

A BRASILIDADE DE MARIA BETHÂNIA: ANÁLISE DA ESTÉTICA ANTROPOFÁGICA DE BRASILEIRINHO

THE BRAZILITY OF MARIA BETHÂNIA: ANALYSIS OF THE ANTHROPOPHAGEAL AESTHETICS OF BRASILEIRINHO

LA BRASILIDAD DE MARIA BETNIA: ANÁLISIS DE LA ESTÉTICA ANTROPÓFAGA DE BRASILEIRINHO

Roberto Remígio Florêncio

Doutorando em Educação - UFBA. Mestre em Educação e Cultura - UNEB.

E-mail: betoremigio@yahoo.com.br.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3590-9022>

João de Sá Araújo Trapiá Filho

Mestrando em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos – PPGESA. Universidade do Estado da Bahia - UNEB

E-mail: jsatf@hotmail.com.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4541-1340>

Carlos Alberto Batista dos Santos

Doutor em Etnobiologia – UFRPE. Professor Universidade do Estado da Bahia – UNEB.

E-mail: cacobatista@yahoo.com.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2049-5237>

RESUMO

O presente estudo, baseado em Revisão Bibliográfica e Análise de Textos, apresenta uma breve análise da brasilidade na música de Maria Bethânia a partir do histórico registro de *Brasileirinho* (Quitanda/Biscoito Fino, 2003-2004). São propostos temas como a antropofagia cultural e a relação entre música e identidade cultural da intérprete desde o seu surgimento no cenário da música brasileira, em 1965. Como aporte teórico, destacam-se os conceitos de identidade, os estudos sobre a Antropofagia (ANDRADE, 2017), a estética e a linguagem da obra musical de Maria Bethânia, além da análise interpretativa dos textos. A intenção é apresentar um debate sobre a construção da Identidade Nacional a partir da obra em destaque, conforme os preceitos de autores modernistas brasileiros, idealizadores da Semana de Arte Moderna (1922). As três grandes matrizes da identidade nacional – negra, indígena e europeia – formam o horizonte para a análise das canções, arranjos, poemas, imagens e interpretações registradas na obra, no intuito de contribuir para a reflexão das relações culturais e hibridismo (CANCLINI, 2010), em uma avaliação crítica dos padrões europeus, vigentes na sociedade brasileira, o que, consequentemente, marginaliza identidades nativas e tradicionais.

Palavras-chave: Antropofagia. Hibridismo. Identidade nacional. Música brasileira contemporânea.

ABSTRACT

The present study, based on Bibliographic Review and Text Analysis, presents a brief analysis of Brazilianness in

Maria Bethânia's music from the historical record of *Brasileirinho* (Quitanda/Biscoito Fino, 2003-2004). Themes such as the cultural anthropophagy and the relationship between music and the cultural identity of the performer since its appearance in the Brazilian music scene in 1965 are proposed. As a theoretical contribution, the concept of identity, studies on Anthropophagy stand out (ANDRADE, 2017), the aesthetics and language of Maria Bethânia's musical work, in addition to the interpretative analysis of the texts. The intention is to present a debate on the construction of the National Identity based on the featured work, according to the precepts of Brazilian modernist authors, creators of the Week of Modern Art (1922). The three great matrixes of national identity - African, Indigenous and European - form the horizon for the analysis of songs, arrangements, poems, pictures and interpretations recorded in the work, in order to contribute to the reflection on cultural relations, hybridism (CANCLINI, 2010), in critical evaluation of European standards, in force in Brazilian society, which, consequently, marginalizes the traditional and native identities.

Keywords: Anthropophagy. Hybridity. National identity. Contemporary Brazilian music.

RESUMEN

El presente estudio, basado en Revisión Bibliográfica y Análisis de Texto, presenta un breve análisis de la brasileña en la música de Maria Bethânia del registro histórico de *Brasileirinho* (Quitanda/Biscoito Fino, 2003-2004). Se proponen temas como la antropofagia cultural y la relación entre la música y la identidad cultural del intérprete desde su aparición en la escena musical brasileña en 1965. Como aporte teórico destacan el concepto de identidad, los estudios sobre Antropofagia (ANDRADE, 2017), la estética y el lenguaje de la obra musical de Maria Bethânia, además del análisis interpretativo de los textos. La intención es presentar un debate sobre la construcción de la Identidad Nacional a partir de la obra presentada, según los preceptos de autores modernistas brasileños, creadores de la Semana de Arte Moderno (1922). Las tres grandes matrices de la identidad nacional - africana, indígena y europea - forman el horizonte para el análisis de canciones, arreglos, poemas e interpretaciones registradas en la obra, con el fin de contribuir a la reflexión sobre las relaciones culturales e el hibridismo (CANCLINI, 2010), en una evaluación crítica de los estándares europeos, vigentes en la sociedad brasileña, que, en consecuencia, margina las identidades tradicionales.

