sobre a santa, por estar ligada às trovoadas, sua primeira relação com o universo dos orixás deu-se a uma associação dela com Xangô, por ser este o senhor dos trovões. E, para muitos na santeria cubana, Santa Bárbara é Xangô.

A hagiografia narra que Bárbara nasceu na Nicomédia, no século III, pertencente a uma família não devotada ao catolicismo. Tornou-se mártir cristã por não abraçar a religião imposta por seu pai Dioscoro, e foi por este presa em uma torre, torturada e assassinada por um golpe de espada. Depois seu corpo nu foi arrastado pelas ruas como símbolo maior de humilhação; durante este rito contra a dignidade da morta, um temporal inesperado ocorreu e fulminou com um raio o seu detrator Dioscoro. Desde então, em seu processo de santificação, Bárbara foi associada aos temporais, raios e trovões, além de ser a protetora contra incêndios.

O crescente culto à santa ao longo do século XIX, principalmente pelas camadas mais baixas da sociedade da época, entre elas vários negros escravos e libertos que praticavam o Candomblé, fez com que a sua imagem de mártir e dominadora dos fenômenos naturais da atmosfera fosse ligada a orixá Oyá. Sobre esta associação, a historiadora Couto (2005, p.17) afirma:

A primeira associação de Santa Bárbara foi com Xangô, uma vez que os dois provocam os trovões. Em Salvador, é difícil afirmar até quando vigorou essa correspondência. É provável que a analogia entre a mártir e Iansã tenha sido iniciada no século XVIII, época da chegada dos negros nagôs à Bahia. Nesse caso, a santa católica que possui os caracteres mais parecidos com os de Oyá é Santa Bárbara. Isto demonstra que as correspondências entre santos e orixás não são rígidas.

É mais compreensível também que, por ser mulher e abarcar em si características do universo feminino, Santa Bárbara, entre os baianos, coubesse mais a uma ligação a Iansã que, além de dominar as tempestades, tornou-se a dona dos raios e trovões, juntamente com Xangô, sendo os dois patronos do elemento fogo. Para um processo sincrético entre santo e orixá, o católico São Jerônimo, homem, detentor da justiça e também associado aos trovões, melhor identificou-se, na Bahia, com o varonil Obá Oyó, Xangô.

Atualmente, a festa de Santa Bárbara que ocorre na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, vem retomando a sua popularidade de outrora, e nos anos de 2004 2005 e 2006, uma grande multidão acompanhou a sua procissão. Em 2005, a festa caiu em um dia de domingo, e segundo dados oferecidos pela polícia militar baiana, mais de dez mil pessoas participaram dos louvores à mártir, muitos vestidos no tradicional vermelho e branco, alternando gritos entre: “Valei-me, Santa Bárbara!” e “Epa Hey!”, quando a imagem da santa desfilava pelas ruas do centro histórico de Salvador.

O cancionero popular pode ser um bom tradutor dessa associação entre a santa e a orixá. A canção de Tião Motorista, 4 de dezembro, gravada por Maria Bethânia em 1971¹⁶, ilustra com êxito o imaginário recorrente do público que costuma a freqüentar como fiéis os festejos deste dia: “No dia 4 de dezembro/Vou no mercado levar/Na baixa dos sapateiros/Flores pra santa de lá/ Bárbara santa guerreira/Quero a você exaltar/É Iansã verdadeira/A padroeira de lá”. Sobre a citada canção o antropólogo Santos (2005, p. 44) analisa:

A música mostra um assíduo freqüentador da festa e um fiel. O verso *É Iansã verdadeira/A padroeira de lá* é revelador do imaginário afro-brasileiro. A santa encarna o orixá, e o orixá encarna a santa sem se fundirem, pois suas histórias e seus mitos não se completam nem se misturam. Cada qual no seu cada qual, apesar de a santa ser a verdadeira orixá.

As narrativas míticas da santa e da orixá podem não se completar no sentido de originalidade textual, mas se misturam no imaginário popular e se confundem, quando muitos dizem que Bárbara é a senhora das trovoadas e dos ventos fortes e, também como Iansã, ela sempre está a postos nas feiras livres e nos mercados; na Bahia, o culto da santa sempre esteve associado a lugares comerciais. Bárbara carrega uma espada que faz a conceberem como uma santidade guerreira, e há quem afirme ser a torre em seus pés, também, um tipo de cemitério, localizando Santa Bárbara entre os mortos. Percebe-se, que em grupo de fiéis escolarizados as diferenças originais entre as duas são mais demarcadas, contudo, no universo do povo-de-santo, muitos entendem a orixá incorporada na santa, como se as duas fossem uma só, ou estivessem amalgamadas por questões espirituais maiores.

Para corroborar a assertiva acima, utiliza-se outra análise de Santos (2005 p. 44):

¹⁶ Gravado em 1971, no LP “A tua presença”, pela gravadora Philips.

A ritualização da reverência maior à santa/orixá durante a festa sagrada não tem tempo determinado para acontecer. Entre saudações distintas - “Viva Santa Bárbara”, “Eparrei Oiá”, “Eparrei, Bárbara” - e diante do andor da santa, muitos adeptos do candomblé entram em transe. A identificação Santa Bárbara/Iansã durante a festa demonstra algo já observado em outros contextos afro-brasileiros pelo antropólogo Sérgio Ferretti (1995:91). As dimensões do sincretismo como mistura, paralelismo ou justaposição e convergência ou adaptação podem ocorrer em diferentes momentos rituais e/ou em um mesmo espaço.

A idéia expressa na saudação “Eparrei, Bárbara” indica a mistura que envolve as duas entidades, a santa e a orixá, e de como esse fenômeno alterou suas histórias recontadas no interior de muitos terreiros que não estão ligados às chamadas “casas tradicionais”¹⁷ do culto aos orixás na Bahia. Muitos filhos-de-santo dizem sonhar com seu orixá Iansã e a imagem que lhes aparece é a de uma jovem mulher, de cabelos longos avermelhados, vestida de vermelho e branco, segurando uma espada idêntica à representação sacra de Santa Bárbara. Outros oferecem caruru e acarajés à santa, e a têm como a Iansã verdadeira, pura e mais poderosa porque não se incorpora em ninguém.

São poucos os filhos de Oyá que não se refiram a Santa Bárbara como uma santa de sua devoção, em algumas declarações colhidas, uma filha-de-santo disse ter recebido seu primeiro “barravento”,¹⁸ em um 4 de dezembro, na Capela de Santa Bárbara, localizada em Salvador, na rua principal do bairro da Liberdade. Hoje, mais por questões de ordem política e de afirmação identitária negra, os mais escolarizados, os ligados ao Ilê Axé Opô Afonjá, sob a liderança da Iyá Stella de Oxóssi, buscam distanciar-se de qualquer relação amalgâmica entre a santa e a orixá, mesmo que muitos entre estes não faltem a nenhuma festa ocorrida no Centro Histórico de Salvador, em homenagem à santa católica.

Nessa seara complexa das identificações, questões de ordem políticas e acadêmicas se fazem necessárias, contudo, parece que a liturgia entre Bárbara e Iansã caminha livre e unida por entre a maioria dos seus devotos, que festeja o 4 de dezembro, aumentando a sua popularidade em Salvador. Assim, há um adágio popular que resolve com graça e sabedoria, esta associação entre a santa e a orixá: “Não é que Iansã seja Santa Bárbara, é que Santa Bárbara é de Iansã”.

¹⁷ Em Salvador, as chamadas “casas tradicionais” são aquelas que seguem à risca as práticas rituais dos candomblés do Afonjá, Casa Branca e Gantois, tidas como modelares no culto jeje-nagô.

¹⁸ Tomar barravento é se impactar com a energia violenta desprendida pelo corpo com a aproximação do orixá é o momento anterior à incorporação propriamente dita.

2.5 AS FILHAS E OS FILHOS DE OYÁ-IANSÃ

As filhas e os filhos do orixá das tempestades carregam em si a determinação e a intemperança de Oyá, e podem ser representados segundo os arquétipos¹⁹ que perfilam as características fundamentais da divindade e, de certa forma, estas são transmitidas aos iaôs iniciados a ela. Segundo Verger (1981, p.170), assim seriam as filhas (os) de Oyá:

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

No cotidiano dos Candomblés baianos fica evidente a íntima relação que se firma entre o orixá e seu filho, e de acordo com o conjunto de características dominantes em um específico orixá, todos os seus protegidos herdarão seu perfil e serão reconhecidos entre os irmãos de fé. Ou seja, aqueles que pertencem a Iemanjá serão maternais e altivos, protetores e vingativos como sua mãe espiritual, os de Oxum serão doces e dissimulados, os de Oxalá teimosos e generosos, os de Oxóssi provedores e desconfiados. Contudo, é importante dimensionar o caráter pessoal da divindade, sobre este aspecto Carneiro (2002, p. 25-26) revela:

a iniciação prepara o crente como devoto e como altar para a divindade protetora, que tem caráter pessoal isto é, embora seja Ogún ou Omòlu, é o Ogún ou o Omòlu particular do crente, e, em alguns lugares, tem mesmo um nome próprio, por ela mesma declarado ao final do processo de iniciação. Daí dizer-se “o Ogún de Maria”, “o Xangô de Josefa” ou “a Yansã de Rosa”, necessariamente distintos do Ogún, do Xangô ou da Yansã de outras pessoas.

A construção do indivíduo após o seu processo iniciático no candomblé reflete o seu pertencimento a determinada divindade que possui um caráter geral e ao mesmo tempo individual, por exemplo, todos os filhos de Oxalá possuem genericamente traços da personalidade deste orixá, mas cada um deles terá “um Oxalá” representando-se no universo

¹⁹A noção de arquétipos aqui é a mesma usada por Verger, inspirado no conceito de Carl Gustav Jung, ou seja, “disposições inerentes à estrutura do sistema nervoso que conduziriam à produção de representações sempre análogas ou similares. Do mesmo modo que existem pulsões herdadas para agir de modo sempre idêntico (instintos), existiriam tendências herdadas para construir representações análogas ou semelhantes” (Silveira, 1997, p.68-69).

sagrado dos terreiros, como único e exclusivo, que jamais será confundido ou trocado pelo Oxalá que se manifesta em outro indivíduo.

As filhas e os filhos de Oyá-Iansã reiteram, sinteticamente, o temperamento desta deusa. Conforme a descrição de Gisèle Cossard (2004, p.137): “o tipo Iansã é vivo, conquistador, ativo, ciumento e até mesmo cruel e colérico”. Geralmente, corporificam mulheres desbravadoras, independentes, voltadas às atividades econômicas ligadas ao comércio e aos mercados, são apaixonadas e contraditórias, ao mesmo tempo em que expansivas, sentem necessidade de reclusão, e gozam da intimidade de seus lares.

São mulheres e homens que tipificam uma personalidade forte, extrovertida, gritante, traduzida, cromaticamente, pelo vermelho que consagra esta deusa como a senhora do fogo e da paixão. Muitas (os) são luminosas (os) através das palavras, possuem voz grave, e mesmo conversando, normalmente, parecem estar brigando com seus interlocutores.

Estas mulheres por serem transgressoras acabam por assustar os homens e, mesmo experimentando mais livremente sua vida sexual, muitas são fadadas à solidão por não serem compreendidas pelo universo masculino. Atrevidas, não se deixam dominar, e assim, algumas, conduzem-se a experimentar o homossexualismo em nome de uma vida amorosa mais equânime e feliz.

2.6 DEPOIMENTOS SOBRE OYÁ-ANSÃ

“Eu sou o céu para suas tempestades.
Um céu partido ao meio no meio da tarde”.
(Caetano Veloso, Gilberto Gil, Iansã).

Nove depoimentos femininos foram colhidos. A intenção repousa na tentativa de dar voz a mulheres consagradas a Iansã, freqüentes em seus respectivos terreiros, e demonstrar como elas traduzem o imaginário mítico deste orixá, como a percebem em si, e qual a importância do mesmo em sua vida cotidiana. O número nove foi escolhido por se tratar do algarismo sagrado da “mãe dos nove espaços”, portanto, significando um diálogo com a mitologia desta deusa.

Todas as depoentes responderam às seguintes questões:

A) Para você: quem é a divindade Oyá-Iansã?

B) Você acha que Ela se revela em sua personalidade?

1. Lindinalva Barbosa, 44 anos, funcionária pública federal, omorisá de Oyá do Terreiro do Cobre:

Ela é tudo pra mim, farol da minha vida, passei a me conhecer melhor quando fiquei sabendo sobre Ela. Eu me iniciei há 10 anos, e de lá pra cá sei mais de mim por causa Dela. Potencializei os aspectos da minha personalidade que estão em sintonia com os Dela. Encontrei mais segurança, mais sentimento, pois Ela, responde tudo em mim. Ela se revela o tempo todo em minha personalidade. Busco informações sobre seus arquétipos, e quanto mais a conheço, me reconheço também. É um orixá que tem doçura, calma, Oyá não é só vendaval, é tempo calmo também.

2. Ana Rita Machado, 37 anos, professora universitária, abiã de Oyá do Terreiro Viva Deus de Santo Amaro da Purificação:

Minha Senhora. Eu só posso relacionar Iansã com minha experiência com o amor. É aquilo que me propicia a minha existência. É algo indizível. Qualquer palavra reduziria a minha relação com Ela. Ela é minha forma amorosa. Vejo Iansã em mim. Experimento-a em meu cotidiano. Eu tenho a transgressão de Iansã, mesmo normal, eu sou transgressora. E a outra coisa, é que miticamente, a minha experiência de vida é de muita luta, e eu sou uma pessoa determinada, e é aí que Ela age em mim. Como Ela, eu adoro aventuras.

3. Eurides da Silva, 56 anos, doméstica, ebomy de Oyá do Ilê Axé Opô Afonjá:

Iansã é vento, é o ar. Esse vento que sopra. Ela é muito importante. Sem Ela eu não vivo. Uma trovoadas, um relâmpago, pra mim é Oyá que está ali. Quando vejo fogo eu mentalizo Oyá também. Ela me traz tudo, paz, saúde. E depois que fui iniciada, Ela me trouxe tudo. E sei que com Ela vou alcançar sempre mais. Eu me sinto revelando a personalidade dela. Não tenho medo de nada. Sempre vou à luta, como Ela. As mulheres de Iansã são guerreiras e independentes, trabalham, têm o dinheiro delas, vão à luta. É difícil ficar com marido. Mas vivem bem. Mandamos em nós mesmas. Toda filha de Iansã é alegre, valente, não tem medo de enfrentar nenhuma dificuldade. A gente gosta de homem, mas isso não quer dizer que ficamos com ele. Mulher de Iansã não gosta de governo, ela gosta de mandar.

4. Marília Galvão, (não revelou a idade), professora e atriz, omorisá de Oyá do Ilê Axé Opô Afonjá:

Depois que fui iniciada, Oyá me fez enxergar pelo corpo todo, me trouxe mais sensibilidade, mais intensidade ao viver. Ela é o que faz meu animal ser gente. Traduzir Iansã seria muito simplificador. Ela é complexa, plural, poderia falar que é vento, o ar, a água, é o que está em mim. Oyá não é um estar de fora, Ela existe porque eu estou, ativando em mim o que existe Nela, o que Ela é como ser. As duas existem em função uma da outra.

5. Cléo Martins, 51 anos, advogada e escritora, ebomy de Oyá e agbeni de Xangô do Ilê Axé Opô Afonjá:

Oyá é um vento sagrado, o fogo-ternura, sublime compaixão, mãe no sentido do que é vivo e do que é morto, generosa, irascível; de brisa e tempestade, por excelência ela, pra mim, é movimento, movimento nervoso; representa as vanguardas e as transformações. O Apóstolo Paulo disse um dia: 'Não sou quem vivo, mas é Cristo quem vive em mim'. Eu sinto o mesmo em relação à Oyá. Ela está em mim e eu a represento enquanto humana é a transformação do sagrado na gente, a minha humanidade consagrada é Oyá, cada artigo, cada briga, cada barraco que armo, como tudo que me é belo vem de Oyá. A sedução em Oyá não é estudada, é natural, Ela é transparência. Existem pessoas que são assim, Bethânia, por exemplo, também como eu, é assim. Aliás, nós que somos de Iansã temos um brilho especial.

6. Ana Rita Gonçalves, 36 anos, tecelã, omorisá de Oyá do Ilê Axé Opô Afonjá (6 anos de iniciação):

Oyá é minha vida, é o ar que eu respiro, Ela que já o vento, facilita ainda mais isso pra mim: respirar. Sem Ela eu não vivo, Ela é movimento, como minha mãe Stella diz, Iansã é a própria alegria. Desde criança sempre soube: eu sou de Iansã. Toda pessoa tem em si características do seu orixá. Cada orixá traduz no corpo do seu filho a sua característica. Sempre me vejo em Iansã e Ela em mim, sempre comigo. Na minha profissão de tecelã, que precisa usar as mãos, também na culinária, na minha independência diante da vida, Ela está aí. Nós as filhas de Oyá temos personalidade forte e adoramos liberdade. Costumo dizer: não me pressione, não me obrigue a fazer nada, tudo em mim tem que fluir livremente, assim, o que faço, me meto a fazer, sai bem feito. Como Iansã.

7. Júlia Couto, 31 anos, professora e atriz, omorisá de Oyá (iniciada há sete anos) do Ilê Ibiri Omin Axé Airá:

Costumo dizer que Ela é a inconstância, Ela faz de mim inconstante, me doma dentro da inconstância dela. É uma Mãe linda, charmosa, poderosíssima. Ela é muito presente em minha vida, vive em mim desde sempre. Sempre me soube filha Dela: Ela se faz presente na minha certeza Dela vivendo em mim. Acho que, como Oyá, eu sou um misto de timidez e pessoa boa, valente, desinibida, tenho a dubiedade Dela, Mulher verdadeira, livre, falante, mas que não diz tudo, Ela gosta de deixar mistério; sempre a sinto quando estou no palco, ali Ela me segura, toma conta de mim, fica ali me segurando soprando seu ventinho quando necessário.

8. Arany Santana, 56 anos, professora e atriz, filha de Oyá-Iansã (Bamburucema na nação de angola), ligada ao Terreiro "Tumbenci" em Lauro de Freitas-BA:

É o vento forte que me arrebatava, que eu sei que é maior do que eu, maior que meu corpo. Um vento que me toma e possui, e quando volto à realidade, eu me sinto leve e plena; Ela é a sensação de alegria, de pureza, é um prazer indescritível tê-la em mim. É uma exaustão aliviada. Mas quem é Iansã pra mim? Quem pode, com precisão, dizer quem Ela é? Eu só posso falar de dentro para fora, nunca de fora para dentro; nunca mobilizada para uma explicação de algo que me é melhor definível pelo sentir, por minha experiência intransferivelmente pessoal. Pois é, eu achava que eu era a representação Dela. Recentemente deixei de pensar assim. Ela é uma 'lady' e eu sou estabanada. Ela é polida, é finíssima, e eu não sou assim. Ela interfere na minha vida e no meu jeito, às vezes me salva, me liberta. Preciso Dela comigo; têm vezes que Ela me toma e age em mim sendo Ela. Pois Ela é Ela e eu sou eu. Ela é uma divindade, eu sou humana.

9. Paloma Vanderley, 28 anos, professora e historiadora, abiã de Oyá, atualmente sem pertencer a nenhum terreiro:

Iansã é minha vida, não me vejo viver sem Ela, sinto a presença forte Dela nas coisas que faço, Ela me acompanha e tudo me vem pela fé que carrego em mim. Ela é fogo, é vento. Sempre fiz um tipo de associação entre Iansã e Santa Bárbara, foi assim que descobri o candomblé, que é minha religião. As pessoas olham para minha cara e sempre me dizem: você é filha de Iansã. Não tem jeito, Ela está em mim. Hoje sei que Santa Bárbara não é Iansã, mas sou devota das duas, me sinto filha das duas. Ah! O que eu tenho de Iansã mais forte em mim é a beleza e a sedução, que só as filhas de Iansã sabem ter.

É com o desenho mítico e de fé que compôs as falas das “omo oyá” (filhas de Oyá) que se encerra o perfil desta orixá dos ventos. Portanto, depois de apresentado o mito da divindade, apresentar-se-á no próximo capítulo a trajetória da estrela Maria Bethânia.

3 NO RASTRO DA ESTRELA: a vida e a arte de Maria Bethânia

“Destino eu faço, não peço
 Tenho direito ao avesso
 Botei todos os meus fracassos
 Nas paradas de sucesso”.
 Caetano Veloso

Toda existência é uma história que se apronta para ser contada. Traços biográficos de qualquer indivíduo servem como espelho refletindo a sociedade em seu tempo. É mais do que sabido, que toda obra artística funciona como relato de uma época, e seu autor transmite na história de sua vida a história de seu povo. No livro “Mozart Sociologia de um Gênio” (1995), Norbert Elias construiu uma biografia sobre este famoso músico numa abordagem sociológica, traduzindo sua obra como testemunho histórico-cultural da Viena pré-romântica, analisando sua vida como resultado dos conflitos existenciais e a realização de alguns dos seus tantos desejos. Sobre isso o autor ilustra:

Para se compreender alguém, é preciso conhecer os anseios primordiais que este deseja satisfazer. A vida faz sentido ou não para as pessoas, dependendo da medida em que elas conseguem realizar tais aspirações. Mas os anseios não estão definidos antes de todas as experiências. Desde os primeiros anos de vida, os desejos vão evoluindo, através do convívio com outras pessoas, e vão sendo definidos, gradualmente, ao longo dos anos, na forma determinada pelo curso da vida (ELIAS, 1995, p.13).

É à luz desta reflexão que se apresenta a trajetória de vida da cantora brasileira Maria Bethânia Vianna Telles Velloso. Nascida a 18 de 1946, filha caçula de Seu José Velloso e Dona Claudionor Telles Velloso, a conhecida dona Canô, numa cidade do Recôncavo baiano, chamada Santo Amaro da Purificação. No meio de uma família de sete irmãos, sendo cinco biológicos, Clara Maria, Maria Isabel, Rodrigo Antonio, Roberto José e Caetano Emmanuel, e duas adotivas, Eunice e Irene, a menina Berré, como seria carinhosamente chamada por seus familiares, de acordo com vários depoimentos, vai receber o nome Maria Bethânia por causa da famosa canção do pernambucano Capiba, a partir de uma ativa sugestão do irmão de quatro anos na época, o menino Caetano.

Bethânia viveu em sua cidade natal de 1946 até 1960, quando veio para Salvador completar os seus estudos ginasiais, como era de costume em sua família. O fato de deixar Santo Amaro,

seus pais, seus amigos e morar em Salvador, muito a incomodou nos primeiros meses, na Cidade da Bahia, como era chamada a capital baiana pelo povo do Recôncavo.

Ainda menina, em Santo Amaro, ela experimentaria brincadeiras que funcionaram como verdadeiros exercícios artísticos, entre as mais citadas por ela mesma, existiu a de “faquir”. Brincar de faquir consistia subir em uma árvore do quintal de sua casa, junto com seu fiel escudeiro, o mano Caetano, e ficar lá em cima por horas e em silêncio, isso, conforme Bethânia funcionava como testes de concentração, que foram muito úteis em sua construção artística.

A partir de relatos de seus familiares, mais precisamente de seu irmão Rodrigo Velloso²⁰ e de sua irmã mais velha (uma espécie de segunda mãe entre muitas que ela tinha) Dona Clara Velloso²¹, desde criancinha Bethânia fora envolvida em assuntos místicos e transcendentais: segundo Rodrigo, com um pouco mais de cinco anos, ela foi levada por uma prima bem mais velha, muito importante em sua formação intelectual, Dona Lindaura, chamada de Minha Daia, à casa de sua amiga Dona Dazu que era vidente e mexia com elementos da religião dos Orixás, esta senhora afirmou que Bethânia seria muito famosa em todo o Brasil. Ao tomar conhecimento desse presságio, e desde cedo apresentando uma forte personalidade, a menina cresceu cultivando a idéia da inexorabilidade da sua fama. E isso deu um certo trabalho à sua mãe D. Canô, pois, sendo Bethânia pouco afeita a estudar todas as matérias escolares, adorava português e história, gostava de literatura e de poesia, mais detestava matemática e tinha péssimas notas aí, e sua mãe dizia: “Berré, vá estudar minha filha, olhe suas notas”, e ela prontamente respondia: “não preciso de estudos, pois eu vou ser artista e famosa”.

No relato de D. Clara, certo dia, quando ela morava no Tororó, em Salvador, Bethânia, Sandra e Dedé Gadelha, Gal Costa, que ainda era chamada de Gracinha, foram consultar os búzios de um compadre da filha mais velha de D. Canô, muito mais por diversão do que por questões religiosas. Foi lá que Maria Bethânia ficou sabendo pela segunda vez que seria muito famosa mundialmente, mas para isso teria que dar um presente às águas em homenagem a Iemanjá. D. Clara conta que Bethânia não levou o “jogo”²² muito a sério. Dias depois, a futura cantora

²⁰ Depoimento de Rodrigo Velloso colhido por telefone em 05/07/2007, da casa de sua mãe em Santo Amaro-Bahia.

²¹ Entrevista concedida por telefone em 05/07/2007. D. Clara Velloso, encontrava-se em sua residência em Salvador-Bahia.

²² “Jogo” refere-se aos dezesseis búzios usados nas adivinhações do candomblé baiano.

foi à praia aproveitar suas férias de janeiro, usava um anel de prata que foi desenhado por ela mesma e forjado por um ourives conhecido da família, ao entrar no mar uma onda bateu em sua mão arrancando-lhe a jóia por ela muito estimada. Chegou em casa chateada e narrando o episódio. Era final de janeiro de 1965 e, logo depois, ela receberia o convite para participar do Show Opinião, no Rio de Janeiro, em substituição à cantora Nara Leão.



Ilustração 01 - Bethânia no “Opinião”

Vivendo na Cidade da Bahia, a adolescente Berré se sentia um tanto quanto infeliz. Foi a efervescência cultural de Salvador dos anos 60, a partir do forte incremento às artes dado pelo então reitor da Universidade da Bahia (atual UFBA), o professor Edgar Santos, com seus espetáculos teatrais, filmes experimentais, shows musicais, exposições, concertos, que despertou em Bethânia os primeiros sinais de apego à cidade, que seria sua casa por quase cinco anos. Em algumas declarações ela diz que além da atividade cultural, o que mais a fascinara em Salvador, eram suas águas mornas e azuladas do mar como, também, a beleza misteriosa do Dique do Tororó que ficava próximo a sua residência nesta cidade. Sobre isso, Veloso (1997, p.58) afirma:

No entanto, da janela do apartamento que eu, ela, Nicinha viemos dividir com Rodrigo e Roberto, via-se o Dique do Tororó com suas águas de um verde mutante e misterioso que me encantava, e Bethânia, à guisa de protesto, começou a passar as tardes sentadas no parapeito da janela olhando fixamente essas águas, e terminou por apaixonar-se por elas: foram seu primeiro vínculo de amor com Salvador.

Após o seu envolvimento na cena artística de Salvador, como espectadora, Maria Bethânia intensificou o desejo de se tornar atriz, conhecendo Álvaro Guimarães por intermédio de Caetano Veloso, Alvinho, como era chamado pelos amigos, era um agitador cultural baiano

que trabalhava com teatro. A partir deste encontro, a cantora passou a ser conhecida na capital baiana entre os freqüentadores do seu universo cultural.

No ano de 1961, em Salvador, um acontecimento artístico marcante envolveu a filha de D. Canô: início do espetáculo “O Boca de Ouro”, de Nelson Rodrigues, sob a direção de Álvaro Guimarães, as luzes apagadas quando do nada, à capela, surge a voz: “Quero morrer/ Numa batucada de bamba/ Na cadência bonita do samba”²³. Um som grave rasga de beleza os ouvidos da platéia que assistia à peça. A voz, sem presença física em cena, revelou um raro momento lítero-musical. A dona da voz, então com 15 anos, tornar-se-ia uma das mais singulares cantoras da história deste País. Seu nome, Maria Bethânia. Sobre este episódio Veloso (1997, p.62) comenta: “Infelizmente o resto do espetáculo não estava à altura desse início (mas quantos, neste mundo, o estariam?) e pouca gente chegou a presenciar essa estréia inusitada. O culto à voz de Bethânia, no entanto, cresceu entre os artistas e boêmios de Salvador.”

Envolvida nos grandes acontecimentos artístico-culturais da cidade, no ano de 1963, Bethânia conheceu Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Djalma Côrrea, Pitti, Alcivando Luz, Fernando Lona e trabalharam juntos, em 1964, no recém inaugurado Teatro Vila Velha. O projeto que os uniu foi o show *Nós, por exemplo*, marco na vida dos baianos Gal, Gil, Caetano, Bethânia e Tom Zé. Ainda em 64, Bethânia estreou o seu primeiro show solo, *Mora na Filosofia*, cantando os grandes sambas dos nossos melhores compositores do gênero: Noel Rosa, Monsueto Menezes, Ataulfo Alves, Assis Valente, Dorival Caymmi e Batatinha.

²³ Sucesso de Ataulfo Alves e Paulo Gesta, regravado por vários nomes da MPB desde a sua criação.



Ilustração 02 - Nós, por exemplo

A primeira vez em que a voz de Maria Bethânia foi gravada e veiculada publicamente ocorreu por conta da trilha sonora do filme *Moleques de Rua*, de Alvinho Guimarães. Quem assinou a trilha foi Caetano Veloso. Tudo isso, contudo, não indicava que a vida profissional da aspirante à artista seria configurada no ramo da música. O canto era presente em Bethânia, mas o seu talento dramático a convidava a exercer o ofício de atriz.



Ilustração 03 - Bethânia

3.1 O BRADO DO DESTINO

Maria Bethânia representou-se sempre como uma adolescente excêntrica. O seu difícil temperamento, desde criança, exercitava a paciência e a compreensão de seus familiares, que a cercaram de muito amor. Aos olhos dos irmãos, ela sempre foi a favorita de D. Canô, sua mãe. E de certa forma, o conforto por ser a caçula no seio de uma família amorosa, lhe permitia dar vazão às suas vontades e a exercer a sua diferença. Oscilando entre a braveza e a doçura, Bethânia interagiu bem com Caetano, seu grande instrutor existencial, e com Minha Daia, sobrinha de seu pai, que não se casou e morava com ele, outra “mãe” na vida de Berré, que lhe espelhou independência e um padrão comportamental avançado para a época e, mais ainda, para a cidade de Santo Amaro.

Ao se transferir para Salvador, Bethânia pôde externar mais a sua excentricidade e assumir os gostos de uma personalidade ímpar e bem desigual em relação aos outros de sua faixa etária. Sobre esse aspecto, Veloso (1997, p.65-66) comenta:

Eu e Bethânia, ao contrário, nos divertíamos muito na companhia um do outro e, em nossos périplos pela vida cultural de Salvador nos primeiros anos da década de 60, descobrimos que éramos uma dupla algo insólita. Ela lia Carson McCullers e Clarice Lispector, escrevia uns textos bonitos de prosa poética e fazia pequenas esculturas em cobre e madeira. Apaixonou-se pela cor roxa e passou a fazer para si mesma, roupas de cetim roxo.