Palabras clave: Antropofagia. Hibridez. Identidad nacional. Música brasileña contemporánea.

INTRODUÇÃO

Na história artística do Brasil, a luta dos intelectuais, artistas e pesquisadores em busca de uma arte que seja genuinamente brasileira não é novidade. Segundo Candido (2014), os românticos foram os primeiros a tentar tal empreitada, mas o Modernismo ressignificou consideravelmente esse discurso romântico, anos depois, na Semana de Arte Moderna. Oswald de Andrade encontrou um “comodismo” na construção da Identidade Nacional que não era coincidente com os ideais do movimento. Por isso, era necessário que se fizesse uma renovação, uma espécie de radicalização. Foi no seu *Manifesto Antropófago* que o escritor viu a solução para a criação de uma brasilidade que fosse capaz de dar continuidade, mas, de forma própria e genuína. Segundo Bopp (2008), tal conceito, como é característico da própria

Antropofagia Cultural, surgiu de uma conversa de tom burlesco que acontecia em um restaurante de São Paulo entre Oswald, Tarsila e outros intelectuais.

A Antropofagia não foi um movimento que se consolidou de primeira ou que nasceu pronto e inerte às mudanças que poderiam atingi-lo. Segundo Bopp (2008, p. 62), “depois de um primeiro período, ainda em fase de transição, viu-se que o movimento antropofágico necessitava de reajustamentos na sua orientação. Em vez de piadismos ligeiros, em torno de assuntos em debates, o grupo deveria fixar-se em análises mais sérias”. O tom burlesco e, até mesmo, considerado por muitos como niilista não perdurou, pois a teoria precisava de um caráter funcional, já que apresentava alguns caminhos para se buscar a Identidade do Brasil, a exemplo da busca pela tradição dos ameríndios. Não era apenas uma teoria do “nada” ou de uma destruição, mas de “reconstrução” do que se entendia como representação identitária brasileira.

De acordo com Veloso (2012, p. 54), para a Antropofagia, a imagem “de deglutição do padre D. Pero Fernandes Sardinha pelos índios passa a ser a cena inaugural da cultura brasileira, próprio fundamento da nacionalidade”. A antropofagia, no seu sentido original, trata-se da deglutição do homem pelo homem: “o vocábulo ‘antropófago’, de origem grega, substantivo comum, masculino, é formado pela junção dos termos *antropos*, ‘homem’, e *phagos*, ‘comer’” (AZEVEDO, 2018, p. 90). Mas a deglutição proposta pela antropofagia se difere da defendida pelo canibalismo, que também é a ação de comer o outro. É muito importante se entender a intenção de Oswald com o *Manifesto Antropófago*, a partir da diferenciação de tais conceitos, pois se, para o canibalismo, a ação de comer o outro é algo que faz parte da dieta, para a antropofagia, é uma atitude resultante de um ritual sagrado que envolve muitos outros fatores. A esse respeito, Azevedo (2018, p. 108) apresenta um trecho do *Manifesto Messiânico*, também de Oswald, que diz que a antropofagia “antes pertence como ato religioso ao rico mundo espiritual do homem primitivo”. Assim, o que aparenta terror aos olhos eurocêntricos, é um ato religioso dos povos africanos e ameríndios, que se veem representados e identificados em tais ritos, os quais têm tanta importância, quanto os elementos que justificam a fé dos colonizadores.

Apesar de o elemento inspirador ter sido um ritual dos ameríndios, quem estuda a *Antropofagia* precisa estar atento ao fato de que ela não se resumia (ou não se resume) à prática entre eles, visto que, na publicação da *Revista de Antropofagia*, era evidenciado o fato de que “o antropófago come o índio e come o chamado civilizado” (ANDRADE, 2017, p. 45). Nesse sentido, a antropofagia cultural é inerente ao homem e o que caracteriza a sua construção enquanto ser individual e coletivo. “Civilizado” pode ser estendido a todos os outros povos, inclusive, aos negros, que, juntamente aos índios e aos europeus, constituíram as três grandes raças que formaram o Brasil. Passos (2008, p. 25) relata que também houve mudanças na cultura iorubá, tanto no que diz respeito à história dos africanos em si, quanto no que se refere à relação que desenvolveram em terras americanas, gerando, por exemplo, o candomblé. A aplicabilidade da teoria de Oswald a outros povos e culturas só reforça o seu caráter teórico e corrobora o hibridismo cultural, estudado por Canclini (2010), e as identidades, sob aspectos defendidos por Hall (2015).

O ato de comer o outro na simbolização da antropofagia ajuda a nos identificarmos enquanto seres individuais e universais, pois nos localiza numa esfera que tem a expressão individual como fruto da relação com o outro. Isso é defendido por Veloso (2012, p. 54) em: “nós, brasileiros, não devemos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse”. No entanto, tal “devorar” não é tornar-se o outro, mas sim uma equação entre dois diferentes que se tornam um novo, em uma troca cultural constante e contínua (CANCLINI, 2010). Isso fica evidente na fala de Azevedo (2018, p. 113): “ao invés da leitura comum de que ‘o seu, digerido, será eu’, a possibilidade contrária e múltipla de ‘o meu, seu, devorado, será Outro’”. Dessa forma, a deglutição recíproca gera dois novos a partir de dois antigos e, enquanto somos digeridos também digerimos, caminhando para uma identificação com o outro a partir dos elementos que deglutimos deles, sendo “um” que é constituído por “vários” e, conseqüentemente, possível de ser universal, apesar de único e singular.

Ao abrir o Manifesto Antropófago com o aforismo “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE, 2017, p. 49), fica evidenciado que a discussão que se dá em torno de tal teoria não é somente de questão artística ou identitária, e sim de uma forma global das questões sociais (VELOSO, 2012). A visão

majoritariamente eurocêntrica parece ser o maior problema da civilização brasileira, pois, até mesmo o próprio rito antropófago sofreu más interpretações pelos europeus, o que fez o ato ameríndio ser visto por eles como algo bárbaro. Por isso, Oswald “critica a leitura que foi feita da antropofagia pelos jesuítas e pelos colonizadores” e “procura, então, situá-la em seu “locus” original” (AZEVEDO, 2018, p. 108). Então, é necessário que o brasileiro se dispa das ditaduras europeias e vá ao encontro do seu nativo e o tenha como o ponto de partida para a busca dos seus valores sociais, políticos, religioso, filosóficos. Em *Brasileirinho* (2003), Maria Bethânia parece se despir da aura europeia que permeia a chegada do novo século, novo milênio, repleto de tecnologias e comunicações imediatas; ao contrário, para filtrar (coar), feito jurema, a alma dos povos brasileiros, filhos das matas, dos sertões, das veredas e das variadas crenças.

Portanto, era necessário ter uma visão que o moinho, representação da mão de obra no período da colonização, convergisse com o avanço e a praticidade da energia elétrica para um traço que conduziria na busca pela representação do Brasil e a intérprete estava preocupada em mostrar esse hibridismo. O maestro Jaime Alem, arranjador do disco, parece ter traduzido isso para a composição dos arranjos musicais, misturando instrumentos antigos, como o violoncelo, a outros mais recentes.

A presença da estética antropofágica em Maria Bethânia

Desde o início de sua carreira, ainda que não seja compositora, Maria Bethânia se mostrou mais do que uma reprodutora de obras ou intérprete isenta da produção cultural. Ao gravar o primeiro disco, a cantora já apresentava uma reinvenção que se pode entender por antropofagia no aspecto estético, por trazer elementos que não eram comuns ao universo da música, exemplo das estatísticas a respeito da fuga para o sul que a seca impunha aos nordestinos. 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” (PASSOS, 2008, p. 56). Em

menos de um ano, Bethânia já era uma referência inovadora no cenário da nossa canção popular.

Fica evidente que, desde o início de sua carreira, Bethânia já tinha uma aptidão a praticar a antropofagia ou, o que denominamos, estética antropofágica: de deglutição de variáveis artísticas para a construção do novo. O que Canclini (2010) classifica como hibridismo de fronteira. O CD *Brasileirinho*¹, produzido pela intérprete e dirigido musicalmente por Jaime Alem, parece ser o apogeu do que diz respeito à construção cultural do Brasil por ela, a começar pelo próprio nome da obra. Nela, dentro do eixo temático, são apresentadas as três grandes matrizes constituintes do que se entende por Brasil: a africana, a europeia e a indígena (RIBEIRO, 1995).