Esta era a Maria que caminhava pelas ruas da Cidade da Bahia, vestida de roxo, num cabelo crespo volumoso, dona de uma testa saliente, de um expressivo nariz adunco, de gestuais fortes, esguia, encobrendo os olhos com um óculos escuro; uma adolescente de voz grave, intempestiva e arredia, andando e tomando conta de si, expressando-se visualmente e desafiando com sua imagem os que, ocasionalmente, não aceitassem a sua insólita “presença morena”²⁴.

“É incrível a força que as coisas parecem ter quando precisam acontecer”, esta emblemática fala de Caetano Veloso proferida no disco *Maria Bethânia e Caetano Veloso Ao Vivo*, em 1978, ilustra a compreensão da família e dos amigos deles sobre a ida de Maria Bethânia para o Rio de Janeiro, aos dezenove anos incompletos, substituir Nara Leão, no show *Opinião*.

²⁴ Alusão a uma canção de Caetano Veloso, “A tua presença”, que foi gravada por Maria Bethânia em 1971.

Segundo os informantes familiares, Bethânia estava predestinada a cumprir uma vida de fama e sucesso. D. Clara sempre a considerou uma escolhida pelas divindades. E o próprio cético Caetano Veloso, em seu *Verdade Tropical* (1997, p.70, 71,72), narra a história da chegada do convite de Nara Leão a Bethânia, através da atriz baiana Nilda Spencer, em tom místico, somando a este episódio, uma atmosfera de ações premonitórias, e de desígnios maiores que a chamada razão humana.

Nara Leão, sem nunca ter visto Maria Bethânia em cena, e sim, só através de gravações do show *Nós, por exemplo*, acabou acatando a indicação de Roberto Santana, uma espécie de produtor artístico e executivo dos “meninos” da Bahia, que teve um namoro com Nara, além de outras pessoas, inclusive as do grupo *Teatro dos Novos*- os mentores do Vila Velha - que tinha a atriz Nilda Spencer, e esta ficou sendo responsável a transmitir para Bethânia o convite feito pelos organizadores do espetáculo *Opinião*.

O show *Opinião*, que nascera poucos meses após o Golpe Militar de 64, era um musical que contava com a participação da bossanovista Nara Leão, do compositor do morro Zé Ketti e do nordestino João do Vale. Faziam um show-protesto com letras engajadas que mostravam as realidades duras do Brasil urbano (Zé Ketti) e do Brasil rural (João do Vale), o momento mais esperado do show era a interpretação moderada de Nara Leão sobre a canção *Carcará*. Com a chegada de Maria Bethânia em sua carga dramática - meio água, meio sertão - a interpretação de Nara sobre *o Carcará* acabou por ser esquecida, e foi esta canção que apresentou ao Brasil o talento interpretativo da baiana.

Existe uma narrativa mítica sobre a chegada da cantora ao Rio de Janeiro. Narrativa esta, desfiada pela própria ao se referir ao seu impacto ante Copacabana. Segundo Maria Bethânia, no dia em que ela chegou à cidade maravilhosa, foi recebida com fortes chuvas, raios e trovões, sentindo o cheiro de óleo diesel e batata frita pelas ruas deste famoso bairro carioca²⁵. O traço mítico e místico desta revelação repousa na idéia de que sendo Bethânia uma filha de Iansã, os fenômenos atmosféricos neste dia a recebiam, como a ratificar o caminho de sucesso que ela ali começava a trilhar. Nesta leitura, a artista consolida a noção de predestinação que, tanto ela como seus familiares, tinha acerca da força com que tudo

²⁵ No DVD e no CD *Maricotinha ao Vivo*, Maria Bethânia narra esta história que é uma recorrência em suas entrevistas. Em uma entrevista sua no programa televisivo “Sem Censura” (TVE - BA, às 16h.), ela afirmou que descobriu que estava sendo recebida por “Iansã” naquela cidade, depois da sua inserção mais efetiva no mundo do candomblé.

acontecia para ela se tornar a artista que é nos tempos atuais: “Deus, Nossa Senhora e os Orixás assim o quiseram”.

3.2 O TRAJETO ARTÍSTICO

Maria Bethânia estreou no *Opinião* com um visual bem andrógino para os padrões da época, ainda que no meio alternativo da cultura de protesto. Ela trajava em cena uma calça de corte masculino, camisa de mangas compridas, usando o cabelo preso à moda coque. A força da sua presença juvenil causava admiração, graças à voz gravíssima misturada a um excesso de dramaticidade: “*Carcará, mais coragem do que homem... Carcará, pega, mata e come*”. Um berro brotando da experiência seca do sertão, um desmando da coragem invadindo os ouvidos do povo carioca acostumado ao canto doce do protesto contido de Nara Leão. Um canto agreste e enigmático a favor da denúncia nordestina contra a dureza do êxodo rural. 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 50. Em menos de um ano, Bethânia já era uma referência inovadora no cenário da nossa canção popular.

A partir de 1965 até 1970, o grande exercício da cantora se deu nas noites cariocas, apesar de também ter tido uma incursão por São Paulo, sob a batuta de Augusto Boal, que a dirigiu juntamente com os outros baianos Caetano, Gal, Gil, Tom Zé e Pitti, no espetáculo *Arena canta Bahia*. Mas foi nas famosas e movimentadas boates de Copacabana, onde Maria Bethânia apagava a imagem de cantora de protesto, transitava pelo samba e construía o seu viés mais apropriado ou futuramente mais constante: as canções de amor, lânguidas e sofridas, bem ao estilo da sua musa maior Dalva de Oliveira.

Nos anos de 1969 e 1970, Bethânia começou a inserir no repertório dos seus shows vários cânticos do culto aos orixás e cantigas de caboclo, que aprendeu em Santo Amaro. Em um dos shows, que virou disco ao vivo em 1970, ela interpretou um cântico em louvor a seu orixá Iansã, na nação de Angola²⁶ e entrava no palco gritando: “Eparrei, estou descendo minha

²⁶ Nação de candomblé na Bahia corresponde a conjunto de práticas litúrgicas herdadas dos povos africanos de origem Banto.

Iansã”. Mais uma vez espantava e agradava aos assistentes dos seus shows, quase sempre, considerados impactantes.

Comigo me desavim, foi o show de estréia de Bethânia com o diretor e ator teatral Fauzi Arap, que se tornaria uma espécie de guru na vida da artista até os dias atuais. Neste show, realizado em 1968, começa a se registrar outra grande marca na presença cênica de Bethânia: a récita de textos literários. O momento mais marcante do espetáculo é a leitura da crônica *Mineirinho*, de Clarice Lispector com mais de três páginas. O texto, em si mesmo muito forte, era declamado aos berros e empolgava a platéia pela leitura dramática e pelo teor da história que narrava o assassinato do criminoso Mineirinho, em Belo Horizonte e, neste, Clarice traduzia a sua indignação com o requinte de crueldade que esta morte representou para a escritora.

Em 1971, acontece aquele que será o mais memorável show da carreira de Maria Bethânia, na época com 25 anos: *Rosa dos Ventos, o show encantado*, com direção de Fauzi Arap, que orientou o cenógrafo Flávio Império a criar cenários que se remetiam aos quatro elementos essenciais da natureza: o fogo, a água, o ar, a terra. “O tempo é como um rio/Onde banhei o cabelo de minha amada/Água limpa que não volta/Como não volta aquela antiga madrugada”. Estes versos da canção *O tempo e o Rio*, de Edu Lobo, segundo Fauzi Arap, em seu livro de memórias *Mare Nostrum*²⁷, o ajudaram a costurar a idéia do Rosa dos Ventos, onde a água tinha uma simbologia de memória, que guardava e guiava as informações necessárias para gerar o encantamento, a mágica das narrativas lítero-musicais, que a voz de Bethânia transportava ao seu público. Grande sucesso de crítica e público, este show é o mais querido por esta cantora que é considerada pela mídia brasileira como uma das mais expressivas artistas de palco neste País.

Ainda em 1971, sai o disco *A Tua Presença*, gravado em estúdio pela Philips, no mesmo ano que Bethânia estreou o show Rosa dos Ventos e, sobre este, lançou um disco homônimo ao vivo, resultado fonográfico do espetáculo encenado. O disco é frágil tecnicamente, mas importante pelo registro histórico desse episódio na vida da artista. Ainda neste ano, a cantora participou de show em Buenos Aires, juntamente com Vinicius de Moraes e Toquinho, outro episódio marcante para os três, que valeu muito pela interpretação de Bethânia da canção *É*

²⁷ ARAP, Fauzi. *Mare Nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos*. São Paulo: Senac, 1998.

de manhã, e da apresentação que Vinicius fez dela em espanhol para o público argentino. Este momento foi registrado em um disco gravado em estúdio na Argentina.

Em 1972, chega ao cenário nacional o emblemático disco *Drama*, trazendo como título esta canção de Caetano Veloso, que em muito representa a trajetória teatral de Bethânia, naquilo que ela melhor sabe fazer: interpretar. E a palavra drama na memória afetiva dela sempre teve esse sentido: “Drama significava teatro em Santo Amaro. Na minha terra não se falava a palavra teatro, se dizia: ‘Eu vi um drama, vai ter um drama tal dia’. Era teatro”²⁸.

Ainda sobre o ano de 1972, Rodrigo Faour (2006)²⁹, faz o seguinte comentário:

O ano de 1972 foi bem agitado para Bethânia. Além de ter reencontrado o irmão, Caetano, depois de um longo tempo exilado, ela deu asas à sua carreira internacional. Em janeiro, esteve na Europa, representando o Brasil no festival MIDEM, em Cannes, e cantando também em outras cidades da França e da Itália. No final do ano, seguiu em tournée de 38 concertos com o Terra Trio, num show de expoentes da MPB, onde também havia sets com Paulinho da Viola e Sebastião Tapajós, entre outros, começando em Frankfurt terminando em Paris. Essa excursão deixou para a posteridade um disco intitulado *Nova Bossa Nova*, lançado por um selo alemão, no qual a intérprete canta duas faixas: *Não tem solução* (Caymmi) e um pot-pourri nordestino. Também apresentou (por curto período) o programa MEC- Música, na TV Globo, mas logo viu que esse não era o seu veículo favorito e demitiu-se da empreitada. Em junho, também estreou o filme “Quando o carnaval chegar”, onde atuou ao lado do ator Hugo Carvana e dos colegas Chico Buarque e Nara Leão, formando com ambos um trio de cantores mambembes que protagonizaram a trama. A trilha do filme saiu em disco naquele mesmo ano pela Philips, onde a cantora lançava duas pérolas buarquianas de sua discografia: *Baioque* e *Bom Conselho*.

Em 1973, a cantora lançou o disco *Drama 3º Ato*, ao vivo, intercalando canções com fragmentos de textos poéticos. A base musical do disco-show foi a do *Drama* em estúdio, e Bethânia não contando com a participação de Fauzi Arap para a concretização deste show, recorreu a Isabel Câmara e a Antonio Bivar, para ajudá-la nesta empreitada.

No ano de 1974, nasce outro show marcante de Maria Bethânia: *A cena muda*. Este serviu também, como uma espécie de comemoração pelos seus 10 anos de carreira, e contou com a direção de Fauzi Arap. A cantora foi sucesso de público e crítica. A década de 70 foi a fase dos grandes encontros da cantora com outros artistas. Um dos discos mais importantes da história da MPB surgiu do show que ela fez com Chico Buarque em 1975. No ano seguinte,

²⁸ Extraído do texto de apresentação de Rodrigo Faour, do relançamento em CD de toda a discografia da cantora, por conta dos seus 60 anos, completados em junho de 2006; este fragmento encontra-se no encarte do CD *Drama*.

²⁹ O mesmo texto referido na nota anterior.

Bethânia participa do histórico encontro Os Doces Bárbaros, no qual reúne-se a Gil, Caetano e Gal Costa. Em 78, ela grava com o irmão, o disco Maria Bethânia e Caetano Veloso ao vivo. Vale ressaltar que o primeiro grande encontro em disco de Bethânia com outro artista aconteceu em 1967, com Edu Lobo, outra edição histórica na vida da artista. A diferença é que esse disco foi gravado em estúdio, e os demais dos anos 70 selando os encontros foram ao vivo, como resultado dos shows ocorridos.

Sobre o evento histórico, o encontro entre os baianos, conhecido como Os Doces Bárbaros, que movimentou a cena cultural do Brasil em 1976, segundo o historiador Carlos Barros (2005, p.13), podemos observar:

O conjunto Os Doces Bárbaros, que, como afirmam seus integrantes, surgiu do desejo de comemorar publicamente o sucesso de suas carreiras individuais, acabou por arranhar certos traços da brasilidade tradicional que até aquele momento eram intocáveis nas representações sobre o Brasil - e particularmente sobre a Bahia. Desde o fenômeno da Tropicália, que desencadeou discussões polêmicas em torno de conceitos como cultura popular, arte pop, música de qualidade e outras categorias expressivas nos estudos sobre canção popular no Brasil, estes músicos vêm se emblematizando - e sendo emblematizados - como atuantes e mesmo propositivos de reorganizações sobre o próprio ato de fazer música.

E estes proponentes artistas baianos, Gilberto Gil, Gal Costa, Caetano Veloso e Maria Bethânia, fizeram uma série de shows pelas principais capitais brasileiras, redimensionando uma idéia de Bahia, que se fortalecia na cultura religiosa afro-baiana e, ao mesmo tempo, dialogava com influências de musicalidades outras, como a portuguesa, a africana, a americana, a hispânica. Neste sentido, o visual de Maria Bethânia recrudescia a sua herança cultural espelhando uma imagética estilizada a partir dos elementos da religião dos orixás. Ao cantar para “As Iyabás” e a “Iansã”, sua performance denotava uma espécie de transe provocado pelo próprio canto da artista. Este evento, Os Doces Bárbaros, marcou os quatro cantores pela re-invasão³⁰ que os mesmos fizeram sobre o trânsito artístico-cultural do chamado eixo Rio - São Paulo.

Ainda em 1976, Bethânia lança *Pássaro Proibido*, trazendo canções como “A Bahia te espera” e “As Iyabás”, sem falar no radiofônico sucesso de “Olhos nos Olhos”, de Chico Buarque, que deu muita visibilidade à cantora, pois, a mesma, além de ser bem tocada nas rádios FM’s, atingiu também grande audiência em rádios AM’s. A capa do LP foi destacada

³⁰ A idéia de “invasão” foi promovida no Rio de Janeiro pelo escritor Millôr Fernandes, que chamou o grupo baiano de “bahunos”, numa clara referência aos Unos do final da Idade Antiga atestando, assim, uma possível selvageria estética empreendidas pelos quatro artistas nascidos na Bahia.

pela beleza da foto e demonstrava os vínculos da cantora com as mitologias afro-baianas difundidas pelo candomblé³¹. Em 1977, a intérprete traz *Pássaro da Manhã*, em uma capa de LP rejeitada visualmente, mas num repertório aclamado por boa parcela de seu público no País. Neste disco, pela primeira vez, ela gravou textos poéticos em estúdio, reafirmando o seu já conhecido talento em recitais de textos literários ou não.

O Ano de 1978 foi mais que exitoso. Nasce o maior sucesso de vendas da carreira de Maria Bethânia, o disco *Álibi*. Com mais de um milhão de cópias vendidas, este disco se configurou como a maior marca mercadológica entre as grandes cantoras brasileiras, colocando Bethânia no mesmo patamar de outros grandes vendedores da nossa indústria fonográfica, entre os quais, Roberto Carlos. *Álibi* contou com as participações especiais de Alcione e Gal Costa. Em 1979, outro grande sucesso, *Mel*, agora sob a direção de Wally Salomão. A canção que dava título ao disco e ao show bateu recordes de execução nas rádios de todo Brasil.

Nos anos 80, Bethânia não alcançou os mesmos recordes de vendas dos finais dos 70. Artisticamente, bons discos foram lançados, como *Talismã* (1980), *Alteza* (1981), *Nossos Momentos* (1982) e *Ciclo* (1983), sendo que este último foi considerado pela cantora como seu melhor trabalho realizado até então, e foi dedicado especialmente ao seu pai morto neste mesmo ano. Em 1984, é lançado - *A beira e o mar* - um disco pouco vendido, que deu origem a um show também sem expressão de público, considerado, a partir da experiência do Rio de Janeiro, como um fracasso na carreira de Bethânia. Este show foi *A hora da estrela de cinema*, título de uma canção de Caetano Veloso presente no referido disco, e foi inspirada na personagem Macabéa do livro de Clarice Lispector, *A hora da estrela* (1977).

Em 1986, a cantora vai sofrer uma grande perda em sua vida pessoal e espiritual: morre, aos 92 anos, a Iyalorixá Menininha do Gantois. Nesse mesmo ano, nasce um belo disco - *Dezembros* - dirigido por Caetano Veloso e dedicado à famosa Iyalorixá da Bahia e à escritora Nélida Piñon.

Em 1989, Bethânia atinge uma expressiva vendagem do disco *Memória da Pele*, como também, incomum para a época, passa a ser muito executada por várias rádios brasileiras com

³¹ No segundo capítulo há referências elucidativas sobre algumas mitologias afro-baianas, principalmente as da orixá Oyá.

as músicas: Reconvexo (Caetano Veloso), Memória da Pele (João Bosco, Wally Salomão) e Tenha Calma (Djavan).

Em 1990, surge o disco comemorativo dos seus “25 anos” de carreira. Este álbum reúne, em sua concepção, quase todas as pessoas que foram importantes para a consolidação artística de Maria Bethânia. Dele participam especialmente a dama do jazz Nina Simone, Alcione e Gal Costa (estas duas louvando, juntamente com Bethânia, a orixá Iansã), João Gilberto, Almir Sater e a bateria da escola de samba carioca Estação Primeira de Mangueira. Na louvação a Iansã, participa, além das cantoras acima citadas, a Iyalorixá Cleusa - filha de Mãe Menininha que herdou o trono do terreiro de candomblé mais famoso do Brasil, o Gantois, e faleceu no ano de 1998. Em 1991, Bethânia gravou o belíssimo *Olho d'água*, sem vendas expressivas, mas um grande sucesso de crítica.

Em 1993, depois de ter sido aconselhada por Caetano Veloso, Maria Bethânia volta a estourar a marca de vendas no cenário fonográfico brasileiro. Com *As canções que você fez pra mim*, atinge-se o volume de vendas de mais de um milhão de cópias, de um disco todo feito só com letras e músicas dos compositores Roberto e Erasmo Carlos. Em 1994, é gravado o disco ao vivo com base no show *As canções que você fez para mim*. Por não aceitar gravar “As canções II”, ela não renova o contrato com a Polygram e muda-se para a EMI-ODEON.

No ano de 1996, nasce o belo e festejado *Âmbar*, sucesso de público e crítica. Bethânia grava novos compositores como Adriana Calcanhotto, Chico César, Arnaldo Antunes, Orlando Moraes, Carlinhos Brown e Paquito. Participam dos vocais no disco, Virgínia Rodrigues e o eterno “Ioiô de Berré”, como ela se referiu na época a Chico Buarque. Em 1997, é gravado *Imitação da Vida*, ao vivo, uma rica pesquisa poética, onde ela volta a recitar poemas de Fernando Pessoa em comemoração aos seus 30 anos de carreira, completados dois anos antes. O disco prima pela a escolha de repertório e pelo esmero da concepção gráfica do seu encarte, representando um grande sucesso na carreira de Bethânia.

Em 1999, depois de romper com a gravadora EMI-ODEON, Bethânia vai para a BMG-ARIOLA e grava o CD *A força que nunca seca*. Envolvido num repertório considerado eclético pela crítica midiática, este trabalho traz a polêmica gravação da canção “É o amor”, de Zezé de Camargo, numa interpretação dramática da cantora, em arranjos sofisticados feitos pelo maestro Jaime Alem, que dividiu opiniões entre o público fiel da artista. No ano

seguinte, grava *Diamante Verdadeiro*, disco ao vivo feito a partir do show *A força que nunca seca*.

No ano de 2001, ela grava o CD *Maricotinha*, comemorativo aos 35 anos de carreira. Traz canções de Vinícius de Moraes e Carlos Lira, Vanessa da Mata, Lenine, Herbert Viana, Adriana Calcanhotto, Ana Carolina, Gilberto Gil, Chico Buarque e Edu Lobo, Chico César, além de se auto-homenagear com a canção de Caymmi que dá título ao CD. Em 2002, ela lança *Maricotinha ao vivo*, que tem como base, nuances e momentos do seu show mais memorável, o Rosa dos Ventos. *Maricotinha ao vivo* foi dirigido por Fauzi Arap e representa outra transgressão na vida artística de Maria Bethânia, ela foi a primeira cantora do escalão de elite da MPB a romper com uma gravadora multinacional e ir para uma gravadora alternativa (e nacional), neste caso a carioca Biscoito Fino, de Olívia Hime, que também produziu seu primeiro DVD, lançado em 2003.

O disco especial *Oração, preces e súplicas à Senhora dos Jardins do Céu* fora produzido independentemente por Bethânia, com uma tiragem inicial de mil cópias. A Biscoito Fino, em 2003, assumiu a reedição do trabalho, que atingiu uma expressiva vendagem para um projeto pessoal da cantora em louvar Nossa Senhora e homenagear sua mãe, Dona Canô.

3.3 BRASILEIRINHO

Ainda em 2003, revelando um processo evolutivo dentro da compreensão estética de Maria Bethânia, sem maiores pretensões, nascido da intenção de inaugurar o selo da cantora pela Biscoito Fino, o *Quitanda*, o CD *Brasileirinho* chegou e se tornou aquilo que o poeta Ferreira Gullar³² diz a respeito desse disco na carreira da cantora, o demonstrativo de um outro renascimento artístico dela, uma nova fase coadunada com a maturidade de quem acumulou inteligentemente a experiência de quatro décadas voltadas para a cultura lítero-musical no Brasil. *Brasileirinho* é um trabalho de pesquisa que traça um perfil de nossa religiosidade popular, um trabalho que apresenta um olhar etnográfico sobre a cultura brasileira erguida no interior do País, e musicalmente de um requinte poucas vezes visto em nossa indústria fonográfica.

³² Este depoimento encontra-se nos extras do DVD *Brasileirinho*.

No ano seguinte, o show *Brasileirinho* apresentado pelo país de forma compacta, sem as longas excursões e temporadas duradouras, deu origem a um DVD homônimo que arrebatou a crítica, o público, os colegas de profissão, a mídia e foi muito premiado, inclusive com aquele que se constituiu como o mais importante prêmio musical do País, o Prêmio Tim, no qual Bethânia, além de receber o prêmio como melhor cantora, levou também como melhor DVD do ano de 2004. Esta obra trouxe em participações especiais o grupo mineiro Uakti, Ferreira Gullar, Miúcha, Tira Poeira, Denise Stocklos e Nana Caymmi. Acabou por se tornar um acontecimento estético e de entretenimento no cenário da chamada Música Popular Brasileira.

Em 2005, a cantora presta uma homenagem ao seu querido e mentor poeta Vinicius de Moraes, com um belo CD intitulado *Que falta você me faz*, reinventando canções como *Minha Namorada*, *Tarde em Itapoã*, *O que tinha de ser* (numa versão considerada pela imprensa como definitiva), *Samba da Benção* e a delicada e expressiva interpretação de *Eu não existo sem você*. No final do referido ano era comemorou seus 40 anos de carreira com o DVD *Tempo Tempo Tempo Tempo*, e recebe novamente o Prêmio Tim de 2005, nas categorias de melhor CD, melhor DVD e melhor cantora.

Em finais de 2006, em plena crise da indústria fonográfica brasileira, Maria Bethânia lançou, simultaneamente, dois CD's: *Pirata* e *Mar de Sophia*. Dois projetos inclinados a tematizar a *água*. *Pirata*, uma obra específica do selo Quitanda, trouxe como tema as águas doces dos rios do interior do Brasil, num encarte amarelo com bordados e acabamentos dourados, numa concepção do designer Gringo Cardia, que foi nacionalmente elogiado por todos que acompanham os produtos artísticos musicais lançados no mercado brasileiro. A capa inspira uma louvação a orixá Oxum, senhora das águas doces, rainha da beleza e dona do ouro e que tem a cor amarela como sua maior representação. Também, faz louvação a religiosidade popular, trazendo pontos de caboclos, entoados nos candomblés de nação angola na Bahia.

Mar de Sophia nasceu para louvar as estruturas aquáticas salgadas do globo terrestre e para dar voz à poesia marítima da portuguesa Sophia de Mello Breyner. Uma obra que pode ser entendida como um manifesto ecológico, sem perder em nada quanto ao seu valor estético e rigor artístico. Neste álbum, Bethânia canta canções que usam o mar como tema e as intercala com fragmentos de poemas escritos por Breyner. Louva os orixás Oxum, Iemanjá, Oyá e

Nanã, tendendo para um culto mais próximo aos candomblés de nação ketu³³. A capa traz uma foto trabalhada da cantora, em branco e preto, internamente, cristais de água são mostrados, além de outras fotos da artista usando suas tradicionais contas, vestida de branco e usando o chamado alaká, uma espécie de pano da costa muito usado nas vestimentas das ebomys³⁴ do candomblé.

Estes CD's foram dois projetos que pontuam as mudanças ocorridas na construção estética de Maria Bethânia após o êxito do disco *Brasileirinho*. Ou melhor, eles podem ser entendidos como uma evolução artística e conceitual, com a qual a cantora reitera a sua preocupação com aspectos identitários da cultura brasileira, tematizando suas preocupações pessoais com a natureza, ratificando as suas marcas de religiosa convicta, somada às tradições do catolicismo e das religiões afro-brasileiras.

A atividade artística desenvolvida no âmbito da canção popular não pode, em tempos atuais, prescindir daquilo que se convencionou chamar de audiovisual. Sendo assim, além da gravação de CD's, os artistas se empenham em lançar seus DVD's, que geralmente são feitos a partir da realização de shows, ou quando fazem essas imagens gravadas em estúdio sobre o processo de construção do trabalho que se executa. Maria Bethânia é uma artista que sempre teve suas imagens registradas, ao longo de uma carreira de mais de quarenta anos, alguns shows seus como *Drama 3º Ato*, *A cena muda*, *As canções que você fez pra mim*, *Imitação da vida*, entre outros, podem ser encontrados no formato VHS e transformados em DVD's, o que garante um rico arsenal sobre a trajetória da artista.

O primeiro DVD da carreira de Maria Bethânia foi *Maricotinha ao vivo*, lançado pela Biscoito Fino no ano de 2003. Depois veio *Brasileirinho*, pelo selo Quitanda e distribuído pela mesma gravadora. Em finais de 2005, foi lançado o DVD *Tempo Tempo Tempo Tempo*.

A Biscoito Fino que tem Bethânia como uma das suas principais estrelas lançou, em 2005, o DVD *Saravah*, gravado em 1969, pelo francês Pierre Barouh, que traz imagens de Bethânia aos 21 anos, ao lado do jovem sambista Paulinho da Viola. Em 2004, foi lançado pela Biscoito o filme de Andrucha Waddington, *Outros (doces) Bárbaros*. Este filme inclui os

³³A nação de candomblé com mais prestígio na Bahia, diz-se das casas que cultuam o modelo jeje-nagô.

³⁴Ebomys são as irmãs mais velhas no tempo de iniciação. Diz-se que são aquelas que cumpriram todas as suas obrigações rituais após a sua iniciação: a de um ano, três e sete anos.

ensaios, os bastidores e os melhores momentos dos shows realizados no Parque de Ibirapuera (São Paulo) e na Praia de Copacabana (Rio de Janeiro), pelo o quarteto baiano Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia, filmado, em dezembro de 2002, para celebrar o reencontro histórico dos Doces Bárbaros duas décadas depois.

Em 2005, o selo Quitanda também lançou um grande sucesso de público no circuito alternativo de cinema no Brasil, o documentário do suíço Georges Gachot, *Maria Bethânia - Música é perfume*. No encarte do DVD, a Biscoito Fino (2005) comenta:

Decidido a fazer o filme, Gachot gastou sete anos, de 1996 a 2003, num processo de pesquisa sobre a cantora e toda a história da música brasileira. 'Música é perfume' é, antes de mais nada, uma análise do processo criativo de Bethânia na formação da música popular brasileira.

Ainda sobre uma cinematografia que traz imagens de Maria Bethânia, temos o documentário de Júlio Bressane, feito em 1967, *Bethânia bem de perto*. Em 1972, Cacá Diegues filma *Quando o Carnaval Chegar*, com Bethânia, Chico Buarque e Nara Leão, vivendo um trio de cantores mambembes. Em 1976, Tom Job Azulay lança *Doces Bárbaros*, o documentário sobre os bastidores e os melhores acontecimentos da tournée brasileira com os “meninos” da Bahia.

Lançado em 2006, o documentário de Andrucha Waddington, *Maria Bethânia - Pedrinha de Aruanda*, expõe o cotidiano da cantora, o seu convívio familiar em Santo Amaro, bastidores de shows, conversas com amigos, algumas imagens diversas da artista em sua vivência privada. Bethânia, nestes últimos anos, tem emprestado sua imagem e sua voz à produção de DVD's de outros artistas, é possível vê-la em trabalhos audiovisuais de Ana Carolina (*Estampado*, 2003), Chico César (*Cantos e encontros de uns tempos pra cá*, 2006) e Chico Buarque (*As cidades*, 2000), por exemplo.

3.4 MARIA BETHÂNIA E O SAGRADO

“Deus me deu voz para cantar, inteligência para perceber, e sensibilidade para me expressar”³⁵

Ela nasceu no seio de uma família que, para os padrões do interior, poderia ser classificada como classe média. Seu pai, Zeca, como o chamava D. Canô, ou Seu Zezinho, para outros familiares e amigos, era funcionário público dos Correios e Telégrafos na Cidade de Santo Amaro. Em grande parte de entrevistas concedidas ao longo de suas carreiras, tanto Caetano Veloso como Maria Bethânia sempre apontaram a importância da educação que tiveram em casa, com ensinamentos morais como decência, honestidade e disciplina, mas longe de beirar o moralismo. Para Bethânia, seu pai foi um homem da palavra bem dita, um poeta, que recitava poesias, que falava de literatura, que aquecia de arte a atmosfera cotidiana do seu lar. Um homem doce, educado, mas disciplinador, que viveu durante toda sua existência a gozar as delícias de uma história de amor inteira com sua mulher, Canô, gerando a partir desta experiência, uma família coesa, artística, amorosa, com possibilidades de respeito entre eles, e mais ainda, de expressar as alteridades dos indivíduos que a compunham.



Ilustração 04 - Seu Zeca e Dona Canô

A mãe, D. Canô, como diz o próprio Caetano Veloso (1997), veio ao mundo gozar a existência. A matriarca dos Veloso é, para todos que a conhecem cotidianamente, um exemplo de vida feliz. Na cidade de Santo Amaro, ela passou para os seus uma educação

³⁵ Fala de Maria Bethânia em entrevista por telefone no dia 15/06/2007.

católica, corporificada em uma devoção a Nossa Senhora da Purificação. Uma mulher de pele clara, classificada entre a realidade étnica do Recôncavo baiano como branca, casada com um homem mestiço, com indicativos do que se costumou chamar de mulato, para se referir às misturas interétnicas entre negros e brancos.

O catolicismo da família era exercido através de uma educação que evocava uma temência a Deus, sem desconsiderar outras visões de compreensão do mundo, mais relacionadas às artes e à ciência. Todos eram convidados, e, segundo depoimentos, às vezes, obrigados a freqüentar as missas dominicais. Nessa época, Caetano, ainda menino, questionava a existência de Deus, e se solidarizava quando a infante Bethânia resistia junto a seus pais para não ir a determinadas celebrações na Igreja.