A primeira canção apresentada em *Brasileirinho* é *Salve as folhas* de Gerônimo e Ildásio Tavares. Nessa música, Bethânia canta: “Quem é você e o que faz por aqui?/ Eu guardo a luz das estrelas/ a alma de cada folhas/ sou Aroni”. Nesse trecho, há uma alusão a Aroni, o companheiro de Ossaim, o orixá das plantas e do mato, que, ao ter contato com Oxóssi, o orixá caçador, passa para este o conhecimento acerca das plantas e da força que elas têm (BERKENBROCK, 2007). Logo no primeiro momento do disco, Bethânia valoriza a religião de uma das matrizes que são responsáveis pela nossa genética cultural. Ainda é importante lembrar que Aroni, de acordo com algumas crenças, é a simbologia do que se entende por Saci na cultura folclórica. O que mostra mais uma faceta da *Antropofagia Cultural* ocorrida Brasil (RIBEIRO, 1995).

Ainda nessa primeira faixa do disco, é inserido o poema *O descobrimento*, de Mário de Andrade, que é lido por Ferreira Gullar. No poema, o eu lírico está em São Paulo, mas se lembra de um homem que mora no outro extremo vertical do país, no norte, como mostra no trecho a seguir: “não vê eu me lembrei que lá no norte, Meu Deus! / Muito longe de mim/ Na escuridão ativa da noite que caiu/ um homem pálido, claro, de cabelo escuro[...]”. O trecho lido é encerrado pela voz que narra “esse homem é brasileiro que nem eu”. O homem do sul é, no

¹ O CD *Brasileirinho*, foi gravado no estúdio Biscoito Fino, no período de fevereiro a abril de 2003 e lançado pelo selo Quitanda, em 2004. O Disco foi produzido por Maria Bethânia, com arranjos e direção musical do maestro Jaime Alem e capa de Gringo Cardia. Nas 12 faixas do disco, estão presentes 16 músicas, poemas de Mário de Andrade e Vinícius de Moraes, além de trechos da obra “Rosiana”- uma coletânea de conceitos, máximas e brocados de João Guimarães Rosa, seleção e prefácio de Paulo Rónai – Ed. Salamandra, 1983.

poema, tão brasileiro quanto o do norte. Daí, a importância de se usar o artigo indefinido “um”, que não particulariza, e sim generaliza, criando uma indefinição, ou seja, não é somente o homem “pálido” e de “cabelo escuro” a que o eu lírico se refere, mas também a todos os brasileiros. Assim, depois de apresentar a religião afrodescendente no primeiro momento, o CD *Brasileirinho* traz um homem pálido, que, no sentido mais estrito da palavra, pode ser interpretado como o homem branco, europeu, que é fruto da outra grande raça citada na formação do povo brasileiro: a europeia.

Avançando um pouco na obra, percebe-se a música *Cabocla Jurema*, canção de domínio público, que passou por uma adaptação de Rosinha de Valença. Desta vez, a figura que aparece é a indígena, representada pela cabocla Jurema. Apesar de o termo “cabocla” remeter-nos a uma miscigenação (RIBEIRO, 1995), pode-se associar essa música ao romance indianista de Alencar, *Iracema*. Nesse romance, Iracema é a protetora do segredo da jurema e é responsável pela fabricação da bebida do ser metafísico indígena, Tupã, que é oferecida ao pajé. O trecho a seguir apresenta o diálogo entre a índia protetora do segredo da jurema e seu amado europeu, ratificando o que foi dito: “- Estrangeiro, Iracema não pode ser tua serva. É ela que guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho. Sua mão fabrica para o pajé a bebida de Tupã.” (ALENCAR, 2011, p. 37). Bethânia, ao trazer tal canção, pinta o retrato da essência cultural do Brasil, por meio de um processo de antropofagia. A figura indígena que aparece em *Brasileirinho* é uma das representatividades do teor mágico e da selvageria rompante, que simboliza a inerência da antropofagia a todos os homens, ratificando o caráter social/político/filosófico proferido por Oswald e os outros antropófagos.

Bopp (2008, p. 67) relata a proposta trazida por Oswald da seguinte forma: “Para a primeira tese, procurava ele fundamentos de unidade para uma seita religiosa, tipicamente brasileira, isto é, constituída com o *substratum* de crenças dos três grupos raciais que formam os alicerces étnicos do Brasil”. Era necessário construir-se um mosaico das religiões das três grandes raças a fim de representar os segmentos que constituíram a realidade brasileira. Tupã não seria inferior a Jesus, nem superior a Oxóssi. Tampouco eles apareceriam na íntegra, pois todos estariam representados no *substratum* já deglutidos, ressignificados.

Embora o *substratum*, pretendido por Oswald de Andrade, tenha sido sugerido a partir da religião, em *Brasileirinho*, pode aplicar-se esse conceito na sua essência, já que a música *São João Xangô Menino* retrata o sincretismo religioso entre o orixá africano e o santo europeu. Xangô é o “Oxirá masculino do fogo, do trovão, do raio, da guerra e da justiça” (BERKENBROCK, 2007, p. 446), e São João representa, entre outras coisas, a justiça, pois ele “[...] exerceu o ministério dos Tronos, que têm a missão de julgar, o que fez João com seu irmão Herodes ao dizer: ‘Você não pode tomar a mulher do seu irmão’” (VARAZZE, 2003, p. 488). Portanto, em *Brasileirinho*, a presença do orixá africano é ressignificada na imagem do santo católico. As duas entidades religiosas, caso sejam analisadas na sua origem, representarão outra perspectiva, pois “São João Batista é Xangô”. Ambos foram fruto de uma mistura que caracteriza a singularidade das três religiões que convergem para a criação do Brasil.

A brasilidade de brasileiro

Mário de Andrade, um dos mais importantes pesquisadores da brasilidade, tinha uma relação muito emotiva com os cancioneiros populares, pois sabia que essas expressões artísticas eram genuinamente brasileiras (JARDIM, 2015). Em *Brasileirinho*, assim como em outros trabalhos de Maria Bethânia², é possível perceber o estudo e a pesquisa que o pensamento de Andrade requeria para a busca da Identidade Nacional. Além da seleção dos textos e das canções com poetas e compositores identificados, houve a apresentação de obras de domínio público, como *Ponto de Janaína*, que diz “eu vou me banhar/ lá nas águas claras/ nas águas de Janaína/ lá nas águas claras” e *Cantiga para Janaína*, que fala “O sobrado de mamãe é debaixo d’água/ O sobrado de mamãe é debaixo d’água/ debaixo d’água por cima da areia/ tem folha, tem prata/ tem diamante que nos alumia.” As duas cantigas fazem alusão à religião de matriz africana, predominando o protagonismo de Iemanjá como uma sereia do

² Em diversos momentos da vida e da obra artística de Maria Bethânia, é possível perceber o seu engajamento na luta pela valorização das identidades brasileiras, através de canções, poemas e imagens registrados em seus discos ao longo de 50 anos de carreira. Dois importantes exemplos dessa temática estão em *25 anos* (Philips/ Universal, 1990) e *Meus Quintais* (Biscoito Fino, 2014).

mar que pode ser traduzida na cultura popular brasileira para a imagem da lara, como representação da sereia das águas. Na voz de Bethânia, a sedução feminina ganha uma brasilidade que reforça o nacionalismo proposto por Mário de Andrade na música popular brasileira.

Além dessas cantigas, existem também outras das que foram recolhidas e adaptadas, sendo elas *Cabocla Jurema*, adaptada por Rosinha Valença, que diz “Cabocla, seu penacho é verde/ seu penacho é verde/ é da cor do mar.” e *Ponto de macumba*, adaptada por Eli Camargo, que tem os seguintes versos expressivos: “meu Pai São João Batista é Xangô/ é o dono do meu destino até o fim/ se um dia me faltar a fé no meu Senhor/ derrube essa pedreira sobre mim...”. Nas canções citadas, existe uma forte brasilidade negra e indígena. A cabocla é, por si só, expressão da mestiçagem brasileira, trazendo a representação identitária do cruzamento cultural na pele e também nos adereços. Por outro lado, a relação entre São João e Xangô expressa a mistura religiosa entre a cultura africana e a europeia-católica como traço identitário brasileiro presente no candomblé. A presença do cancionário popular, dentro da obra *Brasileirinho*, aparece como elemento constituinte de um trabalho pela busca do gene cultural brasileiro, com expressões artísticas que se mantêm vivas através do tempo por causa da força identitária da relação entre a cultura e memória.

Os aspectos estéticos, que convergem para o papel social da arte de *Brasileirinho* unem os elementos que são, como foram apresentados, cancionários populares a cantores que, apesar de terem revolucionado a arte com a proposta popular, tornaram-se clássicos, eruditos, como é o caso de Villas Lobos. Ele foi uma figura que misturou, nas suas composições eruditas, elementos populares. A canção *Melodia sentimental*, de Villas Lobos e Dora Vasconcellos, possui grande valor erudito, mas dentro de uma erudição que caminha para o popular. A própria estrutura lexical da música nos remete a um universo que se poderia chamar de artificialismo da língua, presente nos versos: “quisera saber-te minha/ na hora serena e calma”.