Santo Amaro era uma típica cidade do Recôncavo, marcada pela presença da cultura negra, que se manifestava nas chamadas rodas de capoeira, no maculelê, no negro fugido e no hoje patrimônio imemorial do Brasil, o Samba de Roda. Uma cidade que possuiu em tempos remotos, preponderância econômica no mercado nacional, por conta da produção do açúcar em suas famosas refinarias. A junção entre costumes católicos e de origem afro-baiana ajudou a construir a “alma” religiosa de seu povo. Já nos anos 40 (séc. XX), percebia-se o seu declínio sócio-econômico, que foi se agravando com o vertiginoso fechamento de suas indústrias açucareiras.

A cidade banhada por dois rios, o Sergimirim e o Subaé, e próxima do litoral de Cabuçu e Saubara, salvaguardou os costumes religiosos de origem africana; foi em Santo Amaro que Maria Bethânia conheceu algumas entidades cultuadas nessa esfera religiosa, principalmente na casa de D. Edite do Prato³⁶, que recebia um caboclo que dava “consultas” para a cantora santoamarense. Talvez Bethânia tenha sabido desde Santo Amaro que seu “eledá”³⁷ fosse Iansã, o que se confirmaria anos depois com o jogo de mãe Menininha do Gantois.

O sobrenatural, o mistério, o sagrado, o divino, sempre chamou a atenção da adolescente Bethânia e depois da mulher, diferentemente do seu irmão Caetano, que cresceu e amadureceu

³⁶ Além de “artista”, dona do samba duro, D. Edite, até a conclusão deste trabalho, continua viva; ela sempre teve uma “aura” de rezadeira, de zeladora de orixá. É irmã consangüínea de Nicinha, a irmã adotiva mis velha de Bethânia.

³⁷ “Dono da vida”; divindade principal que vela pela pessoa. Exemplos, no caso de Bethânia é Oyá e de mãe Menininha é Oxum.

se afirmando ateu, um materialista convicto³⁸. Ligada aos ensinamentos da fé católica, e fascinada pela imagem de Nossa Senhora da Purificação, bem dentro das feições espirituais de muitos baianos, Bethânia se entregou a duas vertentes religiosas, uma baseada no culto a Senhora mãe de Jesus, portanto católica e outra, dentro do universo do candomblé.

Foi em 1973, que Maria Bethânia foi apresentada a D. Menininha, a mais famosa Iyalorixá do Brasil, principalmente depois da composição de Dorival Caymmi, “Oração a Mãe Menininha do Gantois”, cantada por Gal Costa e Bethânia neste mesmo ano, as duas cantoras ainda não a conheciam. Quem levou Bethânia até a iyalorixá baiana foi Vinicius de Moraes. A partir daí, Bethânia se viu dentro de uma estrutura religiosa, organizada com rigidez, dentro dos padrões litúrgicos da nação ketu.

Assim, um dos pontos mais importantes deste estudo consiste em analisar os aspectos identitários que perfilarão a trajetória artística de Maria Bethânia. A partir do encontro com mãe Menininha o formato do seu trabalho ganhou outra dimensão, destacando a vocação da cantora em espelhar em si, formas de identidades próximas à idéia de baianidade, nos termos de Moura (2001), que ainda traduz um universo emblemático do que muitos identificam como “Bahia”. E nisso, utilizações de uma simbologia associada ao candomblé passaram a ser recorrente em seu ofício. Pode-se dizer que esta artista, como presume Barros (2005), trouxe para sua obra elementos dessa baianidade mais ligados aos aspectos de tradição configurados nas representações sobre a Bahia, principalmente entre meados do século XIX e XX. Entre esses traços, a religiosidade se apresenta de maneira vigorosa.

³⁸ Mesmo que ele tenha se aproximado do candomblé, e tenha feito uma espécie de “assentamento” dos seus orixás Oxóssi e Oxum pelas mãos de mãe Menininha do Gantois., Caetano sempre se disse (e ainda diz) ateu.



Ilustração 05 - Bethânia com Mãe Menininha

Nos capítulos seguintes a noção de Maria Bethânia como um mito midiático, aparecerá freqüentemente. E é sob essa inscrição mítica em Bethânia, talhada pela mídia, que se assinala em concordância com Serra (1991, p.119) que “nenhum mito, de nenhuma espécie proficuamente se analisará, com inteira ignorância da cultura e descaso pelo meio social em que ‘vive’ ou ‘viveu’”. Sendo assim, faz-se imprescindível investigar Maria Bethânia a partir da influência da sincrética religiosidade na Bahia, da relação da artista com o catolicismo e o candomblé, que estão entre os aspectos mais representativos do que podemos chamar de identidade cultural neste Estado.

A percepção de identidade cultural na cantora aponta para o que podemos chamar de tradição. Neste sentido, a sua trajetória é modelar para exprimir o exercício identitário que nos perfila (hegemonicamente) até hoje. O seu significado artístico pode ser dimensionado em Franco Ferraroti, parafraseado por Mirian Goldenberg³⁹:

Cada vida pode ser vista como sendo ao mesmo tempo, singular e universal, representativa de seu tempo, seu grupo, síntese da tensão entre a liberdade individual e o condicionamento dos contextos estruturais. Portanto, cada indivíduo

³⁹ESTERCI, Neide, FRY, Peter, GOLDENBERG, Mirian (org). Fazendo antropologia no Brasil. In: GOLDENBERG, Mirian. *Leila Diniz e Cacilda Becker: dois estilos de ser atriz*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

é a síntese individualizada e ativa de uma sociedade, uma reapropriação singular do universo social e histórico que o envolve. (GOLDENBERG, 2001, p. 317-318).

A leitura de Ferraroti é análoga ao pensamento de Norbert Elias apresentado no início deste capítulo, para reforçar a idéia que em sua experiência existencial e artística, Maria Bethânia configura-se como um testemunho social do seu tempo.

A identificação de Bethânia com a religião dos orixás encontra-se também naquilo que Roger Bastide (1973) chamou de drama mítico, ou seja, o filho de santo funciona como uma espécie de personagem que ensaia na terra (Aiyê) aquilo que as divindades vivem no céu (Orun).

Esta assertiva de Bastide, sobre o que ele chamou de drama mítico, é paralela à visão de mito retirada de Mircea Eliade (1992), principalmente, quando Roger Bastide ratifica que, na sua vida, nas suas estruturas psíquicas, o “homem nagô” todo inteiro simboliza o divino (1971, p. 235).

Por mais que exista uma forte identificação em Maria Bethânia com o candomblé baiano, não se pode reduzi-la a esta exclusiva identidade, ou afirmar-se que a mesma é fruto de uma única “identificação”. Interessa aqui, o que foi (e é) preponderante em Bethânia, ao longo de sua carreira, que a aproxima da “personalidade” de Oyá-Iansã, naquilo que Stuart Hall define como narrativa do eu, sentenciando: “Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo deslocadas (...). Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós ou uma confortadora ‘narrativa do eu’” (HALL, 2004, p.13).

Deste modo, a carreira artística de Maria Bethânia, nas suas mais diferentes fases, buscou dialogar com os elementos culturais e religiosos herdados e recriados pelo povo negro de origem africana no Brasil. A sua voz além de servir de veículo para canções de protesto e de amor, também lançou-se a registros musicais e visuais que a identificam com o que nós reconhecemos na Bahia (e no Brasil) como afro-catolicismo.

Ao ser questionada, em entrevista por telefone, em 15 de junho de 2007, sobre a sua visão e identidade religiosa, a artista afirmou: “religião tem que inebriar, tem que nos tirar desse

cotidiano vagabundo que nós vivemos, esse chãozinho vagabundo de nada. Religião, Deus, é para isso, para reerguer a gente”.

Maria Bethânia sempre assumiu o seu caráter religioso publicamente, dizendo-se uma “católica praticante do candomblé”, e sobre a leitura de grandes personalidades, como Jorge Amado (e isso será mais bem visto no capítulo 6), em associá-la ao sobrenatural, de compará-la com orixá, na mesma entrevista citada acima ela considerou:

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

A trajetória artística de Bethânia se confunde com os elementos religiosos que ela escolheu para si. A sua arte é entendida por ela como um desígnio de Deus. Ela se entende como um veículo, um instrumento nas mãos das divindades nas quais ela acredita. Visto desta maneira, o seu trabalho traduz a importância que a cantora dá às dimensões do sagrado e, segundo a mesma, este move toda a sua existência.

4 O MITO E O RITO NA CONFLUÊNCIA ENTRE OYÁ E BETHÂNIA

A priori, a proposta deste estudo alicerça-se na idéia de que não há uma supremacia do mito em relação ao rito, nem o contrário. Para uma análise do “pensamento” e/ou do “comportamento” dos grupos sociais, acredita-se aqui, que tanto o mito (ligado tradicionalmente às formas dos “dizeres”, do pensamento humano) como o rito (vinculado às ações, aos “fazer” da humanidade) dialogam entre si, possibilitando uma melhor compreensão do que conhecemos como sociedade. Esta assertiva dialógica entre mito e rito, pautada numa leitura de simetria e equanimidade, advém de uma concepção defendida pela antropóloga Mariza Peirano (2003).

No campo da antropologia, sempre se tentou compreender as origens primordiais das narrativas míticas e das práticas ritualísticas empreendidas pelos chamados povos primitivos, numa postura epistemológica, com a intenção de se explicar essas origens, através de análises diacrônicas, comparando esses fenômenos sócio-culturais em seus processos evolutivos sob a luz do tempo histórico. Esta realidade investigativa de antropólogos, e de muitos historiadores, trouxe à tona recorrentes questionamentos sobre se de fato foram os mitos (aí entendidos como pensamento) que geraram os ritos, ou, justamente o contrário, foram os ritos (as ações humanas) que acabaram por erigir as mitologias descritas pela humanidade.

A marca desta discussão não resolve a complexidade conceitual que envolve o mito e o rito. Ambos não são passíveis de definições monolíticas, que mesmo buscando através deles explicações objetivas para a sua eficácia no entendimento das nossas conhecidas organizações sociais, não podem ser traduzidos de maneira exata, conceituados dentro de uma unicidade, que é por si só contrária ao caráter etno-histórico que perfila o sentido da existência dos mitos em suas dramatizações rituais.

Portanto, não se faz necessária aqui uma definição categórica desses dois aspectos cruciais que orientam sócio-antropologicamente a construção deste trabalho dissertativo. Mais eficaz é a demonstração de como o mito e o rito, em suas relações de indissociabilidade, funcionam como formas explicativas dos fenômenos sociais, ou melhor, como modo de evidenciação

desses fenômenos que se deixam mostrar nas relações interpessoais dos indivíduos coexistindo.

4.1 O MITO

Para narrar as histórias do pensamento primordial e/ou sagrado que indagava a origem (ou a explicava) humana no planeta, surgiu o mito. Os mitos, em sua recorrência, são narrativas que revelam aspectos do nosso imaginário, contando, intuindo, configurando, sentenciando, imaginando as formas originais da existência das coisas conhecidas pelas pessoas, sem esgotar o teor de mistério e transcendência que as envolve. O mito consagra-se, antropológicamente, como um elemento fundante dos mais importantes na construção identitária das variadas etnias que compõem a raça humana, relacionando-se com o que chamamos de memória ancestral.

Para Lévi-Strauss (2003, p. 242):

A substância do mito não se encerra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na história relatada. O mito é linguagem, mas uma linguagem que tem lugar em um nível muito elevado, e onde o sentido chega, é lícito dizer, a decolar do fundamento lingüístico sobre o qual começou rolando.

No entender de outro reconhecido mitólogo, Mircea Eliade (2001), há no mito uma indissociabilidade com as estruturas do sagrado que configuram a “natureza” das sociedades, e é através dessa relação entre os humanos e o sagrado (presente nas narrativas) que se garantem regras da coexistência humana que dão sentido às comunidades. Compreendendo o mito como um “modelo exemplar”, Eliade afirma:

o homem só se torna homem conformando-se ao ensinamento dos mitos, imitando os deuses (...). É ao mito primordial que cabe preservar a verdadeira história, a história da condição humana: é nele que é preciso procurar e reencontrar os princípios e os paradigmas de toda conduta. (2001, p.89-90).

A compreensão de Mircea Eliade sobre a importância e o papel do mito na vida coletiva da humanidade situa-se na conformação de que os mitos trazem em si a nossa historicidade, voltando-nos para o universo do sagrado. Segundo Eliade, a história, como registro dos acontecimentos que nos afetam, nasceu desta tradição de narrativas míticas que postulam as

remotas inferências humanas sobre sua presença na Terra frente aos desígnios dos deuses. Este famoso mitólogo e historiador analisou as significativas contribuições que os estudos mitológicos promoveram nas ciências sociais, principalmente, depois que o étimo *mito*, no século XX, deixou de ser considerado, por muitos cientistas sociais, como fábula ou ficção.

Sobre a assertiva acima, Eliade (2006, p.7-8), sentencia:

Ao invés de tratar, como seus predecessores, o mito na acepção usual do termo, i. e., como ‘fábula’, ‘invenção’, ‘ficção’, eles o aceitaram tal qual era compreendido pelas sociedades arcaicas, onde o mito designa, ao contrário, uma ‘história verdadeira’ e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo. Mas esse novo valor semântico conferido ao vocábulo ‘mito’ torna o seu emprego na linguagem um tanto equívoco. De fato, a palavra é hoje empregada tanto no sentido de ‘ficção’ ou ‘ilusão’, como no sentido - familiar, sobretudo aos etnólogos, sociólogos e historiadores de religiões - de ‘tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar.

Eliade ultravaloriza o mito como estrutura explicativa do sagrado, e o diagnostica assim, como a visceral raiz das religiões espalhadas pelo mundo. Mas, os mitos não servem e nem funcionam como modelos explicativos exclusivos às temáticas relacionadas ao sagrado e ao “sobrenatural”. Há muitos postulantes dos mitos como “ciências naturais”, ou seja, como construtos narrativos que buscam explicar e representar lexicalmente, os fenômenos da natureza. Ainda que, muitas destas explicações recaiam no universo sacro-religioso, outros mitólogos ocidentais tentam desvincular os “mitos meteorológicos” de qualquer associação com os deuses, e os compreendem como narrativas descritivas das configurações naturais do planeta, sem nenhuma interferência do “sobrenatural” prescrito em Mircea Eliade. De acordo com o crítico literário K. K. Ruthven (1997, p.25), no século XVIII a idéia do mito como “ciência da natureza” difundia-se por entre a Europa, ele ilustra: “Assim surgiu a mitologia”, concluiu Holbach em seu *Système de la Nature* (Sistema da Natureza) (Londres,1770): ‘pode-se dizer que ela é a filha da filosofia natural, embelezada pela poesia, e destinada somente a descrever a natureza e as suas partes’(cap.19)”.

Evidencia-se assim a multivocalidade mitopéica, por onde as narrativas exercem a sua função enquanto texto e se imiscuem em áreas diversas do conhecimento, às vezes, até mesmo antagônicas, como a filosofia, a história, a psicologia, a psicanálise, a antropologia, a literatura, a dramaturgia, as artes plásticas, as ciências naturais e a própria religião. O mito no sentido de explicação, ou significação, é multifuncional, e foi (e ainda é) muito utilizado em interpretações psicológicas.

A tradição mitológica do Ocidente foi fortemente marcada pelas narrativas gregas, que alicerçaram em nós o nosso conteúdo de reconhecimento original como indivíduo e como coletividade, nos defrontando com semelhanças psíquicas e comportamentais que nos orientam independentemente das matrizes culturais das quais fazemos parte. Fica mais claro, se utilizarmos o conceito de *inconsciente coletivo* de Carl Gustav Jung, o qual afirma que: “o inconsciente coletivo é a existência de um substrato psíquico comum a todos os seres humanos”⁴⁰, e os mitos essencialmente funcionam para revelar os aspectos mais característicos do humano, independente da formação étnico-cultural da qual o mesmo se construiu. Para Jung, algumas características humanas estão registradas nas profundezas do inconsciente coletivo e lhes são marcas de identificação ao longo dos tempos, os acompanham desde os primórdios, e não se diferenciam nem após as interferências das culturas em sua diversidade. O ser humano, em alguns aspectos, foi, é e será o mesmo até a sua total finitude, segundo os estudos psico-mitológicos deste pesquisador. Na leitura de K. K. Ruthven (1997) depois da criação do “inconsciente” humano por Freud e do rompimento de Jung com o “pai da psicanálise”, ocorreu o seguinte:

Jung tomou uma atitude mais radical ao rejeitar o modelo de Freud do inconsciente, substituindo-o por uma estrutura composta de dois níveis, que ele mesmo ideou. O nível superior é o ‘inconsciente pessoal’, que fica logo abaixo do limiar da consciência e é um receptáculo de repressões, como já tinha dito Freud: este ‘inconsciente pessoal’ é suscetível de Análise freudiana. Mas abaixo deste nível existe um ‘inconsciente coletivo’ muito mais profundo, cujos segredos não podem ser revelados mediante as técnicas da análise freudiana (lapsos da fala, testes associação de palavras, detecção de símbolos) porque seus conteúdos nunca foram reprimidos previamente. (K. K. RUTHVEN, 1997, p. 32-33)

Desse mergulho na tradição mitológica greco-romana, nasceram os estudos psicológicos de Sigmund Freud, que desenvolveu em fins do século XIX e início do XX, uma profunda análise sobre a relação entre o filho e a mãe desde a primeira infância até a idade adulta, à luz da história de Édipo e Jocasta, referindo-se ao tabu do incesto. Assim Freud elaborou o complexo de Édipo - sobre uma natural fixação do filho por sua genitora.

Além da narrativa de Édipo, outros mitos gregos sempre permearam (e ainda permeiam) o imaginário ocidental, como os de: Prometeu - que rouba o fogo dos deuses; o de Sísifo - o eterno começo; Eros e Psique - o encontro do corpo com a mente (ou a alma) numa história do amor profundo; o de Narciso - o auto-enamoramento como metáfora do egocentrismo, entre tantos outros. Essas histórias do fantástico em torno do Olimpo e as cidades-estados da

⁴⁰ SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. 16. ed. ver. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

Grécia Antiga sempre caracterizaram os conflitos existentes entre o sagrado e o profano, ou seja, entre os deuses e os mortais, evidenciando, em quase sua totalidade, a vitória do primeiro sobre o segundo.

A mitologia grega no Ocidente, muito mais que epifania literária, traduziu-se como instrumento eficaz para a construção de conceitos nas áreas da psicologia, antropologia, história e psicanálise, que servem para o reconhecimento das motivações internas dos sujeitos em sua coexistência, revelando seus entraves e avanços, suas verdades e mentiras, suas repetições, seus dramas mais profundos e indizíveis. O mito não deve ser entendido como um mote exclusivo da literatura como arte nem, tampouco, reduzido ao campo do imaginário ficcional e, assim, impossível de ser utilizado em análises científicas. O mito é a base ancestral do humano, e um dos pilares construtores da chamada ciência contemporânea.

Para desenvolver seus estudos, Carl Gustav Jung foi um dos ex-seguidores de Freud que primeiro introduziu, em suas pesquisas, análises da mitologia oriental, saindo da exclusividade analítica em torno da tradição greco-romana. Foram os seus estudos sobre o Oriente que contribuíram para a criação da chamada Psicologia Analítica. Por essa incursão oriental de Jung, nasceu o conceito de arquétipo, eficaz para se tentar compreender a função psicossocial das narrativas míticas e os seus processos de contínua reatualização através dos tempos históricos, em uma leitura associativa ao universo psicológico dos indivíduos.

O conceito de arquétipo construído por Carl Gustav Jung, citado por Nise da Silveira (1997, p. 68-69), seria:

Disposições inerentes à estrutura do sistema nervoso que conduziriam à produção de representações sempre análogas ou similares. Do mesmo modo que existem pulsões herdadas para agir de modo sempre idêntico (instintos), existiriam tendências herdadas para construir representações análogas ou semelhantes.

Há referências de que foi em 1919, o ano que Jung mencionou pela primeira vez o termo “arquétipo” referindo-se aos conteúdos do inconsciente coletivo. Esses arquétipos seriam os responsáveis pela produção das chamadas “imagens arquetípicas” que aparecem nos mitos, nos sonhos, nas artes, na literatura. Esses arquétipos são ideações universais, passíveis de inteligibilidade por qualquer ser humano em qualquer cultura planetária: Deus, a mãe, a morte, o mal, o bem; são compósitos da nossa construção humana, e antes de qualquer diferenciação geográfica, o conceito desses termos é alcançado pelos indivíduos oriundos de

diversas culturas, bastando apenas que sejam emitidos em seus idiomas originais. Como exemplo: uma mãe baiana pode ser diferente de uma mãe judia, mas antes, ambas são mães independentemente de suas especificidades étnico-culturais.

É justamente a noção de arquétipo nos moldes junguianos que afirma a existência de uma base psíquica comum a todos os seres humanos (inconsciente coletivo), que explicaria porque em alguns lugares, épocas distantes e diferentes, aparecem contos de fadas, mitos, rituais religiosos, estilos artísticos, conclusões filosóficas, com temas idênticos, ou às vezes muito similares, como é o caso do dilúvio bíblico que se assemelha a outras histórias de inundações recorrentes em algumas narrativas míticas espalhadas pelo mundo.

Como já se pode perceber, o mito perpassa por vários setores da compreensão humana acerca do mundo, ergue-se da idéia de palavra transformada em linguagem, atingindo as formas da poesia e da prosa, consolidando-se como narrativas, como textos que contam histórias, e alimenta a nossa criatividade, agita produções literárias, artísticas, filosóficas. Revela remotos diagnósticos sobre os fenômenos da natureza, finca-se no meio de especulações psicológicas, alicerça certos fundamentos religiosos e, até, invade a ciência. O mito entra em cena na vida contemporânea, e ressignifica-se através de novas direções midiáticas, traduzindo-se nos feitos anunciados dos humanos em tempos atuais: os heróis de hoje.

Mas nada vence a sua complexidade. Toda vez que se quer uma leitura mais íntima da história sócio-cultural de um povo, faz-se necessário um mergulho em seu imaginário mítico, que não se localiza exclusivamente na sintaxe cotidiana do idioma por ele falado. O mito enquanto texto é abarrotado de imagens e variações, exposto ao uso e abuso de interpretações que, às vezes, se apresentam discrepantes em assertivas construídas dentro de uma mesma perspectiva explicativa, mas foram feitas por olhares diferentes.

Em sua busca antropológica por uma estrutura universal da mente humana, Lévi-Strauss debruçou-se sobre o estudo dos mitos, entendidos por ele como uma forma vital de compreensão do pensamento humano em qualquer sociedade. Ele desconsiderou a importância dos ritos, em que se traduzem as esferas práticas das sociedades, detendo-se a analisar o mito, por esse se relacionar com os aspectos teóricos, com os dizeres que movem e perfilam o pensamento dos sujeitos nos chamados grupos sociais. Este antropólogo francês, ao mesmo tempo em que silenciou a presença dos ritos em seus estudos, causou uma

verdadeira “revolução” no cenário interpretativo das ciências sociais, ao equivaler o pensamento dito civilizado com estruturas do chamado pensamento selvagem.

Sobre este episódio revolucionário Peirano (2003, p.35) afirma:

Primitivos e modernos estávamos, finalmente, lado a lado. Em *O pensamento selvagem*, de 1962, as práticas e crenças humanas tomam essa dimensão horizontal: se os esquimós classificam tipos de neve com uma sofisticação inimaginável para os ocidentais, por outro lado europeus dão nomes metafóricos a seus animais de estimação - de forma semelhante à maneira como australianos definem seus totens. Isto é, a ciência dos esquimós está lado a lado com o pensamento selvagem. A idéia de bricolagem (quer metafórica, quer metonímica) é fundamental nesse processo e está presente nos mitos, na arte, no totemismo (e, nas últimas décadas, foi reconhecida também na ciência).

Outra relevância nos estudos levistraussianos é a sua compreensão de que toda mitologia esboça aspectos contraditórios; segundo ele, não adianta se deter às semelhanças que as narrativas possuem quando comparadas entre grupos etno-históricos diferentes e, assim, provar uma eficácia explicativa; o sentido do mito como linguagem é a expressão do pensamento que norteia os indivíduos de uma determinada sociedade, tudo conduzido, a partir de um olhar, que respeite a dinâmica presente na complexidade que densifica e dificulta os estudos neste campo temático.

Os aspectos apresentados acima por um antropólogo (Lévi-Strauss), por um historiador (Mircea Eliade), por um crítico literário (K.K. Ruthven), por um psicanalista (Sigmund Freud) e por um psicólogo analítico (Carl Gustav Jung), acerca do universo dos mitos, são possibilidades interpretativas que, entre outras, alavancam a complexidade desta temática e perfilam os mitos como uma fonte inesgotável de significações, promotora de diversas discussões que não se resolvem num tipo de convenção científica, que venha estabelecer um conceito unitário sobre a antiga pergunta: o que é mito?

4.1.1 A Face Negra do Mito: traços jeje-nagôs na cultura afro-brasileira

No Brasil, assim como em todo o Ocidente, existe uma excessiva alusão aos mitos greco-romanos para explicar o comportamento dos humanos e a construção do sentido de humanidade nas sociedades erguidas ou influenciadas pela tradição indo-européia. Mas o

nosso País, que foi sob muitos aspectos, fortemente africanizado, evidencia traços de mitologias que vindas da África foram ressignificadas em território brasileiro.

O grande instrumento de preservação e difusão das lendas dos orixás no Brasil, e mais destacadamente na Bahia, foi o tradicional terreiro de candomblé surgido no século XIX e existente até a atualidade. Do início da nossa escravidão negra, até antes da criação do terreiro, a cultura dos orixás, inquices e voduns⁴¹, era passada oralmente em espaços como a senzala, ou em outras áreas, onde estrategicamente seria possível a prática da religiosidade africana que era, em determinados momentos históricos, violentamente reprimida pelos senhores católicos portugueses. Da reconhecida habilidade negra para burlar as proibições brancas, nasceu a instituição do sincretismo religioso, outra peça fundamental para a preservação da memória dos orixás e para a prática do culto propriamente dito.

O sincretismo consistia em associar determinados santos católicos aos orixás africanos, seguindo a lógica da semelhança entre a história desses santos católicos (cores, domínios) e a dos orixás. Através do processo sincrético interligava-se, por exemplo, Iansã a Santa Bárbara, Iemanjá a Nossa Senhora, Oxalá ao Cristo Jesus, entre outros. Essa atitude configura um tipo de ritual sincrético, onde acima dos altares cristãos ficavam imagens de santos católicos e, disfarçadamente, abaixo desses altares ou em outros lugares estratégicos, se colocavam os otás (pedras fundamentais) que representam cada orixá específico. Essa estrutura litúrgica começou a se formar com o surgimento dos terreiros. Sobre a formação do candomblé baiano, Parés (2006, p. 116) vaticina:

A minha hipótese é que a partir das tradições da Costa da Mina que, no século XVIII, começaram a se organizar alguns calundus que iam além da mera funcionalidade de cura e adivinhação, sem, no entanto, prescindir delas. Cabe lembrar que nesse século os jejes compunham o grupo demograficamente mais importante daquela parte da costa africana na Bahia. O culto ou adoração de 'ídolos' ou 'figuras' com presença em altares implicava a necessidade de espaços relativamente estáveis para a prática religiosa. Foi provavelmente a partir dessa tradição da África ocidental em oposição às tradições congo-angola, mais baseadas nas atividades individuais dos curadores-adivinhos, que se organizaram os primeiros cultos domésticos, 'em casa e roças', com estrutura social e ritual mais complexa, que poderíamos chamar de tipo 'eclesial'.

É da junção dos complexos religiosos dos jeje-fon e dos nagô-iorubá, como os nomeia Vivaldo da Costa Lima (2003, p.21), que vai nascer o candomblé brasileiro tal qual

⁴¹ Orixás são as entidades do Candomblé assim chamadas nas casas de Ketu; inquice é a terminologia usada para as divindades entre as casas de Angola; voduns nas casas jejes.

conhecemos hoje. Nina Rodrigues (2005) tinha evidenciado em seus estudos etnológicos, pioneiros no Brasil, que o modelo de candomblé mais expressivo em seu tempo traduzia-se naquilo que ele mesmo chamou de culto jeje-nagô; desconsiderando, assim, a tradição congo-angola já existente naquela época, e destacando a tipologia ritual implementada por casas já prestigiadas no seu período de pesquisa, o Ilê Axé Iyanassô Oká, conhecido como Casa Branca, que antes funcionava na freguesia da Barroquinha; e o seu local principal de pesquisa, o terreiro do Gantois, que tem o nome religioso de Ilê Iyá Omin Axé Iyamassê.

Outro mérito do livro de Luis Nicolau Parés (2006) é que ele delineia, ao buscar as raízes das religiões afro-brasileiras, retratos do cotidiano festivo dos negros na Bahia do período colonial, avalia que essas festas funcionavam como instrumento de dar visibilidade às diferenças culturais entre as etnias e, posteriormente, entre as nações (candomblés). Mas, também, foram as festas que geraram os chamados “ajuntamentos”, e deles simbioses e transformações foram operadas no que se refere ao universo religioso baiano em finais do séc. XVIII. Parés destaca a importância das irmandades católicas para a estruturação do Candomblé baiano, o que não é uma constatação inusitada, mas, a sua assertiva vem acompanhada de um competente olhar historiográfico: uma relevante pesquisa documental sobre as irmandades no Recôncavo, e a participação dos humanos negros em sua luta pela “alforria”, no seio da religiosidade cristã.

É importante se destacar que o candomblé deve ser entendido como um compósito sócio-religioso que se ergueu da influência de várias compreensões religiosas. A cultura iorubá, que açambarca vários grupos étnicos da chamada África sudanesa, que hoje se localizam em toda extensão territorial da Nigéria, e em parte do atual Benim, foi responsável pelos mitos e fundamentos religiosos dos orixás; os jejes, denominados por Parés (2006, p14) de grupos Gbé, significando uma reunião de etnias que falavam os idiomas ewé-fon e habitavam as extensões do antigo Daomé, introduziram no Brasil a mitologia dos voduns; os congo-angola, oriundos da África central, falantes dos idiomas da cultura banto, promoveram aqui, entre nós, o culto aos inquices. Somando-se a esta vastidão religiosa africana, para a formação do candomblé, não se pode rejeitar a influência que o catolicismo teve em aspectos sincréticos para a sua funcionalidade como instituição religiosa em terras da Bahia e, posteriormente, em todo o Brasil. Sem omitir a importância religiosa deixada pelos “índios” brasileiros, em especial, os das áreas litorâneas.

Foi nessa ambiência que se estruturou o que hoje nós conhecemos como religiões afro-brasileiras. O terreiro significou (e ainda significa) uma territorialidade religiosa voltada à preservação e à recriação de narrativas míticas e de práticas rituais importantes entre nós, para a manutenção da identidade sócio-existencial dos negros escravizados e, depois, de todos aqueles que se localizam em nosso País, no que se convencionou chamar de afro-descendentes. Esta simbologia de luta e resistência configurada nos terreiros influenciou fortemente a cultura difundida no Brasil, principalmente no campo das artes (música, literatura, dança, dramaturgia), e é a partir da divulgação dos elementos mítico-rituais do candomblé espreado pelo cenário artístico nacional, que muitas das histórias dos orixás foram amplamente conhecidas por grande parte da nossa população, independente de raízes etno-raciais.