O pronome, após o infinitivo da locução verbal, ratifica o que foi dito; Oswald já havia salientado tal artificialismo no poema *Pronominais*. Se parece um acaso a colocação pronominal, vale observar o encarte e perceber que somente a canção *Melodia sentimental* possui pontuação na separação do vocativo: “oh, doce amada, desperta” e “querida, és linda

e meiga”. Nas outras canções, essa questão não recebe a mesma atenção, como, por exemplo, em *Cabocla Jurema*: “Cabocla seu penacho é verde”; e em *São João Xangô Menino*: “Olha pro céu meu amor”. Porém, se a música de Dora e de Lobos parece destoar da proposta pretendida pela construção da identidade cultural no CD de Maria Bethânia, a canção só corrobora para tal intento. Ao relatar o intuito de Mário de Andrade com as cantigas populares, Jardim (2015, p. 116) ressalta:

O compromisso íntimo de Mário de Andrade com esse repertório constituiu a base existencial do empreendimento de sua vida, até o final de 1937, o qual consistia em relacionar os elementos culturais erudito e popular, e a sua individualidade como artista e a coletividade.

Assim, a canção erudita não foi uma contraposição às músicas populares, e sim um elemento que também faz parte da cultura brasileira e que também teve importância na constituição de uma Identidade Nacional cuja marca é o diálogo de culturas as quais convivem e que, às vezes, contrapõem-se, mas, sobretudo, completam-se na constante formação de uma cultura nacional marcada pela heterogeneidade (ORTIZ, 1985). É esse elemento identitário que se percebe em *Brasileirinho*, pulsando fortemente em suas canções como um grito que se manifesta dentro de uma floresta de sensações.

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

Segundo João Baleth (*apud* VARAZZE, 2003), a tradição das fogueiras nas festas de São João tem dois motivos, e um deles seria para lembrar que os ossos de João Batista foram

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

A brasilidade em *Brasileirinho* não se dá somente na busca dos elementos populares, como já foi dito a respeito do nível da linguagem entre cancioneros populares e canções eruditas, mas também no que diz respeito à mistura de elementos populares que fazem parte de eixos diferentes da nossa formação cultural, como o exemplo da associação entre João Batista, eixo europeu, e Xangô, eixo africano. Ao trazer a miscigenação, a mistura das raças e das tradições, o CD apresenta um respeito pelas “verdades” das três grandes raças, que compõem a nossa identidade, visando a construir um gene brasileiro que seja representativo, ao mesmo tempo, da coletividade do que é o Brasil e da individualidade do “eu” existente em cada uma dessas raças.

O CD *Brasileirinho* também apresenta uma mistura linguística. Nele, existe a voz do interiorano, com marcas de oralidade, que caracterizam a sua identidade linguística, como acontece com a música *Sussuarana*, de Heckel Tavares e Luiz Peixoto, que diz: “dessa bocada nós saimo pela estrada/ ninguém num dizia nada/ fumo andando devagar”. As diferentes identidades linguísticas não sofrem valoração na obra de Bethânia. O que seria “certo” ou “errado” se tornam diferentes modos de se expressar dentro da língua brasileira. Isso acontece porque o trabalho, que foi desenvolvido em torno da construção do CD, tinha como ponto de partida a pesquisa.

Ao ouvir Maria Bethânia em *Brasileirinho*, também se percebem as marcas do confronto entre os negros e os colonizadores. O disco retrata a forma como os negros foram trazidos para a terra dos ameríndios. É sabido que o transporte mais eficaz e utilizado na época em que

os europeus chegaram ao Brasil era o propiciado pelos navios. Os escravos vieram dentro dos porões, em condições precárias. Tal episódio é apresentado na música *Yayá Massemba*, de Roberto Mendes e Capinam, quando alude: “quem me pariu foi o ventre de um navio/ quem me ouviu foi o vento no vazio/ do ventre escuro de um porão/ vou baixar no seu terreiro”. Nesses versos, o navio simboliza o gerador da identidade negra, que é uma identidade a qual já chegou aqui com a sua integridade violada. Por isso, a religião aparece como uma resistência à qual os africanos irão se apegar para manter a sua identidade viva, em busca de justiça, visão notada nos versos: “epa raio machado trovão/ epa justiça de guerreiro”.