O terreiro é responsável pela consolidação de uma religião criada no Brasil, sobre a base espiritual da ancestralidade africana. É na experiência cotidiana do terreiro, que as narrativas míticas das entidades que permaneceram entre nós se reatualizam no vigor do culto e das práticas arquetípicas do chamado povo-de-santo, onde cada filho é um tipo de representação viva do seu orixá, possuindo muitas características e tendo, às vezes, o mesmo temperamento do seu eledá⁴². O cotidiano do terreiro firma um constante contato dos humanos com as entidades etéreas as quais eles cultuam, e nessa esfera do sagrado acontece um tipo de educação religiosa que narra imagens arquetípicas reformuladoras de personalidades, mais ou menos organizadas de acordo com a observação de Gisele Cossard, citada por Verger (1981, p.34):

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

Verger (1981, p.34) faz considerações sobre os arquétipos míticos dos orixás orientando o comportamento dos seus filhos:

Podemos chamar essas tendências de arquétipos da personalidade escondida das pessoas. Dizemos escondida porque, não há dúvida, certas tendências inatas não podem desenvolver-se livremente dentro de cada um, no decorrer de sua existência, se elas entrarem em conflito com as regras de conduta, admitidas nos meios em que vivem. A educação recebida e as experiências vividas, muitas vezes alienantes, são as fontes seguras de sentimentos de frustração e de complexos, e seus conseqüentes bloqueios e dificuldades. Se uma pessoa, vítima de problemas não solucionados é escolhida como filho ou filha-de-santo pelo orixá, cujo arquétipo corresponde a

⁴² “Dono da vida”; divindade que vela pela pessoa. No contexto sincrético reinante no Brasil, sempre foi entendido como “guia protetor”, seria o anjo da guarda dos católicos. É o orixá principal da pessoa.

essas tendências escondidas, e isso será para ela a experiência mais aliviadora e reconfortante pela qual possa passar. No momento do transe, ela comporta-se, inconscientemente, como o orixá, seu arquétipo, e é exatamente a isso que aspiram as suas tendências secretas e reprimidas.

É ainda Verger (1981, p.34) que analisa sob a perspectiva exposta acima, que o povo-de-santo, e por extensão qualquer ser humano, possui em linhas gerais em seu inconsciente coletivo, “tendências inatas e um comportamento geral correspondente aquele de um orixá, como a virilidade devastadora e vigorosa de Xangô, a feminilidade elegante e coquete de Oxum, a sensualidade desenfreada de Oiá-Iansã, a calma benevolente de Nana-Buruku, a vivacidade e a independência de Oxóssi, o masoquismo e o desejo de expiação de Omolu, etc.”.

Esses traços da personalidade presentes nos mitos africanos são as imagens arquetípicas fundamentais que perfilam o jeito de ser dos adeptos e simpatizantes da religiosidade afro-brasileira, mas, também, é a forma, genérica, de como o praticante do culto dos orixás enxerga, miticamente, as pessoas no mundo, ou seja, elas resguardam em si as características específicas dos orixás que as possuem.

O repertório mitológico de origem africana utilizado neste trabalho concentrou-se nas narrativas herdadas das tradições nagô-iorubá e jeje-fon, portanto, deteve-se a analisar as histórias de orixás (especificamente as da deusa iorubana Oyá) e de alguns voduns, recontadas em terreiros que se identificam como casas exclusivas do culto de “nação ketu”. Não se pretendeu aqui, a resolução sobre as verdadeiras origens das lendas e dos seus ritos, e nem elucidar etno-historicamente as misturas interétnicas sofridas pelos povos africanos desde África até o Brasil.

No dia a dia dos terreiros, como também, entre as pessoas que de alguma forma são “convidadas”⁴³ a fazer uma iniciação a um orixá, e ainda não participam do candomblé, o imaginário mitológico também funciona como formas de revelação da vontade dos deuses naquela religião. Sobre este aspecto do arcabouço mítico de origem jeje-nagô na Bahia e no Brasil, podemos refletir a partir de algumas observações de Edson Carneiro (2002 p.94):

Os negros imaginam que todas as pessoas têm um espírito protetor - também chamado anjo-da-guarda, devido à influência do catolicismo, - que deve,

⁴³ A idéia do convite se apresenta das formas mais variadas, através de enfermidades, de problemas financeiros, problemas afetivos e até por curiosidade, que também é entendida como um “chamamento”.

necessariamente, ser um dos orixás, em qualquer das suas formas. O protetor se evidencia por fatos à primeira vista sem importância, seja por sonho, seja por perturbações mentais, seja por dificuldades de vida. Às vezes, por predileções pessoais. Assim, uma mulher grávida sonhará que Oxún lhe traz uma menina nos braços: a menina a nascer será dedicada a essa iyabá. Imaginemos, porém, que o não seja. Então, a menina começará a sofrer moléstias de origem misteriosa, Definhará, estará muitas vezes à morte, e assim continuará até que a mãe se convença da necessidade de acatar os desejos de Oxún. De acordo com as estórias que se contam, Yêmanjá tem tentado afogar pessoas que se recusam a obedecer-lhe, tendo sido necessário, muitas vezes, fazer grandes sacrifícios para lhe abrandar a cólera. O anjo-da-guarda pode manifestar-se em qualquer época, seja na vida intra-uterina, seja depois, na juventude, na mocidade ou na velhice, mas, depois de manifestado, exige certas satisfações, a que não se pode fugir sem grande risco.

É vital, portanto, o trânsito das narrativas míticas por entre o povo-de-santo, quando através destas, vários ensinamentos são passados e a partir das histórias vivenciadas pelos membros da religião, encaminhamentos litúrgicos são feitos para amainar, e até mesmo resolver, problemas representados pelas demandas de orixá, fundamentais para a incrementação das necessárias “feituas de santo” que garantem a continuidade do candomblé.

A relação do indivíduo de santo com as histórias contadas e recontadas sobre os orixás na ambiência do terreiro é de pura intimidade, ter educação de axé, entre tantas outras habilidades, é dominar satisfatoriamente o repertório mitológico vivenciado naquela territorialidade e espelhar-se nos ensinamentos que os mitos trazem.

4.1.2 A Face das Estrelas: o mito contemporâneo

A consolidação da indústria cultural no mundo ocidental, em especial a fonográfica e a cinematográfica, muito deveu à presença mitificada de homens, mulheres e crianças que arrastaram em torno de si milhões de fãs-fieis em todo planeta. O grande exemplo de Olimpo contemporâneo, sem nenhuma hesitação, é a indústria de cinema estadunidense Hollywood - responsável por criar dos anos 20 (séc. XX) até os dias atuais o maior número de astros e estrelas que funcionam no imaginário dos “mortais” espalhados pela Terra, como verdadeiros mitos, ou melhor, verdadeiros deuses, dignos de profunda e inesquecível devoção.

É possível fazer uma analogia entre o mito original e o mito contemporâneo - aqui chamado de mito midiático - pela existência da adoração (ou do sagrado) presente nos dois e que os justificam como mitos. O mito midiático perfila para seus fãs uma “aura divina”, do mesmo modo que ocorre entre os mitos primordiais associados a divindades. Assim sendo, não se

constroem mitos atuais sem que os mesmos despertem um sentimento de adoração divinizante em fãs ou seguidores, e nem sempre a mídia consegue por vontade própria construir no seio das populações um novo mito.

Há muitos mitos contemporâneos que se construíram fora da ação das mídias; um exemplo brasileiro: Padre Cícero. Mas, na contemporaneidade, a maioria dos humanos carismáticos em diversas áreas de atuação (esportes, artes, política, religião) alcança a consagração mítica pela veiculação de seus nomes e imagens através do sistema midiático.

É importante ressaltar que qualquer mito contemporâneo só é visto como tal por uma parcela da sociedade. Não se conhece historicamente unanimidade em torno de algum nome que se tenha consolidado como mito perante toda uma sociedade, nem os astros e estrelas das artes, nem religiosos, políticos e desportistas. O mito contemporâneo, na observação de Edgar Morin (1989, p.50), seriam pessoas “heroicizadas, divinizadas... são mais do que objetos de admiração. São também motivos de culto. Constitui-se ao seu redor um embrião de religião”.

Esse tipo de sacralização da vida de um mortal na atualidade perfaz o caminho da sacralização de componentes do mundo profano, ou seja, o cinema, a música, a dança, a diversão e o contraditório, às vezes, repugnante espaço da política, quando abriga um nome de expressão mítica, acaba por ressignificar o profano e torna sagrado o “templo” de atuação pelo qual o novo mito foi conhecido.

Ao analisar a histórica e mercadológica mitificação dos astros e estrelas do cinema ocidental, Morin (1989, p. 26) traz uma formulação de mito que se aplica às discussões levantadas por este estudo dissertativo:

É necessário que precisemos o sentido do termo mito, tornado também, ele próprio, mítico nas mãos de seus múltiplos comentadores. Um mito é um conjunto de conduta e situações imaginárias. Essas condutas e situações podem ter por protagonistas personagens sobre-humanas, heróis ou deuses; diz-se então o mito de Hércules, ou de Apolo. E, com toda exatidão, Hércules é um herói, e Apolo, deus, de seus mitos.

Para Morin (1989, p. 26), “na vanguarda da humanidade o herói é o mortal em processo de divinização. Parentes dos homens e dos deuses, os heróis dos mitos são, muito justamente, denominados semideuses”.

Ainda na página 26 do mesmo livro, ele conceitua o chamado “mito da estrela”:

A estrela é o ator, ou a atriz, que absorve parte da essência heróica - isto é, divinizada e mítica - dos heróis dos filmes, e que, reciprocamente, enriquece essa essência com uma contribuição que lhe é própria. Quando se fala em mito da estrela, trata-se, portanto, em primeiro lugar do processo de divinização a que é submetido o ator de cinema, e que faz dele ídolo das multidões.

Sendo assim, a compreensão da estrela como um “ser” de luz própria capaz de atrair para si as atenções e as adorações alheias, e de se projetar ainda mais sob a força dos holofotes, demarca a idéia conceitual de Morin (1989) quando este afirma o estrelato midiático como uma espécie de reunião de componentes religiosos, que geram em torno dos adorados um séqüito de fãs-fiéis perfilados como verdadeiros sacerdotes. No chamado “fenômeno das estrelas”, há uma representação no imaginário social de aspectos “estético-mágico-religioso” que conduzem o fenômeno da adoração em prol dos mitos que ali se constituem.

Do encontro de estrelas e fãs-fiéis nasce a dinâmica do estrelato, e homens, mulheres e crianças lançados ao universo da fama e da imagem, representam, sob a ameaça da efemeridade, aquilo que aqui compreendemos como os mitos contemporâneos, inscritos na seguinte afirmação do inglês Bernard Shaw: “O selvagem adora ídolos de pau e pedra; o homem civilizado, ídolos de carne e sangue”⁴⁴.

4.2 O RITO

Em todas as assertivas sócio-antropológicas sobre o rito, reside a compreensão de que o mesmo são representações daquilo que é “feito” no seio das sociedades, práticas regulares e ensaiadas de normas sociais e de valores estéticos e religiosos que orientam determinados grupos em qualquer sociedade. Assim como o mito, para alguns, está para o *pensar*, o rito inclina-se ao *fazer*. Contudo, reitera-se aqui que, para se ter uma compreensão mais abrangente sobre os fenômenos rituais em qualquer grupo social, as suas manifestações são entendidas como resultado do pensar e do fazer que mobilizam a cultura no interior das comunidades numa ação sócio-educativa. Segundo Mariza Peirano (2003, p.11), o ritual é “um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de seqüências ordenadas e

⁴⁴ Esta afirmação é usada por Edgar Morin como epígrafe principal em seu livro já mencionado neste texto dissertativo.

padronizado de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios”; e em sua compreensão: “são bons para transmitir valores e conhecimentos e também próprios para resolver conflitos e reproduzir as relações sociais” (PEIRANO, 2003, p.10).

Numa perspectiva analítica, os rituais asseguram, de modo diverso, a perpetuação dos valores institucionais que alicerçam as organizações sociais, mesmo que sujeitos às transformações geradas pela passagem do tempo histórico, eles dialogam com antigas formas de pensamento, reatualizando e, às vezes, redimensionando os ensinamentos contidos nos mitos que circulam pelo imaginário das populações em suas respectivas sociedades.

O ritual não pode ser reduzido às esferas da religiosidade. Ele está presente nos sistemas sociais mais diversos. Podendo ser assim analisados em disputas políticas, em celebrações religiosas ou profanas, como em aniversários, partidas de futebol, corridas automobilísticas, cerimônias acadêmicas como defesa de teses, desfiles militares, shows e outros espetáculos de cunho artístico.

Ainda que para Durkheim, parafraseado por Peirano (2003, p.18), “os rituais criam um corpo de idéias e valores que, sendo socialmente partilhados, assumem uma conotação religiosa”, não se deve entender a presença desta “religiosidade” com vinculações diretas a divindades ou ao sobrenatural impreteríveis ao cotidiano das chamadas religiões formais.

Os rituais, em uma síntese possível, localizam-se como mecanismos de movimentação e reprodução das relações sociais. Na compreensão de Émile Durkheim (1989, p.67), os aspectos fundamentais da religião repousam numa idéia de totalidade que é dividida em partes, ou seja, a religião, no âmbito social, seria “um sistema mais ou menos complexo de mitos, dogmas, ritos e cerimônias”. A assertiva de ritual como cerimônia no pensamento durkheimiano consagra-se em suas observações de que a sociedade representa-se dentro de uma estrutura inalterável frente à constante relação entre o sagrado e o profano, configurados por aspectos essencialmente religiosos. A religião como instituição fundamental da sociedade funcionária, ao ver de Dürkheim, como uma ordenação alicerçada em prescrições ditadas por duas categorias modelares: a crença e o rito.

Sendo assim, as marcas de qualquer estrutura social, seja ela “selvagem” ou “civilizada”, apresentam-se também nos repertórios rituais erguidos por seus grupos, repertórios estes que

funcionam como instrumentos cruciais de (re) elaboração do que legitima a vida das pessoas em sociedade, suas relações com o sagrado, as práticas profanas do cotidiano, os conflitos de todas as ordens, as relações de marginalidade ou liminaridade, como chamavam Arnold van Gennep e Victor Turner, os “ritos de passagem”. Tudo que retira o humano da sua vida prosaica coletiva e o faz espetacularizar ordenadamente determinados “cerimoniais” em grupo pode servir como elemento de análise das formas de vida em suas teias de significações, dentro de uma perspectiva epistemológica oferecida pelo que a antropologia concebe como *ritual*.

Não se pretende aqui historiar o ritual em seu processo evolutivo enquanto categoria de análise sócio-antropológica, mas, se faz mais que necessário relatar a importância de van Gennep ao conferir aos seus estudos sobre os ritos autonomia em relação à indissociabilidade entre ritual e religião proposta por Dürkheim. Foi Arnold van Gennep que trouxe para o centro das investigações das Ciências Sociais, o ritual como uma possibilidade de estudo em si mesmo, motivado a classificá-lo conforme a importância por ele exercida na sociedade e, também, esmiuçar as partes constitutivas de sua estrutura total. Independente de suas ligações “originais” com fundamentos da religião.

Não cabe nesta proposta dissertativa fazer-se uma digressão sobre todos os postulados e “impressões” científicas que trataram do ritual como uma possibilidade viável nos estudos sobre as relações sociais. Antes, faz-se importante ressaltar que, na contemporaneidade, os ritos saíram das exclusivas associações a elementos ligados à religião e à magia e, na ambiência das Ciências Sociais, passaram a ocupar importante papel como decifreadores da experiência humana vivendo em sociedade. Ao se observar diacronicamente os estudos sobre esta temática, temos as louváveis contribuições de Émile Dürkheim, Marcel Mauss, entre outros, que descreveram os ritos como “partes” secundárias do todo social, e indissociáveis do imaginário religioso e mágico presente na vida humana.

Ainda como um “seguidor” de Dürkheim, van Gennep será o emancipador do ritual, tratando-o com autonomia e destacando-o como elemento heurístico fundamental para a construção do saber antropológico sobre os grupos humanos estudados. Ele foi fortemente criticado por pensadores como Max Gluckman, por considerar suas teorizações incompletas e incapazes de solucionarem a complexidade conceitual sobre ritual e sociedade, e de trazer postulados

insuficientes para diagnósticos mais precisos sobre a eficácia dos rituais nas representações das relações sociais.

Mas seus estudos foram vitais para a promoção das análises ritualísticas longe das amarras da religião, buscando entender os ritos em seus aparatos estruturais, demonstrando o quanto a noção de sagrado e profano, tão distintas em Dürkheim, podem se misturar nas ações rituais e, mais ainda, podem ser concebidas, numa perspectiva atual, sob um olhar “relativizador”.

Sua abordagem mais significativa nesta temática repousa em seus estudos sobre os “ritos de passagem”, e daí, van Gennep, de modo pioneiro, classificou os indivíduos/grupos “outsiders”, aqueles que ocupam um lugar de marginalidade na sociedade ou, como diria Victor Turner (1974), de liminaridade, para indicar o estágio de indivíduos que estão em trânsito saindo de uma realidade anterior, preparando-se, em algumas sociedades, para ingressar em outra. A noção de liminaridade é fundamental para as avaliações do alemão Gennep acerca daquilo que ele chamou de rito de passagem nas sociedades por ele investigadas.

O transcurso dos saberes instituídos pela antropologia de Arnold van Gennep descortinou as limítrofes entre a tradicional idéia sobre teatro e ritual, entendida por Dürkheim como opostos, e considerados semelhantes pelo olhar de Gennep. Há a possibilidade de se entender esta investida do autor de “Os ritos de passagem”, como a superação de uma subordinação do rito a prescrições do sagrado e a prática teatral a perfilações exclusivas do profano, no momento que o alemão assegura analiticamente as semelhanças entre estas modalidades: o teatro e o ritual.

Sobre este aspecto do pensamento de van Gennep, Roberto da Mata, na apresentação de livro *Os ritos de passagem* (1978, p.18), faz o procedente comentário:

A grande descoberta de Van Gennep é que os ritos, como o teatro, têm fases variantes, que mudam de acordo com o tipo de transição que o grupo pretende realizar. Se o rito é um funeral, a tendência das seqüências formais será na direção de marcar ou simbolizar separações. Mas se o sujeito está mudando de grupo (ou de clã, família ou aldeia) pelo casamento, então as seqüências tenderiam a dramatizar a agregação dele no novo grupo. Finalmente, se as pessoas ou grupos passam por períodos marginais (gravidez, noivado, iniciação, etc.), a seqüência ritual investe nas margens ou na liminaridade do objeto em estado de ritualização.

O ritual em Gennepe perfaz o caminho da reflexão do humano sob o processo individual e coletivo da *passagem*; é a passagem do tempo, de um espaço para outro, de uma condição social à outra, que as pessoas estabelecem, modificam, reiteram as suas relações sociais. Na compreensão de Arnold van Gennep (1978, p.37), os ritos podem ser classificados a partir de uma noção de seqüencialidade, ou seja, ele denomina como ritos preliminares, aqueles que indicam separação do mundo anterior; os ritos liminares definiriam os executados durante o estágio de margem; os ritos pós-liminares seriam os de agregação ao novo mundo.

Esta noção de passagem torna-se irrefutável em qualquer estudo sobre ritual. Quando se ler ritos como formas dramatizadas de afirmação ou negação de determinados valores sociais, incrementando-se, assim, a vida em coletividade. De modo emblemático a vida humana está sempre denotando mudanças/passagens de um estágio a outro: da infância para a adolescência, e desta para a idade adulta. Os componentes de mudança sempre trazem novas leis, novas regras, novos símbolos que negam os anteriores que orientavam os indivíduos em suas “passadas idades”. Isso em qualquer sociedade, sejam as mais industrializadas e até as mais precárias economicamente, há formatos de separação, adesão, agregação, reformas, finalização, que se imputam socialmente, por instrumentos definíveis como “rituais”.

A trajetória da antropologia desde os finais do séc. XIX até os tempos presentes confunde-se com os muitos estudos que buscaram explicar os rituais em suas formas variantes e, assim, classificá-los. Émile Durkheim e Marcel Mauss dedicaram-se a eles ao analisar as formas elementares da religião e da magia e formaram escola; entre os adeptos mais canônicos dos anteriores estiveram Tylor e Frazer, aqueles que ultravalorizavam o pensamento humano, chamados de “intelectualistas”, ao analisar a religião e a magia sob uma perspectiva naturalista e evolutiva; Arnold van Gennep criou meios heurísticos para análises mais completas e independentes dos rituais; Max Gluckman qualificou os rituais como “sistemas” e os expandiu para outros setores da sociedade; Victor Turner, em seus estudos mais destacados, conceituou os rituais como processo e ao se preocupar com a “exegese” dos mesmos criou o conceito “drama social” para analisar os conflitos existentes nas sociedades por ele estudadas, e vaticinou os rituais como forma modelar para se resolver relações conflituosas entre os membros de uma comunidade.

Os estudos dos teóricos acima citados foram fundamentais para os empreendimentos das investigações nesta temática de nomes como Claude Lévi-Strauss, Edmund Leach e mais

contemporaneamente, Stanley Tambiah. Como já tínhamos visto no início deste capítulo, sobre a importância da leitura dos mitos à luz do pensamento de Lévi-Strauss, e toda a revolução antropológica proposta por este teórico francês através do seu estruturalismo, temos como seu principal seguidor Leach, que irá enfatizar a similaridade entre o pensar dos ditos “selvagens” e dos considerados “civilizados”.

Tambiah na contemporaneidade funciona como um dos mais expressivos estudiosos do ritual, localizando-o em esferas da *performance*, de modo similar a Victor Turner, e criando o conceito de “ação performativa”. A operacionalidade deste conceito de Tambiah acaba por se ligar, epistemologicamente, a novas formas de se entender os rituais através da antropologia da performance, do teatro antropológico, e do anterior, interacionismo simbólico, como veremos a seguir.

4.2.1 O Teatro como Ritual e o Ritual como Teatro

Não nos interessa aqui uma leitura histórica e aprofundada sobre as transformações teórico-metodológicas trazidas pelos chamados antropólogos da pós-modernidade. É necessária uma exposição, pontual que seja, de como algumas categorias destas “escolas” auxiliam em nossas análises sobre a temática levantada por este trabalho monográfico. Ainda menos, não se pretende analisar a vastíssima história do teatro mundial, nem mesmo os seus aspectos considerados mais ocidentais. O que se busca aqui é se fazer uma demonstração de como o teatro traduz-se em elementos rituais e como os rituais se constroem em aspectos dramáticos.

Vale ressaltar, também, o sentido aplicado aqui para o termo dramaturgia. Esta é compreendida, neste estudo, em seus aspectos mais amplos, que envolvem práticas, mitos, ações teatrais, indo além da exclusiva acepção que toma a dramaturgia como sendo o texto construído para ser encenado. Uma leitura assim desenvolvida permite-nos compreender as simetrias existentes entre rituais não artísticos e os que acontecem formalmente nos “teatros”; tanto nos rituais do cotidiano social dos indivíduos, como em outros elementos cênicos do teatro que não estão necessariamente vinculados a um texto literário a ser dramatizado.

A dramatização está presente nas relações sociais entre as pessoas de uma sociedade. Não é à toa que se nomeiam os indivíduos, do ponto de vista sócio-antropológico, de atores sociais, levando célebres autores da sociologia, como Erving Goffman, da antropologia, como Victor Turner, da antropologia e do teatro, Eugenio Barba e Richard Schechner e da antropologia, Stanley Tambiah, a levantarem estudos baseando-se nas formas dialógicas entre os rituais de outros setores sociais e as suas semelhanças com os rituais ocorridos nas ambiências do espaço/palco também chamadas de teatro.

O mestre do interacionismo simbólico Erving Goffman (2003), em suas análises sobre representações e as relações que envolvem os indivíduos no cenário social, defendeu a tese de que o indivíduo age socialmente de modo a impressionar os outros, buscando fazer crer que atua à idéia (ou ideal) que o mesmo tem de si, e performatizando-se para outros dentro da esfera do que chamamos como meio social. Goffman utiliza uma linguagem emprestada do teatro, em que o eu interpreta para uma platéia (os outros), e procura se representar conforme

as situações cotidianas exigem. Sendo assim, segundo este sociólogo, “quando uma pessoa chega à presença de outras, existe, em geral, alguma razão que a leva a atuar de forma a transmitir a elas a impressão que lhe interessa transmitir” (Goffman, 2003, p.13-14).

Seguindo a concepção de representações do eu na vida cotidiana, surge em Goffman (2003) o conceito, aqui muito operacional, de ação teatral. As representações dos indivíduos em vida comunitária podem ser lidas como pequenos “espetáculos” cotidianos, marcados pela idéia de que tal como nos teatros, todo ator social atua, representa suas personagens segundo as injunções que o ambiente social determina.

Em Victor Turner a noção de ritos como processo, no qual os elementos simbólicos devem ser, segundo este autor, analisados pormenorizadamente, através de estudos que compreendam o fazer ritual dos povos em questão, nos trazem para idéia de dramatização dos rituais como um sistema vasto de símbolos multivocais e polissêmicos, guiados a resolução dos conflitos existentes no seio desta população. A assertiva de Turner identifica uma dramaturgia nos rituais, semelhante ao fazer teatral, que ele conceituou como drama social.

Entre os antropólogos mais contemporâneos, existe Richard Schechner (1985), norte-americano, diretor teatral, que fundou o Departamento de Estudos da Performance da Universidade de Nova York. Para ele tanto os rituais como as representações teatrais devem ser entendidas como performances. A performance é diagnosticada por este autor como algo mais profundo que a mera interpretação de textos, ela se faz integrativa, envolvendo atores, espectadores, autores, diretores, alterando-se dentro deste processo de integração que envolve, também, a crítica especializada sobre teatro e áreas afins, como os estudos antropológicos sobre manifestações teatrais. Portanto, para Schechner a performance é resultado de um movimento continuum que vai do rito para o teatro e do teatro para o rito.

Na seara dos dramaturgos antropólogos, um dos nomes contemporâneos mais destacados é o do italiano Eugenio Barba. Ele foi o criador da Antropologia Teatral, fundamentando-se em um hibridismo entre antropologia e teatro, Barba (1995), estudando os comportamentos cênicos dos atores, criou o conceito de pré-expressividade, presente, segundo o autor, na base das diferentes tradições e estilos teatrais. A sua investigação e o seu método em função de um olhar antropológico do teatro o levaram a criar o chamado Teatro Antropológico, onde a

dimensão analítica desta escola repousa na auto-observação dos aspectos identitários que compõem a história de cada ator.

Eugenio Barba (1991) definiu o seu Teatro Antropológico como “o teatro cujo ator enfrenta sua própria identidade”, imprimindo questões de modo extensivo que acabam por investigar aspectos conceituais da antropologia como a alteridade e identidade e, por consequência destes, o próprio etnocentrismo. Os seus estudos sobre a constituição do ator a partir desse seu auto-enfrentamento identitário serviram como luz para as especulações científicas da etnocenologia, que será mais bem explicitada no sexto capítulo deste texto dissertativo.

Nesta caminhada epistemológica de associações entre antropologia e teatro, teatro e rituais, surgiu o nome de Stanley Tambiah, com seu (aqui) proveitoso conceito de ação performativa, que será melhor trabalhado nos capítulos subseqüentes. Tambiah, segundo Peirano (2003, p.39), muito contribui para as análises antropológicas na contemporaneidade, ao reafirmar que tanto os mitos como os ritos são “bons para pensar e para viver”, sem se fechar em elaborações que buscassem defini-los de modo conclusivo e categórico.

4.2.2 O Ritual/Espetáculo nas Cerimônias de Candomblé

A idéia central desta investigação configura-se numa associação entre o universo religioso do candomblé em seus rituais sagrados e o mundo dos espetáculos artísticos, mais especificamente, o da estrela Maria Bethânia entrelaçada em narrativas míticas das religiões afro-brasileiras, com destaque para as que perfilam características e histórias da orixá Oyá. Nesta associação dimensiona-se que ritual e teatro, religião e espetáculo quando não se confundem, dialogam entre si.

No pensamento dos principais etnólogos brasileiros e estrangeiros, que estudaram o nosso candomblé, as festas públicas desta religião se caracterizam como verdadeiros espetáculos prontos a se mostrarem a uma assistência. É no chamado xirê (festa em iorubá) que os iaôs dançam para, em público, receberem seus orixás que depois de manifestados inebriam a platéia posta no barracão, com suas danças rituais narrando histórias míticas em suas coreografias sagradas.

No sentido exposto acima, as festas públicas do candomblé podem ser verificadas como verdadeiras manifestações teatrais sem que isso desabone o valor religioso e sagrado presentes naquelas cerimônias. Já se sabe das fortes ritualizações que compõem o repertório das danças das iaôs e dos orixás neles manifestados, em cada gesto e cada movimento, relativo aos toques e aos cânticos, histórias míticas são dramatizadas e, assim, várias “cenas” são construídas sob os olhares atentos e participantes da platéia.

Em um dos cerimoniais mais relevantes no transcurso litúrgico do candomblé, na chamada “noite do nome”, ou “saída de iaô”, a idéia de ritual-espetáculo melhor se clarifica: neste episódio religioso, os iaôs recém iniciados, em transe-ritual, ou seja, possuídos por seu eledá, vêm várias vezes ao barracão, participando de coreografias que denotam o seu nascimento para a vida espiritual nesta religião. O momento fundamental deste ritual é quando o iaô, em transe, grita o orunkó (nome em iorubá) do seu “santo” e, a partir desse instante, aos necessários olhos do público presente, é selado o nascimento do orixá e do seu filho para o universo sagrado do candomblé.

Sendo assim, pela regra fundamental e ordinária dos preceitos do candomblé, um orixá só pode nascer de fato aos olhos de uma platéia que, como testemunha, legitima o processo ritual que ali se configurou. Como no teatro: texto, diretor e atores, iluminadores, cenógrafos, só se realizam como espetáculo, após uma encenação feita para um público, que notabilizará ou não, os feitos estéticos empreendidos na apresentação. Segundo a definição do diretor teatral Jerzy Grotowski, citado por Adriana Dantas de Mariz (2007, p.3), “o teatro é o que nasce diante dos outros”. Idêntico ao principal ritual público apresentado nas cerimônias de candomblé: “o nome de iaô”.

Nos próximos capítulos, mitos, ritos e teatro, ação teatral e ação performativa, serão utilizados para explicarem o que neste trabalho se chama de confluência entre Oyá-Iansã e Maria Bethânia.

5 ENCONTRO DE DUAS: a orixá-mãe e a estrela-filha

“Agora, entre meu ser e o ser alheio a linha de fronteira se rompeu”.

Waly Salomão

Esta parte da dissertação dedica-se a analisar o encontro simbólico entre uma musa da música popular brasileira, qualificada nos termos de Edgar Morin como estrela, e seu orixá principal, publicamente revelado como sendo Oyá-Iansã. A partir deste encontro travado, tanto do ponto de vista religioso, quanto do artístico, far-se-á uma abordagem sócio-antropológica numa demonstração de ações dialógicas entre um mito original, Oyá, e um mito contemporâneo ou midiático, Maria Bethânia.