A grandiosidade geográfica e o multiculturalismo do Brasil não se tornaram um empecilho para a construção do álbum, mas, sim, favoreceram para que um mosaico fosse construído a partir de toda a pluralidade apresentada por ele. A vida do homem sertanejo, tanto através da rotina, quanto através dos seus acessórios, também é evidenciada na obra. Na faixa *Cigarro de paia/ Boiadeiro*³, de Armando Cavalcanti e Klecius Caldas, é possível perceber alguns elementos, que são comuns a essa parcela do Brasil, como são notados no seguinte fragmento: “meu cigarro de paia/ meu cavalo ligeiro/ minha rede de malha/ meu cachorro trigueiro”. Além disso, na música *Boiadeiro*, é possível perceber a rotina do interiorano criador ou cuidador de gado nos versos: “vai boiadeiro que noite já vem/ guarda o teu gado/ e vai pra junto do teu bem”. Na entrada da música *Boiadeiro, acappella* (sem instrumentos), Bethânia entoava a rotina do boiadeiro, acrescentado aboios, numa representação da identidade, dos costumes e da tradição do homem nordestino. Assim, a intérprete faz uma ressignificação da Identidade Brasileira que, apesar de ter sido constituída pelas três grandes etnias, apresenta características culturais próprias, desenvolvidas em regiões particulares do Brasil, no caso, os aspectos do povo nordestino. Mas, é importante lembrar as especificidades de cada recanto desse país continental, multifacetado e alterado pelos hibridismos ocorridos ao longo de sua história, seja pela colonização, pelas trocas fronteiriças ou pelos arranjos socioculturais (incluindo aí o sincretismo religioso, como

³ Anteriormente gravadas por Luiz Gonzaga, as músicas *Cigarro de Paia* e *Boiadeiro*, serviam de prenúncio para essas múltiplas identidades que Bethânia queria descortinar: era o Nordeste dentro do Nordeste, ou os diversos Nordestes, além de homenagear o intérprete que recebia o epíteto de Rei do Baião, como forma também de marcar uma representação de felicidade e de cidadania sertaneja, na lida com o gado e dos costumes da zona rural, a partir dos estudos de Hall (2015) sobre identidades.

apontam Canclini, 2010, e Hall, 2015). Essas particularidades históricas da formação do povo são fortemente marcadas pelo maior ou menor contato com as populações nativas e migrantes (incluindo os africanos sequestrados no período da escravidão), como a região do Recôncavo Baiano.

Importante reduto da cultura negra no Brasil, localizada na região do Recôncavo, Santo Amaro, cidade onde Maria Bethânia nasceu, é reconhecidamente um lugar relevante e efervescente para a manutenção e ressignificação das tradições religiosas africanas. Sobre isso, Passos (2008, p. 67) afirma: “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”. Portanto, a música *Purificar o Subaé*, de Caetano Veloso, denuncia o perigo da ambição desenfreada do capitalismo nos versos: “o horror de um progresso vazio/ matando os mariscos e os peixes do rio”. E, além disso, tem um valor simbólico religioso importante, presente nos versos: “purificar o Subaé/ mandar os malditos embora/ dona da água doce quem é/ dourada rainha senhora”. Neles, é possível considerar que os “malditos” sejam aqueles que têm uma visão eurocêntrica e unilateral da religião. É necessário que se reafirme a todos que a dona da água doce é a “dourada rainha senhora”. Existe uma identidade religiosa, que é representação da cultura e da tradição daquele povo e que ela não pode ser apagada por um progresso que anule a pluralidade, esvaziando o amálgama que compõe a nação brasileira. Assim, Bethânia começa a construir em sua obra o fio que leva a o leitor/ouvinte a costurar a teia de mensagens (expostas ou implícitas) que vão, desde a formação do povo brasileiro à luta pela preservação da natureza. Ou seja, a revisitação ao passado e a preocupação com o futuro. E, ainda, a conjugação de diferentes leituras (música, literatura, artes visuais), de gêneros literários (épico, lírico e dramático), das etnias que formam a nação (brancos, negros e indígenas).

O trabalho de estudo de textos realizado no presente manuscrito busca enfatizar o cruzamento de linguagens que se dá pelo entrelaçamento de textos poéticos com as canções, visto tratar-se de uma obra musical. Intercaladas às músicas, poesias de três grandes nomes da literatura brasileira (Mário de Andrade, Guimarães Rosa e Vinícius de Moraes) corroboram com a ideologia defendida pela artista no afã de apresentar a miscigenação da cultura