A idéia da divindade é o espelho da majestade primordial do humano. Ela se lança como as raízes mais profundas das nossas consciências, transcendendo-as até a ilimitada camada do “inconsciente coletivo”⁴⁵. Nesse conceito psicológico erguido por Carl Gustav Jung, a divindade existe na existência do humano, e o humano existe nas explicações míticas asseguradas pela possibilidade da existência divina.

As imagens arquetípicas universais, que configuram a memória ancestral da raça humana, estabelecem a priori que, independentemente das diferenças culturais, somos todos idênticos em alguns aspectos, e reagimos por isso de modo parecido aos fenômenos sociais recorrentes em nossa história: a idéia e a prática da guerra, a organização estatal, a liderança política e religiosa, os dogmas e os idealismos. Tudo se traduz em uma sinonímia do que conceitualmente chamaríamos de a real alma humana. Essa “alma” seria herdada e perpetuada pelas narrativas míticas com seus arquétipos e símbolos, difundidos no processo de socialização dos indivíduos e incrustados no repertório coletivo da humanidade, em seu inconsciente.

⁴⁵ Conceito criado por Jung, a partir da idéia de Freud sobre “inconsciente”. Para Jung na mente humana existiriam duas estruturas para a nossa “inconsciência”. A primeira se refere ao inconsciente individual, menos profundo, que guardam experiências individuais dos sujeitos. O outro seria o inconsciente coletivo, mais profundo, detentor de informações acerca da experiência humana em tempos imemoriais, seria, analogamente, o que os antropólogos chamam de memória ancestral.

Nisso se tem a verdadeira importância do mito na história da humanidade. O mito não foi vencido pelo advento da ciência, apesar de sê-lo absolutamente contrário. Por outro lado, não é o mito algo transportador de histórias do absurdo e mentiras, ele soa como uma possibilidade explicativa para algumas das nossas indagações mais profundas como: “existirmos a que será que se destina?”⁴⁶. O mito é base ancestral do humano e, assim, base ancestral da ciência.

E ele (mito) encontra-se ávido, pulsante no cotidiano da nossa contemporaneidade, reatualizando-se, postulando novas formas de religiosidades, dialogando com o humano contemporâneo no que ele tem de mais presente, atual, inovador: os meios de comunicação. As mídias do séc. XXI são as maiores responsáveis para a confirmação dos humanos que servem de modelos a outros.

É dessa estruturação do humano modelar que nasce o mito contemporâneo. Alguém que se mostra (ou é mostrado) carismático, corajoso, triunfante, belo, destacado, bem acima da média de realizações da grande maioria populacional de determinada sociedade. Alguém reconhecido e admirado por um grande número de indivíduos movidos, “por um tipo de senso religioso”, a venerar, festejar, imitar aquele exemplo vivo (ou não) da grandeza humana.

Existem os mais diversos motivos que levam os meios de comunicação a construírem ou consolidarem determinados nomes, através dos agendamentos noticiais ou promocionais, como heróis. Motivos que vão do mero interesse do poder econômico hegemônico ou até a necessidade de se reafirmar a identidade nacional de um povo, narrando a “grandeza” de alguém, que pode exercitar a auto-estima popular educando este povo para a prática do nacionalismo⁴⁷. Qualquer País, em qualquer lugar do mundo, precisa de heróis, fundamentalmente porque, segundo nossa memória ancestral, são os exemplos modelares que proporcionaram e proporcionam a legitimidade da coexistência humana, ou seja, são as grandes experiências humanas do passado registradas no inconsciente, que nos fazem buscar um futuro glorioso, exercendo no presente a historicidade singular da vida de cada um de nós.

⁴⁶Verso retirado da canção Cajuína de Caetano Veloso, gravada por ele no disco “Cinema transcendental”, 1979.

⁴⁷Podemos citar como exemplo o nome Ayrton Senna, um dos mais idolatrados por grande parte da população do Brasil no séc. XX (e já no XXI).

É a partir da palavra singularidade que se começa a analisar a idéia central desse estudo: os elementos narrativos de um mito original, ratificados por prescrições religiosas, que serviram de base para a prática artística de uma cantora, ajudando-a a marcar sua presença de modo singular no cenário da música popular do Brasil. Um encontro entre Oyá e Bethânia. Uma possível confluência amalgâmica, que se fundamenta na noção que o chamado povo-de-santo tem de “pessoa”, e no caso desta artista foi levada ao longo de sua carreira para as construções estéticas do seu ofício. O termo amálgama é tratado aqui como sendo o resultado publicamente reconhecido da performance de Bethânia em referência (e reverência) ao orixá Oyá. Não se trata nem de Maria Bethânia como indivíduo concreto, nem da orixá somente. O amálgama é justamente essa “personagem” que surge na prática da cantora, em que os caracteres de Oyá, presentes na personalidade de Bethânia, são assim representados por ela dentro daquilo que Goffman (2003) chamou de ação teatral.



Ilustração 06 - Oyá-Iansã



Ilustração 07 - Maria Bethânia

Onde reside a singularidade de Maria Bethânia como personalidade artística brasileira? Por que o mito que a envolve e a esculpiu nessa sua trajetória de estrela da canção, está tão ligado a aspectos religiosos, principalmente aos da religião afro-baiana?

Maria Bethânia é uma das mais representativas cantoras brasileiras do século XX. Uma presença marcada de coerência artística que se consolida no cenário nacional, acima até mesmo do seu inconfundível talento, pela força da sua personalidade. Ela levou para sua arte,

a inteireza do seu ser e não permite que escolham por ela. A sua vontade guiada à luz da sua inteligência, sempre a fez, muitas vezes solitariamente, escolher os caminhos a percorrer. Como exemplo disso, Bethânia não aderiu ao movimento tropicalista que fora criado pelo grupo baiano do qual ela fazia parte. Depois de passada a fase do “Opinião”, não aceitou o título-rótulo de “cantora de protesto”, negando-se por várias vezes a cantar o Carcará. Não se permitiu repetir fórmulas por imposições mercadológicas, mesmo depois que se tornou a primeira mulher nos anos 70 a vender mais de um milhão de cópias com disco *Álibi*. Negou-se a gravar o disco *As canções que você fez pra mim II*, mesmo com o estrondoso sucesso de vendas do I. Deixou várias gravadoras pelo descaso que as mesmas imputaram aos projetos de alguns dos seus discos. Enfim, ela se construiu na verve do que sempre sonhou para si: liberdade e independência.

Absolutamente singular no seu testemunho como cantora, ela representa, para um número significativo de fãs e admiradores, um mito. Torna-se um modelo exemplar, que através de uma leitura antropológica, acaba por denotar indícios de uma religiosidade simbólica, como é o caso da cantora quando associada artisticamente aos elementos místicos do candomblé.

Sem perder a essencialidade do seu autoprojeto artístico, a imagem de Maria Bethânia liga-se tradicionalmente ao candomblé e à Bahia. Mesmo assumindo a sua forte ligação com a religião afro-brasileira, ela se diz católica e é fervorosa devota de Nossa Senhora. Outro comportamento muito presente em grande parte do chamado “povo-de-santo” que, mesmo iniciado e praticante dos rituais religiosos de origem africana, não se afasta das práticas do mundo católico. Uma herança arquetípica do período escravocrata brasileiro, quando o sincretismo religioso foi mais que necessário para a preservação da memória dos orixás entre os negros escravizados no Brasil.

Portanto, Maria Bethânia é fruto de duas comunicações religiosas originalmente opostas, que construíram a sua fé e religiosidade. Na tradição judaico-cristã é dito que os homens são (ou deveriam ser) à semelhança de Deus. Mas mesmo semelhantes, este “deus” está acima, é outro, e só frequenta o corpo humano a partir da presença do Espírito Santo. Sendo assim, o fiel segue os exemplos de Deus-Javé, sem nunca pretender sê-lo. É talvez por este motivo, o da adoração à divindade que está fora, é outra e acima, que os arquétipos da grande mãe católica Nossa Senhora tão pouco influenciaram na construção da personalidade e da imagem artística da cantora.

O que se faz diametralmente oposto na organização cosmogônica do candomblé, os filhos-fiés são uma extensão dos orixás que regem suas cabeças, e eles têm, em seus respectivos orixás, o modelo de estruturação de suas personalidades. Os orixás freqüentam os corpos e as consciências de seus filhos, transportam para eles suas virtudes e defeitos, fazendo das vivências nos terreiros de candomblé um tipo de orun⁴⁸ reinventado, onde pais, mães e filhos-de santo acabam por representar fisicamente a “persona” dos orixás que são cultuados no mundo material do terreiro: o aiyé, a terra onde habitam os humanos encarnados.

Mãe Stella de Oxóssi, em seu livro *O caçador de alegrias* (2006, p.10), torna emblemática a relação que os omorisá (filhos-de-orixá) têm com suas divindades: “Ósosi é o meu orisa, meu Elêda, o dono da minha cabeça. Ele é quem direciona minha vida desde o dia em que fui iniciada. Dediquei minha vida a Ele a tudo que Lhe diz respeito, que faz parte de minha religião. Não sei se é pretensão, mas às vezes O sinto misturado a mim, eu sou Ele, Ele é eu”.

Mãe Menininha do Gantois, falecida em 1986, enquanto viva, era venerada como um orixá; muitos diziam que ela era sua Oxum em carne e osso. E ainda hoje se ouve dizer que depois de sua morte ela se tornou um orixá. A saudosa Gaiaku Luíza de Cachoeira (BA), estimada sacerdotisa da nação jeje-mahin, falecida em 2005, foi diversas vezes saudada, por muitos que a procuravam, como sendo a própria Oyá, a orixá regente de sua cabeça.

Ainda para reforçar a relação de amálgama entre filhos e orixás, sob a égide do dia a dia dos terreiros, a educadora Vanda Machado (2002, p.26-27) nos informa:

Parece que a identidade cultural é a configuração de reações que o indivíduo desenvolve como resultado de sua vivência. Vivência que, por seu turno, deriva da interação destes indivíduos como ‘meio’. Considere-se como ‘o meio’ toda realidade física, biológica, humana e cultural que oriente a comunidade e que a ele se ligam de uma maneira direta, através da vivência e intercâmbio no cotidiano. Foi observando a comunidade por esta ótica que percebi que o ‘povo-de-orixá’ particulariza um modo de vida, cuja estruturação reúne valores que relacionam aspectos da vivência natural com os orientadores da sua crença. O que significa dizer que a vida natural destes indivíduos tende a se aproximar dos valores considerados sagrados, que demandam da força cósmica Organizadora da natureza e suas manifestações.

⁴⁸ Na tradição iorubá o Orun seria o local habitado por Olorum e por todos os seres encantados. Corresponde a idéia cristã de céu.

Dentro da análise de Vanda Machado exposta na citação acima, fica clara a relação cotidiana que os filhos-de orixá têm com os ensinamentos da sua crença, e de como ela molda o comportamento dos mesmos levando-os a representarem as histórias e os tipos psicológicos de seus orixás na vivência dentro dos terreiros.

5.1 O ENCONTRO

Maria Bethânia fixou-se no candomblé, definitivamente, após ter sido apresentada, por Vinícius de Moraes, a Mãe Menininha do Gantois, em 1973. Mesmo que os orixás e os caboclos⁴⁹ nunca tenham sido novidade para a cantora, já que ela os conhecia desde Santo Amaro, e de certa forma, já os cultuava. Contudo, foi a partir da sua experiência como filha de Mãe Menininha, que ela passou a seguir disciplinarmente todos os dogmas da religião e a cumprir, com rigor de sacerdotisa, todos os rituais referentes ao seu orixá Oyá-Iansã.

Reconhecer Bethânia como uma típica filha de Iansã é localizar na artista os arquétipos fundantes do seu orixá, perceber no seu comportamento cotidiano, e na sua atuação como cantora, traços narrativos que denotam a presença deste orixá entre os humanos. Essa tipificação se coaduna com a concepção que a cultura iorubá tem de “pessoa”, que se difere da noção traçada pelo mundo ocidental. No mundo ocidental capitalista, um indivíduo prossegue solto de uma identidade mais específica, ele é a sua capacidade de trabalho e o seu poder de consumo, rompendo relações:

com seu meio, sua comunidade, sua tradição cultural, seus mortos e sua família, transformando-o (se) em mão de obra indefesa. A necessidade do consumo está ligada à valorização do novo, do dinamismo, da agressividade, tidos por manifestações de juventude e criatividade. Tudo é instável, passageiro: emprego, residência, amizades, amores, idéias. (LÉPINE, 2000, p. 157-158).

Esse fenômeno do individualismo, que gera um tipo de esquizofrenia pessoal e genérica, é um dos meios de desestruturação do humano urbano nos grandes centros contemporâneos.

Já a cultura iorubá, mais chamada entre nós de nagô, entende a “pessoa” como alguém inserido ancestralmente na divindade, alguém orientado por prescrições míticas que definem a sua personalidade e o põem eternamente, no sentido de pertencimento, no universo da

⁴⁹ Entidades cultuadas nos terreiros de nação angola que representam os ancestrais indígenas brasileiros.

Criação. Uma pessoa, na tradição iorubá, passa progressivamente por um processo de individuação⁵⁰, que se estabelece pelos símbolos do seu orixá e este acaba “por plantar” no ori (cabeça, em iorubá) de seu filho a força elementar da qual ele faz parte - podendo ser ar, fogo, terra, água, símbolos outros da natureza - folhas, pedra - e símbolos da civilização - ferro, aço. A identidade pessoal se faz específica dentro das peculiaridades que caracterizam o orixá que acompanha o indivíduo. Assim sendo, os arquétipos estruturadores da personalidade são imutáveis, porque são eles que associam a pessoa à sua “carteira de identidade” no mundo nagô.

Isso não implica afirmar que todos os indivíduos de um mesmo orixá são idênticos ou se comportam diante da vida majoritariamente igual. Não. Os orixás estabelecem semelhanças entre pessoas e, mesmo no universo desta crença, as individualidades são respeitadas, assim como são respeitadas as especificidades de cada orixá que nasce pelo processo ritual da iniciação.

Segundo a antropóloga Claude Lépine (2000, p.161), “graças a sua ligação com o orixá pessoal, o indivíduo adquire ainda um lugar definido na ordem cosmológica, pois o orixá determina afinidades ou oposições com diversos aspectos da natureza e de poderes primordiais”.

Para melhor demarcar, teoricamente, as descrições do universo nagô sobre a pessoa humana, é importante citar Monique Augras (1983 p.213):

O homem é o microcosmo, onde se enleiam todas as forças do mundo. Possui significado individual (ori, cabeça) caminho pessoal (odu, destino), capacidade própria de transformação (Exu). Realiza a síntese dos antepassados paternos, simbolizados pelo lado direito do corpo, e dos antepassados maternos, representados pelo lado esquerdo. Herdou os deuses de seus pais. Sua cabeça foi moldada pelo oleiro divino, a partir de algum material que o aparenta com os orixás. “Todos esses deuses, de origem, de herança, de destino, congregam-se no indivíduo, desenhando determinada configuração, tão complexa e tão dinâmica que é chamada de *enredo*. O enredo de uma peça é a intriga que anima as personagens, os rumos da ação. O indivíduo está situado no centro de um drama divino, em que o dono da cabeça se exprime em primeiro lugar, por ter se ‘fixado’ pelos os ritos de iniciação.

Assim, alcançamos um dos pontos fundantes neste estudo: a formação da personalidade/pessoa segundo a cosmovisão nagô. Sobre que aspectos a idéia do sagrado

⁵⁰ Conceito junguiano que expressa “tendência instintiva a realizar plenamente potencialidades inatas”. É o completar-se do humano por inteiro.

determina, ou melhor, forma a personalidade dos indivíduos? Qual a relação das histórias míticas dos deuses iorubanos em seus domínios dos elementos da natureza e o comportamento cotidiano dos humanos iniciados a eles?

Tomando como exemplo o sentido maior deste trabalho, o encontro estético-religioso ente Oyá e Bethânia, ao analisarmos o percurso artístico da cantora em suas aparições públicas, podemos observar o quanto o “sagrado” a guia em suas investidas pessoais e profissionais. E nos aprofundando um pouco mais, iremos encontrar na artista Maria Bethânia características da sua orixá Oyá, com quem a cantora além de manter uma relação religiosa de respeito e devoção, também incorpora na concepção do seu ofício de cantora, elementos estéticos do candomblé, e muito, elementos que personificam a Senhora dos Ventos, dona do ori/destino de Bethânia.

As principais características de Oyá são demonstradas no segundo capítulo deste texto dissertativo. E, conhecendo-se os mitos de Oyá que perfilam seus arquétipos, comparando-os minimamente à história de vida e artística de Maria Bethânia, observaremos um tipo de resignificação que a mulher faz da deusa. Oyá é espelho para Bethânia. E Bethânia, simbolicamente, é a presença de sua Oyá entre os humanos.

Não existem blasfêmia nem equívoco analítico em perceber em Maria Bethânia uma representação “terrestre” do seu orixá individual. De acordo as crenças populares guiadas por orientações cosmológicas nagôs, todo indivíduo no universo do candomblé é um tradutor de mitos, ritos, arquétipos, estereótipos do seu eledá. Sendo assim, a cantora santoamarense, através da sua arte e visibilidade, leva para a sua cenologia (usada aqui no sentido etnocenológico que foi explicado no segundo capítulo) elementos constitutivos do seu caráter de fiel, de crente nos orixás, e orienta-se pelos ensinamentos que recebeu categoricamente de sua convivência no Gantois, da sua venerada Mãe Menininha, a quem, Bethânia respeita como a um orixá.

Tomando-se ciência das formas de pensamento e de comportamento que circulam nas chamadas religiões de matriz africana no Brasil, podemos ilustrar essa discussão com um artigo de Karin Barber sobre como os iorubás, matriz primordial que junto com os povos jejes, chamados por Luis Nicolau Páres (2006, p.18) de grupos da área Gbe, que foram os

fundadores do candomblé baiano (e por extensão, brasileiro), “criaram” suas divindades no seio da cultura nagô na África. Segundo a autora:

Os òrìsà, ao que se diz, são seres que viveram na terra e que, ao deixá-la, foram deificados. Cada òrìsà tem sua própria cidade de origem, sua própria personalidade e atributos especiais, seus tabus e observâncias, bem como seu próprio corpo de oriki. Muitos òrìsà são ligados mitologicamente a rios, colinas e forças naturais. Parecem ser espíritos da natureza que foram combinados com heróis culturais e assim, humanizados, ao passo que os puros espíritos da natureza, *iwìn*, permanecem fora na mata, e não exercem papel importante nos assuntos humanos (BARBER, 2000).

Barber nos leva a uma incursão por uma pesquisa sua realizada na cidade nigeriana de Okuku, hoje cristã e muçulmana, mas que ainda guarda registros muito fortes dos cultos aos orixás realizados há tempos ancestrais, e que servia de base para a construção de sua teoria a respeito desse quase “ceticismo fiel” que ela preconiza. O que se percebe nos estudos dessa autora é que o mundo dos orixás, sua personificação, seus atributos são uma projeção das formas de relação social existentes na sociedade iorubá pelos idos do século XIX que, ao que parece ser o momento em que essas relações surgem mais claramente nesta cidade que Barber pesquisou. Os deuses seriam, nessa inferência, reflexos dos humanos, e o culto aos deuses passaria a uma reprodução de uma espécie de culto às “pessoas”, no que tange a caracterizações deste culto africano verificado em Okuku.

Para muitos, os orixás existiram enquanto humanos e se divinizaram, e até hoje, em alguns lugares da África, há quem se considere descendente direto de algumas dessas divindades. Por isso a compreensão de que um orixá sem fiel não tem poder nenhum.

Um pouco desta relação do indivíduo iorubá com o seu sagrado, seus orixás, numa relação contextual quase simbiótica entre humano/divindade, sustenta a argumentação da construção cênica de Maria Bethânia perfilada pela transposição de seu papel como filha de santo para os palcos, revelando as lendas sagradas do seu orixá afro-baiano. Aparando as arestas em torno do seu ceticismo, Barber (2000) acaba por resolver alguns problemas enfrentados nesta escrita dissertativa, no que se refere à afirmação de que, de certo modo, nessa relação simbiótica e espiritual, para a crença iorubana e para o candomblé brasileiro, o fiel iniciado ao seu orixá acaba por representá-lo tornando-se, desta maneira, Ele mesmo.

5.2 QUANDO A FILHA É A CARA DA MÃE

A trajetória artística de Maria Bethânia desde os finais dos anos sessenta e, mais ainda, no início dos setenta até os tempos atuais, é marcada por elementos evocativos às religiões afro-brasileiras. Em alguns dos seus discos gravados ao vivo, na Boate Barroco (1970), por exemplo, ela fez apresentações memoráveis ao cantar pontos de caboclo, louvar o orixá Oxóssi e, de modo explícito, louvar Iansã, numa canção de candomblé angola, Matamba, na qual, no meio da música, ela gritava “hey, hey, estou descendo minha Iansã”. O traço dramático da cantora, de voz grave, de gestos fortes, de temperamento explosivo e, às vezes, de extasiante doçura, sempre a acompanhou e a definiu artisticamente.

Aos dezoito anos, cantando no palco do show Opinião, agressivamente gritando “pega, mata e come”, o olho furando a platéia e a voz cortando, rasgando os ouvidos alheios, marcada pelo figurino andrógino do espetáculo e em seus gestos ora masculinos, ora femininos, Maria Bethânia nasceu para o estrelato personificando a força mítica da orixá dona do seu destino: Oyá-Iansã.

A orixá dos ventos fortes, irascível, amante absoluta da independência e da liberdade transporta, para suas filhas e filhos, elementos determinantes configuradores da sua personalidade. Iansã é mulher fogo e água; doce e agressiva; dramática na demarcação do seu espaço; dona da temível palavra, senhora do terrível silêncio. Uma alma voltada para alegria, sim, Oyá é alegria, mas leva consigo a morte, e o seu caminho é marcado de profunda solidão.

A existência de Maria Bethânia é delineada pela insígnia da força da sua personalidade. As suas escolhas, os seus medos, seus desejos, seus sonhos, seus entraves, suas verdades e mentiras, ciúmes, crueldades, generosidade, dificuldades, vantagens, fracassos e, acima de tudo, os seus êxitos como pessoa e artista sempre foram por ela respeitados em seu processo de individuação. Pelo que é narrado pela família, pelos amigos, colegas do meio artístico e intelectuais, o que testemunha a vida desta artista na forma do seu sucesso fora obtido pela obstinação desenfreada que a acompanhou, misturada à disciplina e à autoconsciência do seu talento voltado à palavra e ao som, portanto, ao cancionero brasileiro.

Bethânia é considerada uma pessoa de temperamento difícil, esquiva e fortemente seletiva. Ao longo da sua vida, na defesa dos seus princípios e interesses ou através dos seus excessos, excentricidades, colecionou incontáveis desafetos. Faz parte do seu mito narrativas que a exprimem como uma das mais “briguintas” e “intransigentes” cantoras brasileiras em seu meio sócio-existencial.

Em uma das canções feitas a partir de poemas de Fernando Pessoa, no disco *Imitação da Vida* (1997), Maria Bethânia canta: “os deuses são deuses porque não se pensam”⁵¹. É justamente o contrário que a tornou uma estrela musical em nosso País. A autoconsciência do seu talento e dos seus limites lhe garantiu os elementos necessários para a construção de uma carreira peculiar. A valorização da sua força interpretativa, a sua postura de palco, a marcação dramática sobre os textos literários e a constante ritualização cênica reforçando na cantora uma “aura mística”, somada à voz possante, a fizeram minimizar algumas das suas limitações, como por exemplo, as circunstanciais desafinações e, no início da carreira, a excessiva gravidade da voz. Ainda assim, ela trilhou seu caminho sem preocupar-se como outros modelos de cantoras a exemplos de Elis Regina e Gal Costa, donas de vozes mais técnicas, cristalinas e agudas. Portanto, Bethânia, cônica de sua alteridade, a usou em nome de uma auto-representação diante dos olhos do público e da mídia brasileira, consolidou uma personagem artística sem par na história da música popular deste País.

A cantora exemplifica na história da sua vida, o conceito de mito individual construído por Carl Gustav Jung:

Aquilo que somos segundo nossa visão interior e aquilo que o homem parece ser **sub specie aeternitatis** só pode ser expresso por meio do mito. O mito é mais individual e exprime a vida de forma mais precisa do que a ciência. Ela trabalha com médias e conceitos, e estas são demasiadamente gerais para fazer justiça à variedade subjetiva de uma vida individual⁵²

Desdobrando analiticamente este conceito junguiano, Edward Whitmont (2001, p.175) afirma:

Jung sentia que o significado central das nossas vidas pode se apreendido apenas através de uma conscientização dos nossos próprios mitos individuais. Esses mitos exigem ser reconhecidos traduzidos para a vida real, em termos daquilo que é racionalmente possível. Não devem permanecer como meras fantasias ou devaneios. Isso porque ‘tudo no inconsciente procura manifestação’ exterior, e a

⁵¹ Segue teu destino, poema do heterônimo Ricardo Reis, musicado por Sueli Costa especialmente para o disco *Imitação da Vida*, em 1997.

⁵² WHITMONT, Edward C. *A busca do símbolo: conceitos básicos de psicologia analítica*. São Paulo: Cultrix, 2001.

personalidade também deseja expandir-se além de suas condições e vivenciar-se como um todo.

Em sua experiência existencial, Maria Bethânia sempre buscou respostas em muitos dos seus dilemas na fé e no sobrenatural. Sempre teve devoção por Nossa Senhora e, ao ingressar no candomblé e posteriormente ter sido iniciada como afirma, considera-se um instrumento nas mãos do divino. Cantar para ela é uma missão maior e mais importante que sua mera vontade, quando mais afirma esta sua crença, mais reforço dá aquilo que Jung chamou de mito individual.

Ao expressar seu lado místico (e mítico), denotando força e belicosidade, encontram-se em Bethânia os arquétipos construtores da personalidade de um mito original, Oyá-Iansã. As semelhanças psicológicas e comportamentais nas duas são muitas. E foi a experiência religiosa com o candomblé o elemento fundamental para despertar em Bethânia as demandas arquetípicas daquilo que os antropólogos chamam de memória ancestral. Essas demandas a convidam a exercer miticamente traços narrativos de sua herança africana, acoplando a sua figura à figura da deusa Oyá - simbolicamente adormecida em seu inconsciente pessoal (e coletivo).

As formas de adoração da cantora em relações aos seus ícones de fé (santos católicos e orixás) em público, intensificam ainda mais o mito de que ela mesma se comporta como uma “Iansã viva”. Mesmo se sabendo bem longe de ser uma divindade, a cantora moldou em si, num misto de fé e de requinte estético, traços do sagrado tradutores da sua visão de mundo, suas crenças, religiosidade com a qual ela também se traduz como artista, além de traduzir-se, assim, como pessoa.

Outra marca definida em Bethânia, assim como em Oyá, é o enigma. Esse mistério consolidado na forma da reserva e do silêncio. O silêncio das mulheres independentes, que apesar de intempestivas, cotidianamente, sabem quando e como falar, que vão à luta do dia a dia, cumprem o “fazer” dos seus ofícios e voltam para a reserva dos seus lares - altivas, mágicas, capazes- personificando as imagens do que se conhece como poder feminino.

Em um dos muitos textos escritos por Caetano Veloso sobre a força, beleza, talento e emblemas místicos que traduzem a sua irmã, o que foi publicado numa seleção de Eucanaã Ferraz (2005, p.110) há o seguinte comentário:

Os mais velhos nada me contaram sobre como talvez Oxalá tenha dirigido o destino de minha gente pelo lado branco. Maria Bethânia é a brecha aberta pelo raio de Iansã, através da qual nós entramos em contato com o lado vermelho. Hoje em dia todos sabemos que sem esse acontecimento nós não seríamos capazes de vislumbrar o que significa a existência de Olorum porque não estaríamos caminhando com a dificuldade necessária para sentir as forças reais que dançam sobre este planeta. Assim é essa história contada do modo certo, mas o surgimento de Maria Bethânia entre nós já era a presença vermelha em nós antes do tempo do seu surgimento no tempo porque a gente intui que tudo se repete sempre e sempre está sempre se repetindo no amor de Olorum, assim é essa história do surgimento de Maria Bethânia entre nós como uma luz vermelha se repetindo no amor de Olorum.

O excerto acima centraliza Maria Bethânia, a partir de uma “brincadeira” poética de seu irmão Caetano, que em uma linguagem típica das narrativas míticas ressalta a presença vermelha da irmã cantora, enleada pela energia de Iansã. O texto tem uma conotação de tempos primordiais, ao mesmo tempo em que, se assegura em falar do tempo presente deles e de Bethânia, instaurando entre eles a luminosidade do vermelho: ela, Maria Bethânia, como espelho desta especificidade, o vermelho de Iansã. O curioso, é que este texto perfaz um caminho de análise do encontro musical (1975) entre Bethânia e Chico Buarque e já o título é sugestivo sobre a imagem que Caetano Veloso tem de sua irmã cantora: “Iansã Francisco: Quanta Luz”.

A moça, hoje uma senhora de 61 anos, é vista com os olhos de fora e de casa, como uma cara representativa, em luz e mistério, do orixá que a governa, sua mãe Oyá.

5.3 MARIA BETHÂNIA E CLARA NUNES

Do ponto de vista da “mitologia contemporânea”, é bem mais fácil se falar em mitificação de uma estrela (ou de um astro) que já tenha morrido do que de uma que esteja em plena atividade e sujeita às críticas do tempo presente. Talvez essa seja a grande desvantagem de Maria Bethânia em relação a nomes como Elis Regina e Clara Nunes. Estas últimas que morreram nos primeiros anos da década de 80; Elis em 1982, e Clara em 1983; tiveram assegurado mais rapidamente, depois de mortas, e também pelo seu valor artístico e carisma frente ao público brasileiro, o título de “mito” da canção feminina neste País.

Toda vez que se fala da singularidade de Maria Bethânia no cenário da música popular, muitos recaem em comparações entre ela e a mineira Clara Nunes. Ambas as cantoras, carismáticas, populares, identificadas com a musicalidade de matriz afro-brasileira, maestrinas no modo de exibir-se com os símbolos e adereços da cultura religiosa de origem africana, mas eram bem diferentes.

Sem nenhuma intenção de aprofundamentos ou análises comparativas entre as duas cantoras, o que se distanciaria muito do objetivo maior deste texto, a trajetória de ambas confluem mais para o quesito fé do que para o quesito estético. Bethânia é e Clara foi devota fervorosa dos orixás. A forma de exercer a fé em Clara Nunes abrigava várias denominações religiosas: ela se dizia kardecista, católica, umbandista, candomblezeira; entregava-se de corpo e alma à espiritualidade; quando o assunto era orixá, transitava livremente, sem preconceitos, por todas as nações: ketu, angola, jeje. A umbanda traduzia melhor o ecumenismo da artista, por ter em seus rituais elementos amalgâmicos que combinavam santos católicos, orixás, espíritos, pretos velhos, caboclos, exus, e uma vasta gama de outras entidades ali cultuadas.

Clara ficou muita associada aos orixás com o estrondoso sucesso da música *Guerreira*⁵³, na qual ela bradava aos quatros ventos: “Eu sou a guerreira mineira, filha de Ogum com Iansã”. Note-se que o orixá que vem de frente e primeiro é Ogum e não Iansã. Segundo a biografia do jornalista Vagner Fernandes (2007), ela sempre se dizia filha de Ogum com Iansã, e muitos questionavam, dizendo que era Iansã, a dona da sua cabeça e não Ogum. As explicações giravam em torno de que Clara não possuía os arquétipos belicosos, agressivos e masculinos de Ogum. Era doce, lembrava mais uma mulher, portanto, mais a Iansã.

Em sua peregrinação espiritual entre as religiões no Brasil, ela descobriu Pai Edu do Recife, babalorixá de um terreiro denominado “Palácio de Iemanjá”, no qual Clara foi reconhecida como sendo filha de Oxum com Xangô o que, de certo modo, abalou as suas convicções em torno de Ogum e Iansã. Fazendo um ritual a Oxum, dedicando sua cabeça a Ela, em pleno rio Capibaribe, Clara nos últimos anos da sua vida, dizia-se uma filha de Oxum, e passou a se vestir mais de amarelo, e a realçar a sua tocante feminilidade. Quanto a isso, Fernandes (2007, p.151) explica:

O arquétipo de Oxum seria mais próximo, de fato, dos traços da personalidade de Clarinha, que passaria a ser devota de Nossa Senhora das Candeias, com quem

⁵³ Música de João Nogueira e Paulo César Pinheiro, gravada por Clara Nunes no disco “*Guerreira*”, 1978.

Oxum é sincretizada na Bahia. No Recife, era Nossa Senhora dos Prazeres. Há quem também a associe a Nossa Senhora da Glória e a Nossa Senhora da Conceição no Rio de Janeiro.

Em outros momentos, onde se achava sem energia, Clara Nunes recorria a casas no Rio de Janeiro, nas quais era tida como filha de Ogum com Iansã, e assim se “purificava”. O seu estar no universo religioso afro-brasileiro foi bem diferente do de Maria Bethânia. Para Clara, não houve uma iniciação que plantasse em sua cabeça um orixá regente, conhecido como eledá, e as suas aparições artísticas em seus motivos afro-brasileiros não traduziam a idéia de nação recorrente no candomblé da Bahia. A eterna e grande cantora movia-se de fé e misturava-se às suas crenças, sendo, talvez sem querer, uma porta-voz da umbanda carioca, mas do que do candomblé baiano ou do xangô⁵⁴ do Recife.

Maria Bethânia, a partir de 1973, passou a receber uma educação de Axé pelas mãos de Mãe Menininha do Gantois, foi iniciada a Iansã e Oxum, tendo em Iansã o seu eledá e a sua personificação mais definidora, o que nunca a impediu de traduzir algumas características de Oxum, orixá por quem Bethânia desenvolveu profunda adoração. Ela levou (e leva) para os palcos as marcas de sua ligação com o candomblé baiano de ketu; hoje a “mistura” mais comum em sua prática religiosa seria com os rituais populares da igreja católica.

⁵⁴ Como são chamadas as religiões afro-brasileiras em Recife, que têm práticas rituais próximas ao modelo jeje-nagô encontrado no candomblé baiano.

6 CORPO NO ESPAÇO, CORPO NO TEMPO, CORPO NO PALCO: o espetáculo em Maria Bethânia

“Quem é belo é belo aos olhos e basta. Mas quem é bom é subitamente belo”.

Safo de Lesbos

A princípio, se faz necessário definir o termo espetáculo, tomando-se emprestado a noção do mesmo presente na etnocologia. Esta palavra - espetáculo- sempre indicou a idéia do surpreendente, do que se mostra extraordinário, o que está além do cotidiano, e liga-se inextricavelmente às ações artísticas. De um ponto de vista mais abrangente, numa perspectiva etnocológica, a funcionalidade deste termo aqui, repousará na idéia de práticas espetaculares, que mesmo servindo de análise para um “resultado” artístico, não pode ser compreendido exclusivamente como “as artes do espetáculo”, melhor ainda, não deve ser traduzido unicamente como espetáculo referindo-se a atividades desenvolvidas na ambiência das linguagens artísticas como peças teatrais, shows de dança e música, óperas, entre outras.

O espetáculo aqui em pauta significa as possibilidades expressivas em Maria Bethânia, que traduzem a sua religiosidade, configuram os seus rituais em shows, em entrevistas, no “cotidiano” da sua vida quando captado por olhos alheios e analíticos. Os gestuais marcados da cantora, a insígnia da mão em movimento, o olhar realçando o silêncio e indicando mistério, as roupas características da diva, em cores denotando a sua devoção aos orixás, as contas que aparecem sempre em encartes de discos, em shows, em entrevistas, enfim, contas que não saem do pescoço de Bethânia quando ela se encontra em público.

A partir desta noção sobre espetáculo ou “comportamentos humanos espetaculares organizados”⁵⁵, far-se-á uma abordagem sócio-antropológica sobre a importância do corpo humano como instrumento de aquisição e transmissão de conhecimento; o corpo como movimento da cultura, como setor fundamental do humano *percebendo* o mundo.

⁵⁵ Estes seriam, em síntese, o foco principal de investigação da etnocologia em suas definições epistemológicas sobre o universo de atuação desta, como nos diz Armindo Bião, “nova teoria” que analisa formas espetaculares no cotidiano social.

E mais detidamente se analisará o corpo de Maria Bethânia espreado em sua diligência existencial e posto no espaço, no tempo e no palco que retratam à sua história.

6.1 AS MARCAS COTIDIANAS DE UMA ARTISTA

É notório que a leitura dramaturgica da vida social em Erving Goffman se baseia na idéia de que todo indivíduo é consciente de si e, assim, representa um papel de si mesmo, usando como “texto dramático” o desejo daquilo que ele quer em si revelar. Nessa investidura a favor de uma “revelação em si” para outros é importante se estabelecer uma noção operacional de corpo como categoria sócio-antropológica. Buscando uma definição mais genérica, dentro dessa vasta complexidade chamada “corpo humano”, David Le Breton (2007, p.7) analisa:

Moldado pelo contexto social e cultural em que o ator se insere, o corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída: atividades perceptivas, mas também expressão dos sentimentos, cerimoniais dos ritos de interação, conjunto de gestos e mímicas, produção de aparência, jogos sutis da sedução, técnicas do corpo, exercícios físicos, relação com a dor, com o sofrimento, etc. Antes de qualquer coisa, a existência é corporal.

O corpo humano está para além das suas estruturas definidas e explicadas pelas ciências biomédicas. E a partir desta possibilidade de compreensão, que já sofre modificações conforme as diferenças geo-espaciais e culturais, o corpo deve também ser entendido como uma construção sociológica e antropológica que muda do ponto de vista sócio-explicativo, através das alterações promovidas pelo “caminhar” do tempo histórico.

A corporeidade humana serviu e ainda serve como sinonímia de corpo como carne, representando para muitos, o que é perecível e menor perante a grandeza da alma ou do espírito. Também foi “invalidado” e “estigmatizado” diante das configurações do sagrado promovidas por matrizes religiosas de origem judaico-cristã: o corpo como pecado, maldição e impureza; configuração máxima dos valores mundanos, portanto, obra maior do universo profano entre a humanidade. Este mesmo corpo posto em constante suspeição serviu como elemento político para grandes mudanças comportamentais ocorridas no Ocidente no século XX, como exemplos, os movimentos feministas e hippie.

Tudo isso se nos faz importante para percebermos, que o corpo é uma abstração conceitual, que se fundamenta de acordo ao olhar teórico (filosófico e religioso) de quem se debruça a estudá-lo e, assim, defini-lo. Longe de buscarmos aqui uma definição precisa para “corpo”, e inspirados em sua possibilidade como instrumento de análise sócio-antropológica, localizamo-nos em outra afirmação de Le Breton (2007, p.28) que sustenta a intenção desta análise:

O corpo é uma realidade mutante de uma sociedade para outra: as imagens que o definem e dão sentido à sua extensão invisível, os sistemas de conhecimento que procuram elucidar-se a natureza, os ritos e símbolos que o colocam socialmente em cena, as proezas que pode realizar as resistências que oferece ao mundo, são incrivelmente variados, contraditórios até mesmo para nossa lógica aristotélica do terceiro excluído, segundo a qual se a coisa é comprovada, seu contrário é impossível. Assim, o corpo não é somente uma coleção de órgãos arranjados segundoleis da anatomia e da fisiologia. É, em primeiro lugar, uma estrutura simbólica, superfície de projeção passível de unir as mais variadas formas culturais.

Portanto, a estrutura simbólica do corpo, as suas características neste tipo de representação, que nos guia na explanação de Maria Bethânia - corpo individual, simbólico e representacional - traduzindo formas e conteúdos da sua construção sócio-cultural através do seu testemunho artístico.

A cantora Maria Bethânia, como indivíduo, está em seu corpo. E muito desta individualidade prescreve-se em gestuais, movimentos, indumentárias, adereços, combinando significados que revelam os traços diacríticos da matriz cultural da qual a cantora se origina: a Bahia. Nascida e criada até os 14 anos em Santo Amaro da Purificação, um dos centros de produção da inventividade artístico-popular da negritude no Recôncavo baiano, a artista tem em si as insígnias culturais do seu povo, com as quais ela interage e se inscreve como tradutora desses elementos por ela dali retirados.

É difícil se revelar o cotidiano de qualquer pessoa, evitando-se as “impostações” do indivíduo observado, e mais difícil ainda falar em cotidiano de uma estrela da música popular brasileira, que tem consciência do seu estrelato e se comporta quase sempre representando a diva que é aos olhos públicos deste País. Nos poucos momentos em que a cantora se deixa ver fora dos palcos e das atividades que envolvem seu ofício, relaciona-se com suas férias em sua cidade natal, guiada pelos eventos sagrados e profanos em torno de Nossa Senhora da Purificação; ou então, nas atividades festivas que envolvem pessoas de sua família, principalmente o aniversário de sua mãe hoje centenária, Dona Canô.

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

Em Santo Amaro ela participa da lavagem das escadarias da Igreja da Purificação, que ocorre sempre no último domingo de janeiro. A cantora vai vestida toda de branco acompanhando sua mãe Canô, e carregando uma pequena talha com água de folhas sagradas usadas no candomblé, a sua expressão facial indica muita concentração e ela cumpre este ritual denotando fé e compromisso com Nossa Senhora, usando nessa devoção elementos rituais do povo-de-santo da Bahia.

Nesse período dedicado a descanso e a “farras” regadas a uísque e cerveja, Bethânia participa de todos os eventos em homenagem àquela que ela chama de “Senhora da minha vida”, Nossa Senhora da Purificação e, no dia 2 de fevereiro, dia da procissão, sem consumir bebidas alcoólicas, toda de branco, com suas contas no pescoço, os pés descalços, ela carrega o andor da imagem da padroeira dos santoamarenses, fazendo um percurso que vai da lateral direita saindo da porta principal do templo e indo até a porta da casa de D Canô; meio quilômetro, mais ou menos, é caminhado pela artista em devoção. No dia anterior à procissão, ela arruma o andor de Santa Bárbara, perfuma e enche de rosas vermelhas e brancas, cuida desta santa com esmero, pois no imaginário popular ela é uma representação de Iansã, e Santa Bárbara também acompanha Nossa Senhora na procissão.

Na manhã do dia dois de fevereiro, ela se entrega a vestir, arrumar com flores e a perfumar a imagem de Nossa Senhora com perfumes trazidos da Europa, sempre de branco, com suas contas, os pés descalços, feições fechadas, mais distante de todos, silêncio e concentração absolutos, ignorando a uns poucos que insistem observá-la em sua ritualização de fé afro-católica.

Fora dos domínios religiosos, Bethânia é bem festiva, adora sua cervejinha, é “boa de garfo”, e até nesses instantes se impõe e se impõe como a estrela que é: os cardápios em sua casa nesses períodos são orientados pelo gosto da cantora; nas festas, a comida feita por D. Isaura (a cozinheira oficial) sob a orientação de D. Canô, que indica os pratos que agradam à filha cantora, são provadas e aprovadas pelo paladar exigente da artista que, segundo muitos, também é uma exímia cozinheira.

No seio da família Velloso ocorrem, no “quintal” da casa de D. Canô, várias festas em datas importantes para seus filhos, netos, bisnetos, noras, genros e amigos. Lá todos se reúnem ao lado da matriarca e “gozam” a vida, inclusive seus filhos estelares Caetano Veloso e Maria Bethânia. Esta última, ainda que menos “impostada” quando nos palcos propriamente ditos, representa-se sempre de maneira ativa e impessoal, quando apresentada a alguém pelos membros de sua família, estende a mão para um aperto, dizendo: “como vai senhor, prazer em conhecê-lo”; quando está mais leve com o efeito do álcool: “olá, tudo bom, um grande abraço”. Ela sempre domina a palavra a ser dita e a situação, ao menos no meio dos freqüentadores menos conhecidos e assíduos nas festas de D. Canô.

Ao meio destas festas⁵⁶, num processo contínuo de desconcentração, surgia uma Bethânia mais sorridente, voz mais alta e grave, piadista, falando sobre as coisas que lhe causam paixão, demonstrando muitas das suas manias, idiossincrasias, algumas consideradas como superstição, outras próprias do universo religioso do candomblé. A artista teve a sua visão de mundo muito influenciada pelo jeito comportamental do povo-de-santo, e ela lançava falas rotineiras que se reportam ao mundo dos terreiros: “Ah! Meu filho, eu sou baiana e de Iansã, eu posso, eu faço!”; “têm dias que sou só calma, em outros sou o próprio carcará, e saio com minha espada em punho”; “sou dona da minha cozinha, lá e no meu palco quem manda sou eu”. Estas falas são emblemáticas para mostrarem uma Bethânia mais coloquial e popular, sem o dizer ensaiado e bem dito nas entrevistas, e o que ela diz acima expõem muito do imaginário mítico e ritualístico que a mesma representa em sua vida.

Existem dois documentários que buscam mostrar uma Bethânia mais cotidiana, são os dois mais representativos nesta função. O primeiro foi feito em 1966, no Rio de Janeiro, por Julio

⁵⁶ O autor desta dissertação participou de várias festas na casa dos Velloso em Santo Amaro, durante os anos de 1994 até 2006, e parte das observações feitas lá sobre Maria Bethânia ocorreu por um olhar de fã. A partir de 2000, nasceu o desejo de se fazer um trabalho científico sobre a artista, de 2002 em diante, observações mais sistemáticas foram empreendidas.

Bressane e Eduardo Escorel: Bethânia bem de perto, a propósito de um show. Nesta narrativa encontra-se uma Bethânia quase adolescente, morando na casa da mãe de Jards Macalé, trilhando seu caminho como artista, longe da pecha de cantora de protesto erguida através do sucesso da sua interpretação do Carcará no show Opinião, uma Bethânia inclinada a cantar os sambas de Noel que, segundo Aracy de Almeida⁵⁷, depois dela, só a baiana sabia cantar Noel Rosa. Neste documentário vê-se a filha mais famosa de D. Canô ouvindo Billie Holiday, vestida como uma moçoila da classe média brasileira (na época), os cabelos alisados à moda dos negros americanos, ao lado de pessoas como Caetano Veloso e Jards Macalé, falando de sua saudade da Bahia, sem as representações diretas da propalada baianidade que ela iria exprimir melhor nos anos 70. Da Bethânia atual ali só a dramaticidade.

O outro documentário foi feito em 2006, portanto 40 anos depois do de Bressane. Trata-se de Pedrinha de Aruanda, realizado por Andrucha Waddington, que mostra uma estrela consagrada, numa excelente fase criativa, de voz apurada pelo tempo, envolvida em suas certezas de diva, mais cotidiana e coloquial, cantando no quintal de casa em sua cidade natal, rodeada dos seus familiares e, mais ainda, sendo acompanhada pelo canto de D. Canô, na época das filmagens, com 99 anos de idade. O documentário mostra uma Maria Bethânia católica, candomblezeira, amorosa, feliz, mística e realizada. Quando ela canta a canção Motriz, uma das autobiográficas mais bonitas do seu irmão Caetano, ela imprime a força da sua emoção com o texto da canção e a sua imagem vestida como uma ebomy⁵⁸ do candomblé traduz a idéia de cantora baiana que ela levou para o mundo. E ao louvar a orixá Oxum na cachoeira da Vitória aos olhos das câmeras de Andrucha, ela torna público umas das formas que a faz encontrar eixo em sua existência: o exercício de sua fé manifestando-se frente aos elementos da natureza.

⁵⁷ Esta declaração da falecida Aracy de Almeida, encontra-se no site oficial de Maria Bethânia: www.mariabethania.com.br.

⁵⁸ O termo ebomy significa mais velho em iorubá, e geralmente nos terreiros de candomblé e aplica-se às filhas e filhos de santo com mais de sete anos de iniciação e que já tenham cumprido todas as obrigações rituais: a iniciação, a obrigação de um ano, a de três anos e a de sete anos, isso dentro do modelo das chamadas casas tradicionais.

6.2 O CORPO COMO PALCO

A idéia de espaço que fundamenta este capítulo dissertativo dialoga com a noção de existência humana em um determinado local ou, no seio de uma cultura, num determinado tempo da história. O espaço aqui não é um conceito filosófico, nem físico-matemático, é mais o espaço como algo geograficamente localizável, demarcado pela coexistência de indivíduos sob a vigência de uma mesma cultura. O espaço como território possibilitando o exercício de identidades, que pode ser representado desde a forma de uma região, o Recôncavo baiano, por exemplo, até um palco como “local” de (re) criações e representações do imaginário cultural de um povo.

A noção de tempo traduz o que se chama de tempo histórico, momento marcado por uma diacronia que sistematiza didaticamente o que conhecemos como passado e presente, e presumimos como futuro. A idéia de corpo no espaço/corpo no tempo/corpo no palco obriga-nos a fazer algumas análises sincrônicas das atividades artísticas de Maria Bethânia, sem deixar de considerar os elementos históricos que compuseram a sua estética de acordo com os elementos culturais, identitários na obra dela, herdados por ela destas localidades baianas: Salvador e Recôncavo.

A formulação que aqui se faz de palco se afigura extensiva. O palco não seria tão somente o local destinado aos espetáculos convencionais e, assim, estaria necessariamente só em teatros e locais similares. A idéia de ação teatral dos indivíduos em suas representações do eu encontrada em Goffman e a de Tambiah acerca do que ele chama de ação performativa ajuda-nos a indicar o corpo individual das pessoas como uma espécie de “palco mambembe” por onde as personagens cotidianas vividas por cada indivíduo são representadas.



Ilustração 08 - Show “Dentro do mar tem rio”



Ilustração 09 - Evocação a Iemanjá

Sendo assim, se Maria Bethânia é um indivíduo em seu corpo, o corpo de Maria Bethânia se traduz também como palco por onde ela expressa seu mundo criativo e revela traços da sua história e símbolos da personagem que ela encena em sua vida cotidiana ou em espetáculos artísticos propriamente ditos. Dizer que Bethânia encena personagens não é o mesmo que dizer que Bethânia falseia a sua existência. Para negar esta possibilidade interpretativa de um possível falseamento em Bethânia é que se usa os conceitos de Goffman que conferem aos atores sociais uma mesma dramaturgia vivida pelos atores de teatro, a única diferença é que estes últimos são reconhecidos como transmissores de ficção e não de realidade.

O corpo de Maria Bethânia se desenha altivo e esguio; um corpo de mulher de estatura baixa, cabelos longos (uma de suas marcas), nariz adunco e expressivo, sorriso largo, olhos vibrantes, mãos longas e “falantes”, lábios grossos aptos a guardar uma voz grave que transmite, em uma dicção perfeita, o cuidado exemplar que a cantora tem com a palavra. Seu corpo traz as insígnias de sua religiosidade sincrética: pulseiras escravas e braceletes em louvação a orixás; anéis em ouro com emblemas de santos católicos, correntes com medalhas de Nossa Senhora, patuás em metal precioso, muitas miçangas, relógio e outras jóias; no cotidiano a cantora veste-se mais com calças à moda feminina, de tecidos nobres e em cores claras; quando faz seus shows de carreira, sempre usa vestidos desenhados especialmente para ela ou, às vezes, roupas inspiradas no vestuário sagrado do candomblé. Gosta de usar alakás, o que lhe confere um tom senhorial e majestoso do qual ela não abre mão e adora representar.

Sobre o conceito de ação performativa, Tambiah (apud Peirano, 2003, p.40) define:

Um tributo intrínseco tanto à ação quanto à fala, que permite comunicar, fazer, modificar, transformar. Se, então, o ritual é 1) um sistema cultural de comunicação simbólica; 2) constituído de seqüências ordenadas e padronizadas de palavras e atos; 3) freqüentemente expresso múltiplos meios; 4) esta ação é performativa.

A expressividade corporal de Maria Bethânia dialoga com movimentos que comunicam formas do sambar santamarense e pequenos bailados, principalmente com os pés, referentes à dança clássica de origem européia. Os seus pés no palco estão sempre desnudos, às vezes decorados com alguma jóia criada pela artista para algumas das suas apresentações. Os pés deslizando no palco imprimem a idéia de vento, um pé alado que desliza “voando” transmitindo um tipo de relação que ela tem com os elementos aéreos, inscrevendo na “cena” por ela exposta um sobrevôo sobre o que já existe nos ares. A comunicação do palco-corpo no palco-teatro em Bethânia pode ser compreendida como uma ação performativa segundo

Tambiah, é uma comunicação simbólica que representa elementos religiosos afro-brasileiros e todos e todas as filhas da orixá Iansã.

Maria Bethânia traz em algumas das suas investidas de palco, na utilização do seu corpo como elemento comunicativo, aspectos conceituais que norteiam as afirmações de Tambiah sobre ritual articulando-se com a idéia da teatralidade dos agentes sociais em Goffman, o que é representação no segundo acaba sendo performance no primeiro, e a ação teatral dos indivíduos não deixa de ser uma ação ritualística também. No caso de Bethânia, é o palco que serve de lugar para essas ações que atualizam, em forma de ritual, sua identificação com Oyá-Iansã permitindo, assim, a constituição do amálgama entre orixá e estrela sugerido no capítulo anterior.

6.3 O PALCO E OS RITUAIS DA ESTRELA

“Vou continuar, é exatamente da minha natureza nunca me sentir ridícula, eu me aventuro sempre, entro em todos os palcos”⁵⁹, esta frase é da escritora Clarice Lispector, e ela é emblemática para auferir todos os perigos que o palco oferece. O mais destacável desta afirmação de coragem da escritora, é que palco aí não tem a conotação exclusiva como um local destinado às atividades artísticas, nesta afirmação, o palco pode ser a vida e os atores são todos os seres humanos.



Ilustração 10 - Despedida de show

⁵⁹ Retirado do livro Clarice Lispector - Aprendendo a viver - imagens. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

A cantora Maria Bethânia ao falar da sua vida como artista de palco, sempre afirmou que duas sensações a acompanham em relação a esse chão-instrumento que os artistas pisam para expressar arte: o palco como esfera do sagrado e o palco como risco, aludido pela cantora como um grande trapézio, segundo ela, “com uma diferença, sem a rede de segurança”⁶⁰.

Portanto, para todos os artistas, estar no palco é correr riscos, permanecer no palco é exercitar a coragem. No disco “Imitação da vida” (1996), Bethânia se utiliza de versos de Fernando Pessoa para exprimir outra sensação que o palco causa na “cantriz”:

Eu tenho uma espécie de dever, de dever de sonhar,
de sonhar sempre, pois sendo mais do que
uma espectadora de mim mesma,
eu tenho que ter o melhor espetáculo que posso.
E assim me construo a ouro e sedas,
em salas supostas, invento palco, cenário para viver
o meu sonho entre luzes brandas e músicas invisíveis⁶¹

O excerto acima desenha os meios que os atores sociais encontram para reinventarem as suas vidas. A capacidade imaginativa de cada um representando para si e para os outros, aquilo que gostariam de ser, bem dentro dos termos representacionais erguidos pelo pensamento de Goffman. Toda esta explanação indica a relação que Maria Bethânia mantém com o palco, a sacralidade do mesmo, o desejo de reinventar-se melhor e sempre, a cada subida, a cada apresentação, a vontade de interação com a platéia voltada para a obtenção de êxito, que seria: o convencimento da cantora-intérprete em suas representações.

Em entrevista à Revista Colóquio (1999, nº17), sobre a idéia do sagrado que o palco desperta nela, a cantora afirmou:

Adoro a palavra falada. Quando menina, eu achava que seria atriz, mas depois fui me desenvolvendo e vi que queria o palco, queria a palavra, mas principalmente a palavra cantada. Hoje eu não sei subir no palco para fazer só uma coisa. Gosto de cantar e misturar com poesia e também prosa. Nossa língua é linda. Eu gosto de um trabalho teatral, e a palavra falada traz a teatralidade maior. Por isso, gosto de trabalhar com diretores teatrais, pessoas que entendam de dramaturgia e me dêem o alicerce para eu interpretar. Teatro pra mim tem essa coisa mágica, linda e absurda. Eu não tenho medo do palco. Eu não sei viver sem ele e o respeito loucamente, como respeito o altar sagrado de Nossa Senhora da Purificação, a Casa Sagrada do Axé do Gantois. Para mim, é um santuário, um lugar encantado, nobre.

⁶⁰ Esta declaração da cantora pode ser vista no documentário “Pedrinha de Aruanda”, de Andruca Waddington, de 2006, e distribuído pela Biscoito Fino.

⁶¹ Segundos informações no encarte do CD “Imitação da Vida”, este poema foi extraído do “Livro do Desassossego”.

Note-se que o sagrado para a cantora repousa em dois universos religiosos distintos: o altar de Nossa Senhora, a Casa Sagrada do candomblé do Gantois. Portanto, o palco ressignifica-se aos pés de Maria Bethânia e, para ela, ele deixa de ser um mero veículo da arte da encenação, e ganha dimensão do divino, símbolo da definição do “axé” em sua irradiação:

Recebe-se a axé das mãos e do hálito dos mais antigos, de pessoa a pessoa, numa relação interpessoal dinâmica e viva. Recebe-se através do corpo e em todos os níveis da personalidade, atingindo os planos mais profundos pelo sangue, os frutos, as ervas, as oferendas rituais e pelas palavras pronunciadas⁶².

O corpo de Bethânia no palco, movimentado pelo som da sua voz acompanhada por uma orquestra, transmite as mais variadas emoções para a platéia que a assiste viver em si o que é dito pelas palavras cantadas ou recitadas. O seu movimento, a sua gesticulação, a inflexão diversa de acordo à letra das canções, o olhar, as expressões faciais, o sentido do sagrado que ela imprime em suas apresentações, são combinações rituais que podem ser comparadas analogamente, com o processo de propagação do axé que se propala nas festas de candomblé quando os orixás dançam: na liturgia desta religião, na noite de festa, a força das oferendas é irradiada pelos movimentos e brados dos orixás festejados. Há uma correlação na atitude de Bethânia com o palco nessa liturgia, quando a mesma, em sua gesticulação esvoaçante, lembra o movimento específico da sua orixá Iansã e, quando agradece os aplausos ao final dos espetáculos, curva-se e toca com os dedos o chão, como fazem os fiéis do candomblé reverenciando seus orixás.



Ilustração 11 - Mão no chão

⁶² Santos, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a Morte*. São Paulo: Vozes, 1989.

Em sinal de respeito, só sobe ao palco descalça e, ao sair de cena, sacode as mãos, dá as costas para o público com o dedo indicador direito elevado para o céu, numa reverência aos elementos atmosféricos, domínio maior de Oyá⁶³.

Para Richard Schechner não há diferença entre ritual e teatro, ambos fundamentam-se em expressões cênicas e indicam representações de algo a se mostrar, o antropólogo estadunidense respeita o caráter polissêmico do ritual identificando-o com os chamados eventos teatrais. Sobre esta discussão em Schechner, Rubens Alves da Silva (2005, p.49) afirma:

Schechner empenhou-se em demonstrar que, de fato, não existe distinção entre ‘rito’ e ‘teatro’. Na sua concepção, essas duas categorias representam eventos da mesma natureza: são performances. Segundo a definição desse autor, a noção de performance compreende Um movimento continuum que vai do ‘rito’ ao ‘teatro’ e vice-versa. (SCHECHNER, 1998, p.120)

Não se afirma que toda a expressividade cênica de Maria Bethânia seja constituída de elementos ligados ao candomblé, a artista possui um repertório vastíssimo e, conduz suas interpretações de acordo ao que o tema da canção propõe. Contudo, a presença de Bethânia em palco é demarcada por atitudes performáticas, sendo que o seu ingresso e a sua saída de cena remetem-se a perfilações do sagrado inspiradas em rituais de barracão no candomblé, por mais que a cantora negue uma intimidade com este espaço religioso afro-brasileiro, seu estar em suas apresentações corporifica um estilo de sacerdotisa fazendo do palco o que uma ebomy faz ao pisar no chão do barracão para dançar e cantar para os orixás.

Faz-se aqui uma costura dialógica entre a ação teatral de Erving Goffman, a ação performativa de Stanley Tambiah e a noção de “rito” e “teatro” como performances em Richard Schechner, por concebê-los coadunados entre si e operacionais para uma interpretação do fenômeno artístico-religioso na interseção simbólica e intertextual entre Maria Bethânia e Oyá. Compreende-se que o resultado desta “interseção” não pode se traduzir tão somente em palavras, numa investida demonstrativa deste fenômeno, o exercício do olhar, a ação perceptiva de cada indivíduo tem que experienciar um show de Maria Bethânia, para melhor se entender o que é dito nesta dissertação.

⁶³ Sempre que é questionada sobre esse seu ritual de ingresso e saída dos palcos, com as mãos elevadas, Bethânia diz que isso surgiu como uma brincadeira, que não tem nenhuma ligação religiosa. O interessante é que até em ensaios e visitas a palcos em geral, ela se comporta da mesma forma e sempre pede “licença” para subir em qualquer um. Sobre os rituais mais profundos que a liga à sua espiritualidade, seguindo as lições de mãe Menininha, ela é proibida de revelar. Talvez seja este o outro “segredo ritual” da cantora.



Ilustração 12 - Show “Maricotinha”



Ilustração 13 - Movimento

Maria Bethânia tem como insígnia o seu próprio corpo, especialmente a mão, que solta ao vento intensifica o drama extraído da sua voz. Ela é a espécie do canto que rasga. Como Oyá, Bethânia rasga. A casa maior do seu domínio é a paixão. O vermelho da sua voz aquece uma legião de fãs-fieis, onde muitos a têm como um tipo de Iansã, um orixá em carne e osso que, na junção de palco e música constrói o seu templo e lá passa a ser adorada. O seu perfil como pessoa e cantora confunde-se em muito com os arquétipos do seu orixá, Oyá: ambas tempestivas, guerreiras, duais, voluntariosas, independentes, cruéis, alegres, decididas, rascantes, bonitas, sensuais e transformadoras.



Ilustração 14 - Mão como espetáculo

A palavra se faz cor na boca de Bethânia assim como é fundamento religioso na fala dos iorubás. A sua força como intérprete situa-se em seu “bendizer” e do fogo da sua presença que, do palco, consolida a personagem Maria Bethânia - um mito exercendo-se em tempo presente através do canto, dos gestos, do repertório, dos temas religiosos, da mídia, que no seio da cultura afro-brasileira a simboliza como uma força manifesta de Oyá.