brasileira de uma forma atualizada e quase didática. A produção musical de *Brasileirinho* apresenta um engajamento com a Identidade Nacional que vai além da abordagem da mistura de raças, mas preconiza costumes, saberes, falares. Ao enfatizar os estudos de Mário de Andrade, apresentado na maior parte do corpo deste trabalho, como um ativista e teórico de suma importância para a definição do que seria a Identidade Brasileira, buscamos reafirmar o engajamento da obra com o complexo intento de nos identificar como povo, não buscando uma homogeneidade, como foi pretendida ferozmente até o século XX, mas apresentando as subjetividades, as particularidades e o multiculturalismo como forma de identificação nacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Brasileirinho é um trabalho de pesquisa que traça um perfil da nossa religiosidade popular, segundo Passos (2008). A autora reforça que se trata de “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” (PASSOS, 2008, p. 62). O que objetivamos deixar esclarecido é que a formação da Identidade Nacional não foi nem contínua pacífica, pois a construção de uma nova identidade se dá a partir do confronto de duas outras antigas, nas quais haverá um choque entre conceitos que, talvez, já estejam estáveis. Esse confronto pode causar desconforto. Nem sempre é um processo amigável ou que interessa a ambas as partes. O período no qual os portugueses colocaram os pés aqui foi marcado pela agressividade em relação aos índios e, sobretudo, aos negros, tanto no que diz respeito ao choque cultural, quanto no que se refere à brutalidade com que foram tratados. Estes foram retirados da terra que os originou para servirem de escravos aqui, e, por isso, os negros representavam a escravidão, o que se configurava como inferioridade.

A ideia eurocêntrica de implantar no Brasil a sua identidade integralmente, ou de adaptá-la aos que aqui se encontravam, ou aos que foram trazidos para serem escravizados, não se concretizou. Este país possuía, por si só, as suas peculiaridades geográficas e climáticas, que se diferenciavam das da Europa. Portanto, a hegemonia seria uma utopia, pois povos tão

diferentes só poderiam constituir indivíduos que fossem fruto de uma heterogeneidade identitária.

Este artigo pretende acrescentar uma análise de *Brasileirinho*, e não esgotar as possíveis visões acerca da obra em questão. *Brasileirinho* é um trabalho cujo valor transcende a estética lítero-musical e a ressignificação temática do Brasil a partir da *Antropofagia* defendida por Oswald de Andrade e por Tarsila. O disco apresentado por Maria Bethânia, ao misturar elementos literários, que são apresentados de forma dramática a fim de construir um texto a partir da música em que o herói é o povo brasileiro, caminha pela fronteira entre os três macrogêneros – épico, lírico e dramático. Assim, é criado um álbum que, apesar de ser essencialmente lírico, pode não pertencer exclusivamente a nenhum desses gêneros, já que é parte de todos. A intérprete não escreve canções nem poemas, mas faz questão de selecionar todos os textos que farão parte da unidade temática dos seus trabalhos, como é o caso de *Brasileirinho*. Este realiza a brasilidade a partir da constante deglutição entre si das identidades distintas dos povos que primeiro habitaram este país, desde o seu período colonial.

No conceito de Identidade defendido pelo Modernismo Brasileiro, mais especificamente por Mário de Andrade, também é dada a continuidade durante o processo de construção do CD. Nele, é observado que foram misturadas as três grandes raças, sendo elas a negra, a indígena e a europeia, com o intuito de criar o que seria a Identidade Nacional. *Brasileirinho* lança luz sobre etnias que foram importantes, mas que, hoje, são marginalizadas, a exemplo da dos negros e da dos índios. Essa preocupação em estabelecer um processo valorativo de equidade entre as identidades fortalece a relação de alteridade entre indivíduos e, no caso do CD analisado, reafirma o caráter de responsabilidade ética e moral com a cultura mestiça que a obra de Maria Bethânia apresenta. Não só o curso de Letras, mas toda e qualquer casa de ensino deveria levantar discussões a respeito da Identidade Nacional com a finalidade de se combater a apresentação de uma existência sobre ou sob outras. Como foi dito, a definição do que seria a identidade é território de poder e de manipulação políticos. E ela consegue, em sua obra, exaltar a diversidade como elemento de brasilidade constituída na relação música/letra/poesia.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Iracema**. 7. ed. São Paulo: Martin Claret, 2011.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropofágico e outros textos**. Organização e coordenação editorial Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia: palimpsesto selvagem**. São Paulo: SESI-SP editora, 2018.

BERKENBROCK, Volney J. **A experiência dos orixás: um estudo sobre a experiência religiosa no candomblé**. 3. ed. Petrópolis /RJ: Vozes, 2007.

BOPP, Raul (1977). **Vida e morte da antropofagia**. 2º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CANCLINI, Néstor. **Coletânea hibridismo cultural**. Rio de Janeiro: Opinião Pública, 2010.

CANCLINI, Néstor (1990). **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 13º ed. São Paulo: Martins, 2010.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.

COUTINHO, Afrânio (dir.); COUTINHO, Eduardo de Faria. **A literatura no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical.** 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

VELOSO, Caetano. **Antropofagia.** 1. Ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras, 2012.

Recebido em: 04/08/2020

Parecer em: 08/10/2020

Aprovado em: 06/02/2021