6.4 A MÍDIA E OS FÃS: os olhares sobre o mito da estrela

Para uma melhor exposição do que se pretende analisar nesta parte deste último capítulo, faz-se necessária uma definição mais pontual também retirada de Edgar Morin (1989 p.74):

A estrela de cinema é uma deusa. O público a torna assim, mas quem a prepara é o star system. A estrela responde a uma necessidade afetiva ou mítica que não é criada pelo star system; no entanto, sem ele, essa necessidade não encontraria as suas formas, seus suportes e seus afrodisíacos.

A cantora Maria Bethânia surgiu no cenário artístico brasileiro, ao meio de muita turbulência política e cultural nos anos 60. Ela saiu da cidade do Salvador, chegando ao Rio de Janeiro, aos 18 anos, para cantar no engajado e badalado Show Opinião, no lugar da já estrelar Nara Leão. A sua “presença morena”, agreste para muitos, o drama extraído do seu estar no palco, a figura magra de mulher nordestina, longe dos padrões de beleza idealizados no “Sul maravilha”, a localizaram num lugar de diferença, que contribuiu para chamar a atenção do público e dos meios de comunicação do Rio de Janeiro, na época.

Ela saiu do *Opinião*, como a grande cantora de protesto do Brasil. Uma espécie de heroína naqueles tempos de dureza. Sua interpretação do “Carcará” virou emblema contra os descasos dos políticos em relação ao Nordeste, a Reforma Agrária e, de certa forma, era uma voz contra a Ditadura Militar. Mas, Maria Bethânia não queria nada disso. Queria cantar, e cantar livremente, sem modelos e nem movimentos a serem seguidos. E ela conseguiu se impor ao mercado, e realçando suas diferenças, pautadas em possibilidades e limitações: foi “agendada”⁶⁴ pelo “sistema de estrela” brasileiro, tornando-se mais que uma cantora, foi

⁶⁴Aqui temos a noção de agendamento promovida pelos meios de comunicação, quando estes elegem “nomes” a serem divulgados com muita frequência, criando as chamadas “celebridades instantâneas”.

consolidada como um testemunho exemplar, singular diante tantas outras estrelas musicais presentes na MPB.

Para uma melhor compreensão do que Morin chama de “star system” em relação ao mundo do cinema, é importante ressaltar:

A constituição progressiva do star system é mais um elemento desses desenvolvimentos que uma consequência deles. Suas características internas são idênticas à do capitalismo industrial, comercial e financeiro. Em primeiro lugar, o *star system* é fabricação - termo espontaneamente utilizado por Carl Laemmle, o inventor das estrelas de cinema: ‘a fabricação das estrelas é um fator primordial na indústria do filme’. Indicamos acima que uma autêntica produção em série absorve belas moças descobertas pelo *talent scout*, racionaliza, uniformiza, seleciona, se descarta das peças defeituosas, burila, monta, dá forma, lustra e enfeita - isto é, faz estrelas. (1989, p.75).

Esse sistema de estrela não deve ser transportado integralmente para analisar um “caso estrelar” no Brasil. É notório que a mitificação de humanos na contemporaneidade se dá, fundamentalmente, pela interferência e ação do *mass media* e qualquer artista, de qualquer dimensão e estilo, no mercado, é construído de modo idêntico pelo “star system”.

Não são todos, em evidência no mercado, que galgam o estrelato e, assim, elevados à categoria de ídolos ou mitos contemporâneos. Marcas como talento, singularidade, carisma, beleza e magnetismo, muito contribuem para a efetivação de um nome no rol das estrelas de um País.

O talento de Maria Bethânia, somado à sua dramaticidade, à voz grave e afinada, à figura andrógina, à beleza exótica, aos traços identitários expostos em sua “baianidade”⁶⁵, à sua personalidade forte e marcante, à capacidade de negociação com os meios comunicacionais, o lado esquivo, a preservação da vida privada, o distanciamento das redes televisivas, o ar de mistério e reserva, entre outros, colaboraram muito para a consolidação do seu estrelato, já ratificado no início dos anos 70, e que se estende por mais de 42 anos na “crista da onda” da canção popular brasileira.

Em 16 de maio de 1986, a revista Panorama da Bahia⁶⁶ publicou uma matéria especial sobre os 20 anos de carreira de Maria Bethânia com o título, “*Maria Bethânia: a paixão de cantar*”.

⁶⁵A idéia de baianidade perfilada por Bethânia restringe-se às matrizes culturais desenvolvidas entre Salvador e o Recôncavo baiano.

⁶⁶Panorama da Bahia. Ano 3, n°60. Salvador, 16 de maio de 1986.

O subtítulo da matéria dizia, “*Em vinte anos conheceu o sucesso e lutou para chegar a ser mito*”. Já se fazia evidente, aos olhos da mídia brasileira, que Bethânia ao longo de uma carreira de 20 anos na época, tornara-se mito midiático, arregimentando um séquito significativo de fãs que a adoravam e respeitavam-na, tal como a uma entidade. O editorial da mesma revista traz o seguinte texto:

Maria Bethânia resiste ao tempo, sem acompanhar os modismos, nem abraçar os ritmos da época, entremeando composições de contemporâneos com velhas canções que ouvia pelo rádio quando era ainda criança que caminhava pelas provincianas ruas de Santo Amaro. É uma cantora diferente, esta filha de Iansã, da época que subiu ao Palco do Teatro Opinião, Rio de Janeiro, para substituir Nara Leão, ao que faz hoje nos **Vinte anos de paixão**.

A esta mesma revista a cantora declara uma das lendas da sua vida: diz que a força de Iansã a acompanha desde sempre, e isso fica claro, com a sua chegada ao Rio de Janeiro, em Copacabana, em 1965 quando, na forma de chuva, raios e trovões, Iansã a recebia e prenunciava o deslanche da sua carreira artística.

Em 1996, na onda do sucesso do disco e da turnê *Âmbar* (o disco ao vivo e o show foram chamados de *Imitação da Vida*), Bethânia concedeu uma entrevista histórica à revista *Playboy*. E acabou por ter várias declarações distorcidas, segundo ela mesma diz, o que a fez se indispor com a revista masculina e com a jornalista Norma Couri. Mas, o importante ali registrado, para o estudo aqui desenvolvido, reside no perfil feito sobre a cantora com o seguinte texto:

Bethânia carrega uma personalidade mística que não escapa às pessoas mais íntimas. É uma ‘sacerdotisa’ para Caetano Veloso, o mais ilustre dos seus sete irmãos. ‘Iansã viva’ no palpite do jornalista e produtor cultural Nelson Mota. ‘Esfinge baiana’ para outro jornalista, o já falecido Ronaldo Bôscoli. ‘Um orixá’ na opinião do escritor Jorge Amado, ele próprio cada vez mais próximo de se parecer com uma nova entidade nagô. Nem a nova amiga Adriana Calcanhoto, deixa de fazer um comentário esotérico: ‘Ela tem o fogo sagrado’⁶⁷.

Durante quase todos os anos 90, os principais jornais e revistas brasileiros trataram Maria Bethânia com os seguintes adjetivos: “o máximo”, “diva”, “musa do amor”, “maravilhosa”, “sublime”, “rainha dos palcos”, “maior intérprete brasileira”. Qualidades endossadas pelos gritos do fidelíssimo público que acompanha de perto a sua carreira, lotando as salas de espetáculos das principais cidades brasileiras. A matéria de Celso Massom, publicada em *Veja*, em 14 de maio de 1997, “Ela está o máximo”, é bem representativa para ilustrar a leitura que a mídia do nosso País, principalmente no eixo São Paulo – Rio de Janeiro –

⁶⁷ *Playboy*. Ano 22, nº11. Rio de Janeiro, novembro de 1996.

Salvador, imprimiu sobre a carreira de Bethânia na época do lançamento do CD *Imitação da Vida*. Segundo Massom, com este disco Bethânia “confirma o quanto cresceu como cantora nos últimos tempos, lançando um dos melhores discos do ano e talvez o grande trabalho de sua carreira”⁶⁸.

É importante se ressaltar que a aura mística de Maria Bethânia começou a se publicizar no Brasil desde os anos 70. Em 03 de setembro de 1973, a *Veja* estampou em sua capa uma foto da cantora com a seguinte chamada: *Maria Bethânia de Iansã*.

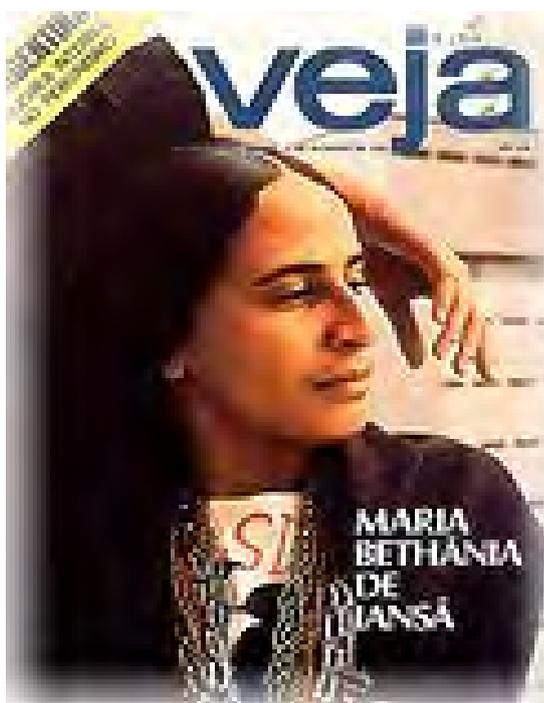


Ilustração 15 - Revista VEJA

Segundo um depoimento de Maria Bethânia para a revista *Bravo* (agosto 2006)⁶⁹, isso de chamá-la de “orixá vivo” partiu, carinhosamente, do escritor baiano Jorge Amado, a cantora declarou o seguinte:

Jorge, particularmente, sempre teve por mim um carinho nítido, sempre me falou da admiração pelo meu trabalho. E ele brincava muito comigo. Dizia, por exemplo, que a palavra medo eu jamais poderia dizer, ou tampouco sentir qualquer medo. Dizia: ‘Você é um orixá vivo’. Ele inventou essa história que, na minha opinião, só um escritor, um homem ligado à literatura poderia criar, dada a beleza e sensibilidade de suas palavras.(...) Ele a vida inteira cismou que eu era de Iemanjá, e eu dizia ‘Jorge, sou de Iansã’, e ele respondia ‘É de Iemanjá’. Então, para ele ficou assim (p.37).

⁶⁸ *Veja*, 14 de maio de 1997.

⁶⁹ *Bravo*. Ano 9. São Paulo, agosto de 2006.

A recorrência em chamá-la de “orixá vivo”, “deusa dos palcos”, “sacerdotisa” ou até, como Elis Regina⁷⁰, em ira, se referia a ela às vezes, “feiticeira” ou “macumbeira baiana”, sempre apontou para o reforço da sua imagem associada a aspectos do sobrenatural. Bethânia traduziu-se e traduz-se nessa sua condição de devota de santos e orixás e muito mais do que um recurso estético para qualificar o seu trabalho como artista, ela se entrega ao palco, à música, aos textos, às fotos que fazem dela, como se estivesse cumprindo uma missão dada pelos “Céus”. Portanto, a tônica do seu trabalho é espelhar em si e para os outros a importância que o sagrado ocupa em sua existência.

A temática do candomblé centraliza-se em grande parte dos trabalhos de Bethânia. Desde 1970 ela já tinha cantado um ponto para Iansã, revelando-a como seu orixá de cabeça. A capa dos antigos LP's (hoje transformados em Cd's), Pássaro Proibido (1976), Álíbi (1978), Mel (1979), Talismã (1980) Alteza (1981), Olho d'água (1992); e dos nascidos como CD's Âmbar (1996), A força que nunca seca (1999), Brasileirinho (2003), podem ser exemplificados como acoplagens da imagem da cantora a símbolos sagrados da religiosidade afro-brasileira.



Ilustração 16 - Pássaro Proibido



Ilustração 17 - Talismã

⁷⁰ Este episódio é relatado por Regina Echeverria, na biografia que a jornalista escreveu sobre a cantora gaúcha, e se chama Furacão Elis.

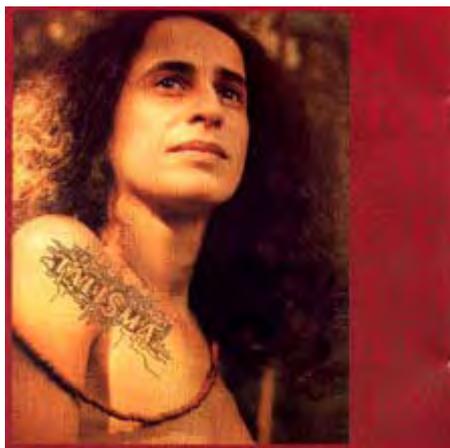


Ilustração 18 - Alteza

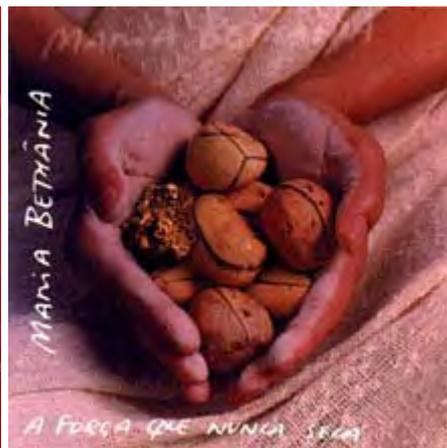


Ilustração 19 - A força que nunca seca

6.5 AS CANÇÕES E OS TEXTOS QUE TEMATIZAM OYÁ

São muitas as canções do repertório de Maria Bethânia alusivas a sua Oyá. Muitas foram por ela encomendadas, geralmente, aos baianos Gilberto Gil e Caetano Veloso que juntos fizeram “Iansã” (1972), gravada no disco Drama:

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

As imagens da letra acima trazem trechos de narrativas sobre os domínios de Oyá-Iansã. Ao cantá-la, Bethânia põe-se como instrumento para que este orixá atue por intermédio dela, o corpo da cantora serve de céu para que chuvas, raios, tempestades se manifestem simbolicamente, como os iaôs fazem quando incorporam no candomblé seus orixás. Ressalva-se aqui, que nas apresentações cênicas de Bethânia não existe possessão, a artista permanece consciente a todo o momento.

Sobre esta questão de algumas pessoas imaginarem, ou até afirmarem, que Bethânia recebe Oyá em seus shows, em entrevista concedida por telefone ao autor deste trabalho⁷¹, ela afirmou:

Eu sou responsável pelo que estou fazendo, quem quiser dizer que estou em transe que diga, mas não estou não, absolutamente. No palco sou dona de todas as responsabilidades, estou com todos os meus neurônios completamente ligados. Agora, estou entregue.

O “estar entregue” dito acima pela cantora, evidencia a relação de fé que a mesma tem em si e reitera em suas apresentações artísticas. No palco, ela fica entregue ao que a movimenta e a faz cumprir “a sua missão” dentro do universo da música.

Em outra canção, também feita por Gilberto Gil e Caetano Veloso, intitulada “As Ayabás”⁷², gravada em Pássaro Proibido, em 1976, pela gravadora “Philips” na época, além de cantar para outras orixás, as mulheres- deusas do candomblé, Ewá, Obá e Oxum, louva sua mãe Oyá assim:

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

Em 1981, no disco Alteza, Gilberto Gil deu a Bethânia uma música inspirada nos mistérios de fé da cantora, “Amiga dos Ventos”, também uma referência a Iansã perfilando a personalidade de Bethânia:

Sou amiga dos ventos
Sou amante dos mares
Sou bem-vinda nos lugares aonde vou
Sou a força da terra
Sou a luz dos luares
Sou a chama nos altares do amor
Não que algo aconteça
De especial comigo
Que eu possua mil poderes celestiais,
Nem que eu seja dotada
De um saber feiticeiro
Protegida dos potentados astrais
O que eu trago é mais simples
É banal como a chuva
Natural como uma uva ter sabor
Vem da vida o mistério
Dessa facilidade
De ser tudo e nada disso
Ter valor.

⁷¹ No dia 15 de junho de 2006, em 35 minutos de entrevista por telefone.

⁷² As Ayabás ou Iyabás são os orixás femininos em língua iorubá, que quer dizer, “mulheres”.

Em 1982, em uma gravação ao vivo, Caetano Veloso vai dar a sua irmã Bethânia, a canção que serviu como título do disco e show da artista, “Nossos Momentos”, parte dela também revela a fusão de características entre Oyá e a estrela aqui em discussão:

Rodando a minha saia
 Eu comando os ventos
 Quem vem à minha praia vem ver
 A força que se espalha de alguns movimentos
 Que eu sei desfazer e refazer.

O que é dito pelo canto de Bethânia, em parte da canção Nossos Momentos, reflete o imaginário que acoplou o seu estrelato a aspectos míticos ligados ao orixá que governa a sua vida e, assim, canta: “rodando minha saia/eu comando os ventos”.

Em 1990, ela lançou Maria Bethânia 25 anos, em um trabalho comemorativo, cheio de convidados especiais, contou com a participação de Mãe Cleusa do Gantois⁷³, cantando na introdução da faixa Awô (que em português significa segredo), um cântico a Oyá, em seguida, trouxe Gal Costa e Alcione para, juntas, as três, louvarem a senhora das tempestades na canção “Inhansã”:

Tawê dê í awô
 Ê awô dô ro jan jan
 Tawê dê í awô
 Ê awô do ki jan jan

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.

No ano de 2000, com o CD “Diamante Verdadeiro”, Bethânia recita um fragmento longo do poema do português Manuel Alegre, “Senhora das Tempestades”⁷⁴, usando-o como abertura para cantar Iansã de Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Em 2003, ela lança *Brasileirinho* e mergulha no âmago da religiosidade popular no Brasil e louva orixás, santos católicos, caboclos, num trabalho de pesquisa de feições antropológicas.

⁷³ Nesta época, Mãe Cleusa de Nanã, primogênita de Mãe Menininha, era a Iyalorixá do Axé Gantois, portanto, era a mãe-de-santo de Maria Bethânia, depois da morte de Mãe Menininha em 1986.

⁷⁴ Parte do poema diz: “Senhora dos teoremas e dos relâmpagos marinhos/Senhora das tempestades e dos líquidos caminhos/Quando tu chegas dançam, dançam as divindades”.

Ao lançar simultaneamente *Mar de Sophia e Pirata* (2006), a cantora louva as águas salgadas e as doces centrando-se, para isso, muito nas imagens míticas das entidades do candomblé. Mas é o com show “Dentro do mar tem rio” (2007), que ela constrói momentos bastante significativos para as assertivas que se desenham aqui. No fim do “Primeiro Ato” do espetáculo, com efeitos cenográficos alusivos a raios, relâmpagos, ventos fortes e chuva, Bethânia, do alto de uma passarela erguida em cima do palco, canta: “Vamos chamar o vento, vamos chamar vento”, de Dorival Caymmi, e depois recita o poema Procelária, de Sophia de Mello Breyner, para cantar depois a canção de Paulo César Pinheiro, “a dona do raio e do vento”, que diz assim:

O raio de Inhansã sou eu
 Cegando o aço das armas de quem guerreia
 E o vento de Inhansã também sou eu
 Que Santa Bárbara é Santa que me clareia
 A minha voz é o vento de maio
 Cruzando os ares, os mares, o chão
 meu olhar tem a força do raio
 Que vem de dentro do meu coração
 Eu não conheço rajada de vento
 Mais poderosa que a minha paixão
 E quando o amor relampeia aqui dentro
 Vira corisco esse meu coração
 Eu sou a casa do raio e do vento
 Por onde eu passo é zunido é clarão
 Porque Inhansã desde o meu nascimento
 Tornou-se a dona do meu coração
 O raio de Inhansã sou eu
 E o vento de Inhansã também sou eu.

A encenação desta canção no show “Dentro do mar tem rio” corrobora e sintetiza a idéia central deste estudo, que se localiza em verificar mitos de Oyá nos ritos cênicos de Maria Bethânia, identificando nesta artista arquétipos daquela orixá. No DVD “Tempo Tempo Tempo Tempo” (2005), na parte dos extras, Bethânia fala sobre a força do poema Procelária de Breyner, que ela recita em *Mar de Sophia* (2006) e como fora dito antes, no show “Dentro do mar tem rio”. Sobre Procelária ela diz: “Quem ainda quiser saber alguma coisa de mim, é aqui”. O poema é assim:

É vista quando há vento e grande vaga
 Ela faz o ninho no rolar da fúria
 E voa firme e certa como bala
 As suas asas empresta à tempestade
 Quando os leões do mar rugem nas grutas
 Sobre os abismos passa e vai em frente
 Ela não busca a rocha o cabo o cais
 Mas faz da insegurança sua força
 E do risco de morrer seu alimento
 Por isso me parece a imagem justa
 Para quem vive e canta no mau tempo.

Ao fazer a declaração acima, Bethânia publiciza a imagem que faz de si e nela espelha a imagem de Oyá; da forma que o poema é utilizado no disco e no show, apresenta-se como uma espécie de oriki narrando os domínios de Iansã, ratifica-se aí, a idéia que além de levar elementos do candomblé como recurso cênico, Bethânia assimila em cena, as características da sua orixá e misturando-as com às suas, constrói uma personagem singular na história do cancionário brasileiro. Mesmo em se tratando de uma relação de fé e devoção de uma “filha-estrela” para uma “mãe-orixá”, a noção de representação de um desejo de se mostrar como se quer, como se imagina, não escapa desta relação, calcada, reitera-se, no conceito de ação teatral de Erving Goffman, visto ao longo desta dissertação.

6.6 OS FÃS FAMOSOS E ANÔNIMOS

O mito da estrela Maria Bethânia foi reforçado por muitos depoimentos de admiradores famosos do seu trabalho. Pessoas que além de admirar o talento vocal e dramático da cantora, atribuíam a ela uma “aura mística”, uma natureza mágica expressando-se através da sua arte. Foram escritores como Jorge Amado, Caio Fernando Abreu, Júlio Cortazar; cineastas como Cacá Diegues, Luís Carlos Lacerda; cantoras como Miúcha, Leci Brandão, Tânia Alves, Adriana Calcanhotto; atrizes como Maitê Proença, Fernanda Montenegro, Zezé Motta (também cantora), Martinália; diretores teatrais como Fauzi Arap, Bibi Ferreira, Márcio Meireles; compositores como Paulo César Pinheiro, Gerônimo; jornalistas como Nelson Mota, José Simão, Leda Nagle, entre outros.

O cantor e o compositor paraibano Chico César compôs para Bethânia duas canções que dialogam com o lado “transcendental” da vida humana: “Invocação” (CD *Âmbar*, 1996) e “Dona do Dom” (CD *Maricotinha*, 2001). Esta última assinala, categoricamente, como Bethânia enxerga o seu ofício e como outros também reforçam e interagem com essa sua “dimensão” como cantora, construindo parte dos textos que compõem o seu “mito”. Eis a mítica do texto “Dona do Dom”:

Dona do Dom que Deus me deu
Sei que é ele a mim que me possui
E as pedras do sou dilui
E eleva em nuvens de poeira
Mesmo que às vezes eu não queira
e faz sempre ser o que sou e fui
E eu quero, quero, quero, quero ser sim

Esse Serafim de procissão de interior
 Com as asas de isopor
 E as sandálias gastas como gestos do pastor
 Presa do Dom que Deus me pôs
 Sei que é ele a mim que me liberta
 E sopra a vida quando as horas mortas
 Homens e mulheres vêm sofrer de alegria
 Gim, fumaça, dor, microfonia
 E ainda me faz ser o que sem ele eu não seria
 E eu quero, quero, é claro que sim
 Iluminar o escuro com meu bustiê carmim
 Mesmo quando choro
 E adivinho que é este o meu fim.
 Plena do Dom que Deus me deu
 Sei que é ele a mim que me ausenta
 E quando nada do que eu sou canta
 E o silêncio cava grotas tão profundas
 Pois mesmo aí na pedra ainda
 Ele me faz ser o que em mim nunca se finda
 E eu quero, quero, quero ser sim
 Essa ave frágil que avoa no sertão
 O oco do bambu
 Apito do acaso
 A flauta da imensidão.

É assim que Maria Bethânia construiu e consolidou sua carreira, através de uma constante inserção em aspectos esotéricos, dialogando com astrologia e similares, mas, fundamentalmente, voltando-se a prescrições religiosas do candomblé, e daquilo que os antropólogos chamam de afro-catolicismo. A sua presença assumida em cena de uma mulher de fé em orixás, santos católicos e outras entidades da natureza, foi reelaborada por muitos cronistas que escreveram, mais jornalisticamente, sobre ela. A força da sua personalidade desde criança, os seus “ares de mistério” a ajudaram na composição de um indivíduo idiossincrático, e a partir de suas especificidades, do seu apego à idéia do sagrado, levando essas referências para o palco, uma imagem dela se construiu associada ao universo das divindades femininas e às explicações místicas da condição humana. Um excerto de um texto de Luís Carlos Maciel⁷⁵ faz uma boa ilustração disso:

Encarna num grau transbordante como: Billie Holiday, Piaf, Dalva, poucas outras - o princípio Yin dos orientais, isto é, a divindade escura, úmida, receptiva. É mulher - e, ainda por cima, do signo de gêmeos. O que é uma mulher? No I Ching, há quatro trigramas femininos. Kun, a mãe, é o princípio receptivo em sua plenitude; Sun, a filha mais velha, é suave; Li, a do meio é bonita; Tui, a mais moça, á alegre. Em Carlos Castaneda, as guerreiras também são quatro. A do leste é leve e persistente; a do norte é rude e tenaz; a do sul é tímida e calorosa; a do oeste é astuta e dissimulada. Pouco importa, porém, quanto e como o conhecimento humano investiga a alma feminina. Uma arte como a de Bethânia a compreende instantaneamente, sem mediações, em todos os seus perigosos e encantadores aspectos. Estão lá, no calor de sua voz, os quatro trigramas do I Ching, as quatro guerreiras de Castaneda, as quatro direções, os quatro cantos de um quadrado, os

⁷⁵ Depoimento retirado do site www.mariabethania.com, pertencente ao fã-clube Rosa dos Ventos - Bahia.

quatro humores, os quatro ventos, refletindo as quatro personalidades femininas diversas existentes na raça humana.

O excerto acima demonstra um dos muitos olhares que compreendem Maria Bethânia à luz de explicações esotéricas, e a exposição dessas vertentes explicativas é funcional para o nosso entendimento de como imagens míticas povoam o nosso imaginário na contemporaneidade, e nos fazem tomar consciência da nossa diversidade enquanto conjuntos de pessoas coexistindo.

Para o escritor Caio Fernando Abreu⁷⁶:

Foram muitas Bethânias nesses mais de vinte anos. Ou era uma só? O escritor Júlio Cortazar, fã confesso (não fosse um iniciado em Magia), afirmava que Bethânia e Caetano são uma única pessoa: Yin/Yang, homem/mulher, Oxóssi/Iansã. Foi muito 'in', ficou Inteiramente 'out' - até ultrapassar as divisões maniqueístas dos Manipuladores de opinião pública para ocupar esse lugar muito especial só reservado aos *mitos*. Bethânia, deusa guerreira, de espada em punho e voz rouca, inconfundível, procurando sempre versos que falem às emoções dos apaixonados.

O cineasta e fã confesso de Maria Bethânia, Cacá Diegues⁷⁷, revelou o seguinte sobre a cantora, a qual ele dirigiu como atriz no filme “Quando o carnaval chegar” (1972):

[...] Mas Bethânia, abelha rainha, canta basicamente com todo o fluxo de sangue que corre pelas veias do seu corpo, fonte de energia da cor de Iansã. Maria Bethânia é uma estrela. Não apenas no sentido convencional, Como metáfora de um corpo celeste de nós, um astro de luz própria e fulgurante. Mas, como uma estrela, ela é sobretudo fonte de energia, uma energia que ilumina generosamente toda a galáxia em que vive. Ou, muito simplesmente, uma rainha do Brasil.

Espalham-se pelo Brasil legiões de fãs anônimos que prestigiam e cultuam Maria Bethânia como a uma entidade. Entre os fãs-clubes mais atuantes estão o Grito de Alerta de Pernambuco, e o Rosa dos Ventos da Bahia. A atuação do “Rosa” como é chamado por sua presidente, à nutricionista e professora aposentada da UFBA, Neide de Jesus, desenvolve-se em Salvador há mais de três anos (o grupo foi fundado em fevereiro de 2004), promovendo, via internet, trocas de informações sobre a estrela em questão, entre fãs de várias localidades no Brasil e em outros países na América e Europa.

O Rosa dos Ventos representa uma boa mostragem de como a devoção à cantora funciona entre seus fãs-fiés. Em quase quatro anos de existência, foi criado pelo grupo um site sobre/para Bethânia, que empreende uma série de promoções entre os associados, que

⁷⁶ Excerto extraído de um texto no encarte do disco “Simplesmente o melhor de Bethânia”- Polygram,1988.

⁷⁷ Também retirado de www.mariabethania.com .

dialogam diariamente, através de uma lista, um grupo de discussão no provedor “Yahoo”, que tem como tema fundamental: Maria Bethânia.

Segundo Neide de Jesus⁷⁸, prestigiar Maria Bethânia através das ações do “Rosa”, é prestar homenagens “a maior cantora-intérprete que o Brasil já teve, que leva a Bahia para o mundo”, e como Neide mesmo reitera: “tirar um sorriso da menina Bethânia é uma das minhas maiores alegrias”. E no intento em dar alegrias à artista, o “Rosa” promoveu por conta dos “60 anos” da cantora, em junho de 2006, uma exposição sobre a sua trajetória no Memorial da Câmara dos Vereadores de Salvador e no “foyer” do Teatro D. Canô em Santo Amaro. Além de cuidar da exposição, este fã-clubes produziu um DVD com as imagens das homenagens prestadas, organizou com os familiares uma missa de ação de graças, com direito ao plantio de um jacarandá por Bethânia, pedindo longevidade para a mesma, e como ponto culminante foi entregue à artista o livro “Maria Bethânia - Dona do Dom”⁷⁹, uma reunião de crônicas, depoimentos e poemas alusivos à existência “maravilhosa” da cantora.

O livro “Dona do Dom” traz quarenta e oito textos que dignificam e celebram a presença de Bethânia na música popular do Brasil. Muitos dos escritos localizam a artista como próxima da divindade, “postura cênica, aparência de Deusa orixá”⁸⁰, e reforçando o seu mito com os recorrentes adjetivos de “divina”, “absoluta”, “maravilhosa”. São textos de fãs, alguns desvairados, outros mais polidos e bem escritos, entre os últimos está o do professor baiano Joaquim Amaral:

[...] Certamente que eu teria muito a escrever, mas o fato mais marcante foi quando neste show dos 40 anos *Tempo Tempo Tempo Tempo*, fui ao camarim e sendo um dos últimos, depois dela ter atendido tanta gente e estar muito cansada, quando ela se virou para me atender, veio ao meu encontro e não economizou o abraço, ficou segura e apertou forte. Tenho certeza que foi o reconhecimento destes meus anos de dedicação e paixão que a movimentou. Ela ainda ficou a me olhar nos olhos rindo e falou umas palavras em outra língua (parecia yorubá) que eu tenho certeza que foi algo de força e vitalidade. Minha voz embargou, lacrimejei arrepiado e disse apenas: Parabéns e obrigado! (p.45).

No percurso de efetivação desta pesquisa, ao que se refere à coleta de depoimentos e entrevistas, as impressões de Joaquim Amaral, sobre sua “grande diva”, são no mínimo

⁷⁸ Essas “falas” foram ditas por Neide de Jesus, em vários momentos, à época da organização e efetivação dos festejos feitos a Maria Bethânia, por conta dos seus 60 anos, entre 10 e 21 de junho de 2006, em Salvador e Santo Amaro da Purificação.

⁷⁹ Maria Bethânia - Dona do Dom (Salvador, 2006) é uma reunião de textos de fãs da cantora, organizada por Neide de Jesus, Paulo Everton Mota Simões e Andréia Vieira da Conceição, membros do corpo diretor do fã-clubes Rosa dos Ventos.

⁸⁰ Na página 81, escrito de Tânia Barroso Andrade Carvalho, de Minas Gerais.

marcantes: ao ser questionado sobre como tinha sido o seu encontro com ela no camarim após este show, em 18 de março de 2005, ele respondeu: “divino como sempre”; questionado se ele a tinha cumprimentado, falado com ela, respondeu: “um súdito não olha e nem se dirige a sua rainha; me alimento e me sinto honrado em só estar na presença dela”; solicitado a dar uma definição da cantora, sentenciou: “ela é uma seiva”.

A estudante de pedagogia Andréia Vieira da Conceição⁸¹, 28 anos, membro da diretoria executiva do Rosa Ventos - Bahia, diz que seu encantamento por Bethânia começou ouvindo uma música que sempre tocava na rádio educadora e a voz da cantora a impressionava muito, na época ela nem sabia ainda o nome da artista. Andréia nasceu na cidade de Feira de Santana - Bahia, e de família pobre teve que ir trabalhar em Salvador com 10 anos de idade; em sua memória afetiva foi a música que a consolava em seus momentos de muita solidão. Ao assistir sozinha, como ela faz questão de frisar, um show de Maria Bethânia em 2004, na Concha Cústica do Teatro Castro Alves (BA), ela teve uma revelação: viu mais que uma cantora, uma verdadeira “deusa” se revelou para ela ali naquele instante.

Ao ser convidada a participar do grupo Rosa dos Ventos por Neide de Jesus e Paulo Everton Simões, Andréia diz ter encontrado uma “bethafamília” e seus “bethairmãos” e “bethamigos”, deram outro sentido à sua existência. Para ela existem três Bethânias, a do palco, imensa, inatingível; a do camarim, baixinha, doce, meiga e atenciosa; a de Santo Amaro, ao meio da família, cheia de cuidados com a mãe. Foi a primeira a que fez pesquisar sobre orixás, lendo muito sobre Bethânia se viu na obrigação de conhecer o candomblé, para entender aquele orixá que diziam ser o dela: Iansã de Balé. Depois disso, diz achar que algo misterioso ocorre quando a cantora está no palco e por isso, de baixinha, ela torna-se imensa. Ao sintetizar sua própria fala, ela afirmou: “pra mim ela é um orixá vivo, a sua firmeza, sua força, verdade, é coisa de Iansã Balé; eu a vejo assim”.

Paulo Everton Mota Simões, 26 anos⁸², administrador, omorisá (filho de orixá) de Odé e co-fundador do Rosa dos Ventos - Bahia, a ser questionado sobre a importância de Maria Bethânia em sua vida respondeu:

Pra mim ela é uma referência artística, cultural e espiritual. Ela me toca como nenhum outro artista, desde as letras das músicas, o que ela escolhe, a voz

⁸¹ Entrevista feita na casa da depoente no bairro da Graça/ Salvador-Bahia, em maio de 2007.

⁸² Entrevista realizada na Biblioteca do CEAO/Salvador- Bahia, em novembro de 2007.

inconfundível, a presença de palco, e a forma absurdamente séria e comprometida. A sua entrega como produto artístico beira a perfeição, por isso a admiro tanto. O mais importante é o componente de força que está na sua voz, toca na gente. Essa tal força seria chamada de muitas coisas por várias pessoas; eu não sei nomeá-la, mas ela está presente na voz e é isso que me impressiona. Ela é um mito, e ninguém tem como contestar. Isso se indica pela sua permanência e continuidade: melhorou a voz, a qualidade, a liberdade, o profissionalismo. Ela indica mudanças; e eu convivo com tantas pessoas que a adora desde quando ela começou e ao mesmo tempo, tantos jovens que a acompanham o seu trabalho. Essas pessoas se espelham nela, ela é um ícone que representa os ‘sonhos’ de muita gente, um público predominantemente gay, mas não exclusivamente.

Fábio Batista Lima⁸³, antropólogo e doutorando em Estudos Étnicos e Africanos do CEAO/UFBA, depois de discorrer sobre a história de sua vida como tinha sido solicitado, sobre Bethânia ele afirmou:

Bethânia chegou para mim como uma forma de identificação, diferente de Simone, que me arrebatou e mexeu comigo em todos os níveis, foi uma questão de corpo com Simone. Bethânia foi, os adereços, as coisas que ela trazia sobre o candomblé; antes achava isso nela mais forte, hoje nem tanto, gosto, sou fã, sem desvarios, sem folclores, não sou folclórico com ela; dela gosto das coisas mais antigas como ‘Drama 3º Ato’. Acho-a, assim como eu, de personalidade forte, dentro do elemento fogo, a gente queima e não é de brincadeira. Ela tem seus mistérios, aliás, todos nós temos; ela traduz Iansã como qualquer outra filha de santo, nada de especial neste sentido.



Ilustração 20 - Fã-Clube Rosa dos Ventos Bahia e Maria Bethânia.

⁸³ Entrevista realizada na casa do depoente no Garcia/Salvador-Bahia, em 20 de junho de 2007.

A devoção para com Maria Bethânia é uma constante na vida de muitos membros que compõem o Rosa dos Ventos, e uma das mais devotadas é a presidente Neide de Jesus. Foi ela quem idealizou e realizou o projeto de criar um “Bethanês”⁸⁴, uma espécie de dicionário que evidencia os “termos” utilizados pelos fãs do grupo. Esses termos são chamados de “bethalinguagem”, usada pelos “bethafãs” que fazem parte da “bethafamília”, que é o “bethafã-clube” Rosa dos Ventos. Segundo Neide, “esta foi uma forma divertida de comemorar os 42 anos de carreira da nossa menina. E ela adorou, riu muito!”. O prefácio da publicação, assinado pela autora Neide de Jesus, afirma o seguinte:

Desenvolver o processo criativo do idioma Bethanês foi desafiador, porém estimulante, divertido e gratificante. A idéia surgiu para melhor designar nossas atitudes de reverência a Bethânia e instituição de uma linguagem comum a todos os fãs. A primeira palavra criada foi Bethafã, sendo bem aceita e logo incorporada no vocabulário dos associados do Fã-clube Rosa dos Ventos Bahia, seguida de Bethabeijos e Bethabraços. O Bethanês, língua falada entre os fãs de Bethânia também é o título deste dicionário que tem como característica principal o uso dos prefixos Beth ou Betha na quase totalidade das palavras. Constitui-se também, numa carinhosa homenagem a Bethânia pelos seus 42 anos de carreira.

É nessa atmosfera de devoção e entrega total de grande parte dos fãs de Bethânia, do qual o Rosa dos Ventos funciona como uma significativa demonstração, que se cria uma espécie de vínculo religioso dessas pessoas em volta da imagem e presença artística da cantora.

Sobre essa “devoção” dos fãs do Rosa e, em geral, em entrevista ao autor deste trabalho, já citada anteriormente, Bethânia fez o seguinte comentário:

A Neide, a menina, a presidente, é uma moça muito preparada. Uma pessoa muito bem preparada e muito séria. Aliás, todos os meus grupos de fãs, assim, se reúnem e fazem, o Grito de Alerta, o Rosa dos Ventos, o do Rio Grande do Sul, o de São Paulo, o de Goiás, são pessoas lindas, são pessoas de muito brilho assim próprio, esse menino do Grito de Alerta defendeu uma tese sobre Lya Luft, que fui eu que botei na cabeça dele que ele tinha que ler Lya, falei numa entrevista, aí ele defendeu a tese, passou em primeiro lugar, um doutorado maravilhoso. Então são meninos muito, são pessoas muito preparadas, muito bonitas. Eu fico muito feliz com essa coisa, que eu desperte, assim, o interesse das pessoas no estudo, no conhecimento da literatura brasileira, da música popular. Quanto a essas brincadeiras de livrinhos, são afagos, são carinhos, são maneiras de dizer obrigado, mas são coisas também assim que eu não fico, não os coloco assim em primeiro plano porque não posso por em primeiro plano. Se eu fizer isso eu vou perder o fio condutor e até o elo que tenho com essas pessoas, muito forte que é justamente o meu ofício, a maneira de apresentar o meu ofício.

⁸⁴JESUS, Neide. *Bethanês*. Salvador: Étera Design e Produção Editorial, 2007. 144p.



Ilustração 21 - Fã em Portugal

A trajetória artística de Maria Bethânia já dura no cenário do cancionero nacional, narrando uma história de muitas vitórias, há quarenta dois anos. Uma presença que se marcou no mercado, ultrapassou modismos, conservou e alcançou novos públicos, permitiu-se à trama das reinvenções para continuar a fazer seu trabalho conforme as suas escolhas estéticas. A sua arte traz a marca de uma brasilidade que a construiu como artista e pessoa e a fez definir seus rumos sem danificar a concepção de mundo que a orienta do ponto de vista da sua espiritualidade.

O seu corpo, palco maior do seu ofício, revela a tessitura cultural que ajuda traduzir as imagens de uma Bahia idealizada por escritores, compositores, cantores, pintores, sacerdotes, intelectuais, políticos e, mais que tudo, o povo mestiço de uma região baiana, próxima do mar, que continua a “identificar”, hegemonicamente, a todos que nascem na extensa territorialidade do Estado aqui em questão. Por mais que se saiba que existem várias Bahias, é a de Salvador e do Recôncavo, a de Jorge Amado e Dorival Caymmi, a de Gilberto Gil e Maria Bethânia, a de mãe Aninha do Afonjá e de mãe Menininha do Gantois, a de Dom Timóteo do São Bento, a de Edgar Santos, Márcio Meirelles, Antonio Carlos Magalhães e

Valdir Pires, que ainda sobressai. E é através desta “teia de significados”⁸⁵ que os olhos externos nos lêem.

Maria Bethânia é um corpo inscrito no território sagrado da sua arte e da sua fé. A sua “espetacularização” movimenta-se a favor desses dois elementos. A sua história como pessoa e artista perfila-se da vontade que esta mulher teve (e tem) de se mostrar como um “mito” aos olhos do público brasileiro.

⁸⁵ Nos termos de Clifford Geertz em seu “Interpretação das Culturas”, 1989.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Òsósi é o meu orísa, meu Eledá (...)

Não sei se é pretensão, mas às vezes o sinto misturado a mim, eu sou Ele, Ele é eu”.

Mãe Stella de Oxóssi

Ao se pensar nas possibilidades explicativas sobre o comportamento humano diante da nossa chamada “coexistência social”, usando como instrumento um olhar sócio-antropológico, dialogando com as outras disciplinas acadêmicas, como nos exige o modelo multidisciplinar, o que se desenhou ao longo deste texto dissertativo, foi uma tentativa de demonstração científica, ainda que motivada por componentes emocionais, leia-se paixão, da presença vívida das mitologias que povoam o imaginário brasileiro.

Através da associação entre uma orixá e uma estrela da canção no Brasil contemporâneo, buscou-se compreender as teias de significados, nos termos de Geertz (1989), que configuram o universo das religiões afro-brasileiras e a sua conseqüente tradução em práticas religiosas e artísticas espaiadas por entre os mais diversos segmentos populacionais em nosso País.

Este trabalho foi composto a partir da idéia de que muitos elementos estéticos constitutivos da carreira de Maria Bethânia foram inspirados, ou até mesmo retirados da seara cultural trazida e reinventada pelos negros africanos na Bahia (e no Brasil), e levados para o centro das produções artísticas da cantora traduzindo-se, assim, como meio de identificações de uma herança sociocultural plantada numa noção de Bahia que se corporifica nas regiões que compreendem o Recôncavo e a cidade do Salvador.

A ressonância de Maria Bethânia no campo da música popular a qualifica como uma artista que traz consigo aspectos identitários remetidos a esta idéia de Bahia. Idéia muito difundida pelas obras de Dorival Caymmi e Jorge Amado, e que nos anos setenta foi reforçada pelos trabalhos musicais de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Vinicius de Moraes, Baden Powell e os Novos Baianos. De todos os artistas propagadores da “Bahia da magia, dos feitiços e da fé/Bahia que tem tanta igreja e que tem tanto candomblé”, Bethânia foi (e ainda é) a que mais se deteve a expressar uma estética, visual e sonora, voltada para o universo religioso do candomblé. O que não quer dizer que ao longo de uma carreira de mais de

quarenta anos, a artista só tenha projetado uma estética relacionada com uma religiosidade afro-baiana. Não há em Bethânia um modelo único de identificação pessoal e estética, a cantora se construiu numa busca visceral e corajosa por determinar mercadologicamente o que, como e quando cantar, o que nos faz afirmar que desde o Carcará foram várias Bethânias no cenário da MPB.

Não se travou aqui uma discussão conceitual sobre identidades e identificações, o horizonte analítico deste trabalho repousou na noção de que, sendo Maria Bethânia, uma filha de orixá, educada pelo Axé de mãe Menininha desde 1973, fiel escudeira e encantada com os sistemas litúrgicos do candomblé, nunca se apartou da sua condição de corpo representativo das características fundamentais de seu Eledá, Oyá, reforçando, no âmbito do “show business”, aquilo que qualquer iniciado em religiões afro-brasileiras comunga: de que é um instrumento que evidencia a existência do seu orixá em sua vida cotidianamente.

Foram percorridos aqui os caminhos difíceis das noções antropológicas sobre mitos e rituais. Evitando-se qualquer tipo de conceituação categórica que invalidasse a complexidade que envolve estas duas temáticas. O mito foi demonstrado à luz de algumas concepções disciplinares, como a sócio-antropológica, a literária, a psicológica junguiana e a historiográfica, no intuito de perfilar o seu caráter multidisciplinar e, mais ainda, para alcançar a vertente da mitologia iorubana, crucial para o sentido desta dissertação. A noção de ritual encaminhou-se na perspectiva de Peirano (2003), compreendendo-o como um sistema de comunicação simbólica, eficaz na reprodução das relações sociais, e vital como instrumento de análise dos motivos comportamentais dos grupos humanos. Esta discussão foi desenvolvida no quarto capítulo.

Antes de tudo, fez-se necessário apresentar ao leitor o imaginário mítico de um orixá afro-baiano de origem iorubana: Oyá-Iansã. Suas características enquanto divindade, alguns orikis, parte das narrativas vivenciadas em terreiros brasileiros, como a orixá é cultuada entre nós, o vigor da adoração em torno da entidade, e a idéia que algumas filhas fazem de sua “mãe-orixá”. Enfim, Oyá foi apresentada em parte do seu arsenal mítico e ritual para nos fazer “ver” o que dela perfilou (e perfila) a estrela baiana Maria Bethânia.

Uma história de vida, essa seara tão perigosa e difícil de ser elaborada, foi aqui ensaiada, para “contar” traços biográficos e a trajetória artística de Maria Bethânia, entendida como um

testemunho social do tempo histórico presente, dentro da noção de trajetórias de vida e artísticas, composta por Norbert Elias (1995).

Após a apresentação das “inspirações” que foram o compósito maior desta escritura sócio-antropológica, foi traçada a confluência entre ambas, o que se chamou “encontro de duas: a orixá-mãe e a filha-estrela”. Neste capítulo, mitos e ritos do universo religioso do candomblé consagrados a Iansã foram apresentados em comparação com a personalidade, as práticas de palco, os recursos estéticos, as fotos em alguns álbuns discográficos, enfim, tentou-se a promoção, de fato, de um encontro de uma divindade e sua “filha”, buscando-se demonstrar o que se ergue como tese central deste trabalho.

No último capítulo, trilhou-se uma noção de corporeidade que pudesse fundamentar as formulações presentes ao longo da dissertação, e que desse conta do arcabouço teórico imprimindo uma idéia de ritual similar a de teatro, vista em Schechner (1985), e a noção de representação e ação teatral de Goffman (2003) e a ação performativa de Tambiah (1985). Ao meio heterogêneo desta noção de “corpo”, nos detivemos naquilo que David Le Breton (2007, p.29) define como tarefa da antropologia e da sociologia, que é: “compreender a corporeidade enquanto estrutura simbólica e, assim, destacar as representações, os imaginários, os desempenhos, os limites que aparecem como infinitamente variáveis conforme as sociedades”.

Ainda neste último capítulo, o corpo de Maria Bethânia foi localizado como um construto social influenciado pelos elementos culturais de sua terra natal. Um corpo que se traduz no espaço do Recôncavo baiano e narra a história de um tempo de hegemonização da idéia de Bahia, restrita aos componentes da cultura erguida naquela região e em Salvador. Uma idealização de Bahia que se propagou pelo Brasil e pelo mundo, através do espraiamento de nossas artes, e dessa ambiência e ação tradutora, nos últimos trinta anos, Bethânia é uma dos maiores responsáveis.

O centro de tudo que se viu aqui reside na compreensão da consolidação de Maria Bethânia como um mito contemporâneo brasileiro. Uma estrela nos moldes de Morin (1989), que arregimentou em torno de si um tipo de “celebração” com feições religiosas. Uma Mulher entregue aos símbolos e aos fundamentos de duas religiões, o candomblé e o catolicismo, e

que se alimenta de fé em ações representacionais advindas das características, daquela que ela aprendeu desde cedo como sendo a sua divindade protetora: Oyá.

Já houve várias tentativas de se mostrar Bethânia cotidianamente, mais informal, menos impostada. Desde lá, do começo de tudo, no “O desafio” (1965), Paulo César Saraceni filmou uma Bethânia aguerrida e feroz bradando o Carcará. Em 1966, Bressane e Escorel geraram uma película (Bethânia bem de perto) com a jovem cantora perseguindo outros caminhos; mais recentemente, Andrucha Waddington, com seu “Pedrinha de Aruanda” (2006), sinalizou para uma Bethânia cotidiana e, supostamente, mais “pessoal”. Não há possibilidades de se captar nenhum ator social sem suas investidas representacionais. A todo o momento, seja lá qual for o ambiente visualizado, o indivíduo na presença de outrem, quase sempre se encenará em nome daquilo que deseja demonstrar, as formas de representação é que se modificam de acordo com a intenção e ao ambiente em que o corpo se apresenta.

O texto aqui erguido não tratou da figura individual de Maria Bethânia isenta de seus retoques estelares. Não buscou fazer uma separação entre o que seria a Bethânia em sua vida privada daquela que “acontece” nos palcos brasileiros. O que se pode verificar em toda obra da artista, em suas entrevistas, nos comentários ao seu respeito, indica que isso seria impossível, pois ela mantém-se, cotidianamente, a exercer o seu papel de “pessoa vitoriosa” que, até no seio de sua família, a mulher Maria Bethânia pratica o seu formato de estrela da canção.

A título de conclusão, o ponto mais fundante aqui se reporta à noção de que Maria Bethânia traz em si traços da personalidade de Oyá, e as vivencia na decorrência do seu ofício, do seu estrelato. Iansã, em sua energia e narrativas, seria a substância mais vital na composição criativa para o que Bethânia exerce em sua vida pessoal e profissional. O componente fé, mais a dimensão do sagrado, não podem ser abandonados para explicar a “encenação amalgâmica” entre a estrela e a orixá; o que Bethânia usa como efeito cênico, assim funciona mas, também, revela os aspectos de uma religiosidade da qual a artista não abre mão no palco e nem fora dele.

Para quem goza do convívio e dos costumes das “casas-de-santo” espalhadas pelo Brasil, sabe que cada humano iniciado nos “mistérios” do candomblé é uma simbolização viva da “força” que rege a sua cabeça. O iniciado sabe que ele representa as virtudes e os defeitos do seu

orixá, que é a representação do seu eu mais profundo e se traduz como a personalidade divina que comanda a sua existência no mundo.

E assim, para quem tem talento e muitos holofotes sobre si, realçando suas especificidades e incrementando sua “cenologia”, para quem se constrói com a força do que acredita e se entrega às suas verdades escolhidas, fica mais fácil exercer em tempo presente aquilo que Carl Gustav Jung chamou de mito individual e está adormecido no inconsciente.

O mito individual de Bethânia espelha o mito original Oyá. E desse amálgama explicado sócio-antropologicamente, nasceu a integridade dessa peculiar artista do cancionista nacional. Mãe Stella de Oxóssi, atual Iyalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá da Bahia, ao se referir ao seu orixá diz: “O sinto misturado a mim, eu sou Ele, Ele é eu”. Maria Bethânia, sobre Iansã sentenciava na forma de poema: “Sem ela não se anda/Ela é a menina dos olhos de Oxum/Flecha que mira o sol/Oiá de mim”⁸⁶.

“Oiá de mim” escrito e dito por Maria Bethânia é a forma mais conclusiva para o que se buscou demonstrar aqui.

⁸⁶ Poema de autoria de Bethânia, gravado no CD Mar de Sophia, 2006, Biscoito Fino, na mesma faixa em que ela canta “A dona do raio e do vento”, de Paulo César Pinheiro.

REFERÊNCIAS

ARAP, Fauzi. *Mare Nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos*. São Paulo: SENAC, 1998.

AUGRAS, Monique. *O duplo e a metamorfose*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1983.

BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Campinas: Hucitec; Unicamp, 1991.

_____. *A Arte Secreta do Ator: dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BARBARA, Rosa Maria. *A Dança do Vento e da Tempestade*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais. Salvador: FFCH/UFBA, 1995.

BARBER, Karin. Como o homem cria Deus na África Ocidental: atitudes dos Yoruba para com o òrìsà. In: Moura, C. E. de (org). *Meu Sinal Está no Teu Corpo*. São Paulo: EDICON-EDUSP, 2000, p.142-175.

BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia (Rito Nagô)*. São Paulo: CEN, 1961.

_____. *As Religiões Africanas no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1971.

_____. *Estudos Afro-Brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CARYBÉ; VERGER, Pierre. *Lendas Africanas no Brasil*. Salvador: Corrupio, 1989.

CARMO, Paulo Sérgio do. *Merleau-Ponty, uma introdução*. São Paulo: EDUC, 2004.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

COELHO JÚNIOR, Nelson; CARMO, Paulo Sérgio do. *Merleau-Ponty filosofia como corpo e existência*. São Paulo: Escuta, 2001.

CONCEIÇÃO, Andréia Vieira da; JESUS, Neide de; SIMÕES, Paulo Éverton Mota (orgs.). *Maria Bethânia Dona do Dom: crônicas, depoimentos e poemas / Fã-clube Rosa dos Ventos Bahia*. Salvador: Étera Design e Produção Editorial, 2006.

COSSARD, Gisèle Omindarewá. A filha-de-santo. In: *Culto aos orixás: voduns e ancestrais nas religiões afro-brasileiras/Carlos Eugênio Marcondes de Moura (org.)*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

COUTO, Edilece Souza. Dezembro, tempo de festas: devoções a Santa Bárbara e a Iansã. In: *História da Bahia - Revista da Fundação Pedro Calmon*, nº 9, dezembro de 2005.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico da Austrália*. São Paulo: Paulinas, 1989.

_____. *As Regras do Método Sociológico*. Trad. por Pietro Nasseti. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2001.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martin Fontes, 1992.

_____. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

FERNANDES, Vagner. *Clara Nunes: Guerreira da Utopia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GEERTZ, Clifford. *Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

_____. *O Saber Local*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1997.

GENNEP, Arnold van. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1978.

GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

GOLDENBERG, Mirian. Leila Diniz e Cacilda Becker: dois estilos de ser atriz. In: *Fazendo Antropologia no Brasil*/ Neide Esterici, Peter Fry e Mirian Goldenberg (organizadores). Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Orgs.). Etnocenologia, textos selecionados. In: BIÃO, Armindo. *Etnocenologia, uma introdução* (p.15 a 22). São Paulo: Annablume, 1999.

HALL, Stuart. *Identidade Cultural na Pós Modernidade*. Trad. Tomás Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2002, 7 ed. 102p.

LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

LAPLANTINE, François. *A descrição etnográfica*. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LÉPINE, Claude. *Os estereótipos da personalidade no candomblé nagô*. In: Candomblé: religião do corpo e da alma: tipos psicológicos nas religiões afro-brasileiras/organização de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

LIMA, Vivaldo da Costa. *A Família de Santo nos Candomblés Jejes-Nagôs da Bahia: um estudo de relações intragrupais*. Salvador: Corrupio, 2003.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

LISPECTOR, Clarice. *Aprendendo a viver - imagens*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

MACHADO, Vanda. *Ilê Axé: Vivências e Invenção Pedagógica - As crianças do Opô Afonjá*. Salvador: EDUFBA, 1999.

MARIZ, Adriana Dantas de. *A Ostra e a Pérola: uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *Conversas - 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MOURA, Milton. *Carnaval e Baianidade. Arestas e Curvas na Coreografia de Identidades do Carnaval de Salvador*. Tese de Doutorado, Salvador: FACOM/UFBA. 355p. 2001.

PARÉS, Luis Nicolau. *A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2006.

PASSOS, Marlon Marcos Vieira. *Oiá-Bethânia: amálgama de mitos*. Uma análise sócio-antropológica da trajetória artística de Maria Bethânia sob a influência de elementos míticos do orixá Oiá-Iansã. Monografia Final de Curso. Salvador: FACOM/ UFBA, 2004.

PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

_____. *O dito e o feito: ensaios da antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2002.

_____. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Segredos Guardados: Orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

OLIVEIRA, Carlos Antonio Barros de. *Doces e Bárbaros: um estudo sobre construções de identidades baianas*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais. FFCH/UFBA, 2005.

REVISTA BRAVO. *Uma menina de "Iemanjá": depoimento exclusivo de Maria Bethânia*, p.37, nº108, agosto 2006.

_____. *Entrevista com Maria Bethânia*, p.70-74, nº113, janeiro 2007.

RISÉRIO, Antonio. *Oriki Orixá*. São Paulo: Signos 19, 1996.

RODRIGUES, Nina. *O animismo fetichista dos negros baianos*. Salvador: P555 Edições/Theatro XVIII, 2005.

RUTHVEN, K. K. *O mito*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SANTOS, Jocélio Teles dos. Eparrei, Bárbara! Espetacularização e confluência de gêneros na festa de Santa Bárbara em Salvador. In: *Seminário Eparrei, Bárbara: fé e festas de largo do São Salvador*. Salvador-Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2005.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a Morte*. São Paulo: Vozes, 1989.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. *Ôsôsi: O Caçador de alegrias*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo da Bahia, 2006.

SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Antropology*. University of Pennsylvania, 1985.

_____. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988.

SERRA, Ordep José Trindade. *O Simbolismo da Cultura*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1991.

SILVA, Rubens Alves da. Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. In: *Horizontes Antropológicos*: Porto Alegre, ano 11, n. 24, jul./dez. de 2005.

SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. 16. ed. rev. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HALL, Stuart. *Identidade Cultural na Pós Modernidade*. Trad. Tomás Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2002, 7 ed. 102p.

TAMBIAH, Stanley J. *Culture, Thought and Social Action: an anthropological perspeptive*. Cambridge: Harvard University, 1985.

TURNER, Victor W. *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *O mundo não é chato*. [Apresentação e organização Eucanaã Ferraz]. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

WHITMONT, Edward C. *A busca do símbolo: conceitos básicos de psicologia analítica*. São Paulo: Cultrix, 2001.

ANEXO

Discografia Maria Bethânia

CD

1. Compacto Simples, 1965, RCA
2. Compacto Duplo, 1965, RCA
3. Maria Bethânia -1965, RCA (1º Lp)
4. Maria Bethânia Canta Noel Rosa, Compacto Duplo, 1966, RCA
5. Edu e Bethânia, 1967, Elenco
6. Recital na Boite Barroco, 1968, EMI
7. Maria Bethânia, 1969, EMI
8. Maria Bethânia Ao Vivo, 1970, EMI
9. Vinícius + Bethânia + Toquinho em La Fusa, 1971, Interc Records
10. A Tua Presença, 1971, Philips
11. Rosa dos Ventos, 1971, Polygram/Philips
12. Quando o Carnaval Chegar, 1972, Universal
13. Drama Anjo Exterminado, 1972, Philips
14. Compacto Duplo - Drama, 1973, Philips
15. Drama - Luz da Noite - 3º Ato, 1973, Philips
16. A Cena Muda, 1974, Philips
17. Chico Buarque & Maria Bethânia - Ao Vivo, 1975, Universal
18. Doces Bárbaros, 1976, Universal
19. Pássaro Proibido, 1976, Philips
20. Pássaro da Manhã, 1977, Philips
21. Maria Bethânia e Caetano Veloso - Ao Vivo, 1978, Universal
22. Álbi, 1978, Universal
23. Mel, 1979, Polygram/Philips
24. Talismã, 1980, Polygram/Philips
25. Alteza, 1981, Philips
26. Nossos Momentos, 1982, Universal
27. Ciclo, 1983, Philips
28. A Beira e o Mar, 1984, Philips
29. Dezembros, 1987, BMG
30. Maria, 1988, RCA
31. Memória da Pele, 1989, Polygram
32. Canto do Pagé - 25 Anos, 1990, Polygram
33. Olho D'Água, 1992, Polygram/Philips
34. As Canções Que Você Fez Pra Mim, 1993, Universal
35. Maria Bethânia Ao Vivo, 1995, Universal
36. Âmbar, 1996, EMI
37. Imitação da Vida, 1997, EMI
38. A Força Que Nunca Seca, 1999, BMG
39. Diamante Verdadeiro, 1999, Universal
40. Maricotinha, 2001, BMG
41. Maricotinha Ao Vivo, 2001, Biscoito Fino
42. Cânticos, Preces, Súplicas à Senhora dos Jardins do Céu, 2003, Biscoito Fino
43. Brasileirinho, 2004, Selo Quitanda

44. Que Falta Você me Faz - Músicas de Vinicius de Moraes, 2005, Biscoito Fino
45. Pirata, 2006, Selo Quitanda
46. Mar de Sophia, 2006, Biscoito Fino
47. Dentro do Mar tem Rio ao vivo, 2007, Biscoito Fino

DVD - Espetáculos

1. Maricotinha - Ao Vivo, 2003, Biscoito Fino
2. Brasileirinho - Ao Vivo, 2004, Selo Quitanda
3. Tempo, Tempo, Tempo, Tempo - Ao Vivo, 2005, Biscoito Fino
4. Dentro do Mar tem Rio, 2008 a ser lançado, Biscoito Fino

DVD - Documentários

5. Outros (doces) Bárbaros, 2004, Biscoito Fino
6. Maria Bethânia, Música é Perfume, 2005, Idéale Audience/Imovision
7. Saravah, 2005, Biscoito Fino.
8. Pedrinha de Aruanda/Bethânia Bem de Perto, 2007, Biscoito Fino.