

**A INTERTEXTUALIDADE LITERÁRIA, ANÁLISE INTERPRETATIVA E  
RELIGIOSIDADE AFRO-BRASILEIRA ENCONTRADA NAS MÚSICAS DE MARIA  
BETHÂNIA**

**LITERARY INTERTEXTUALITY, INTERPRETATIVE ANALYSIS, AND AFRO-  
BRAZILIAN RELIGIOSITY FOUND IN THE SONGS BY MARIA BETHÂNIA**

**INTERTEXTUALIDAD LITERARIA, ANÁLISIS INTERPRETATIVO Y RELIGIOSIDAD  
AFROBRASILEIRA EN LAS CANCIONES DE MARIA BETHÂNIA**



10.56238/revgeov16n4-094

**Waldemberg Araújo Bessa**

Doutor em Letras

Instituição: Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

E-mail: waldembergbessa@gmail.com

**Erika Vanessa Melo Barroso**

Mestre em Letras

Instituição: Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

E-mail: prof.erikabarroso@gmail.com

**Jardinara Santos Silva**

Especialista em Língua Portuguesa, Literatura e Artes

Instituição: Faculdade de Minas (Facuminas)

E-mail: silvajardinara@gmail.com

**Milena Lima Moreira**

Graduanda em Letras

Instituição: Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

E-mail: milenalimamoreira25@gmail.com

**Pâmara da Silva Rolim**

Graduada em Letras

Instituição: Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

E-mail: pamaras74@gmail.com

**Lina Mara Vieira Borges**

Graduanda em Letras

Instituição: Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

E-mail: linamarauema@gmail.com



**Rita de Cassia da Costa Pereira e Silva**

Graduanda em Letras

Instituição: Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

E-mail: ritadecassiacassia553@gmail.com

**Wanderson Viveiros Lima**

Graduado em Pedagogia Licenciatura

Instituição: Faculdade de Educação Memorial Adelaide Franco (FEMAF)

E-mail: wandersonviveiros.educacao@gmail.com

**Ana Vitória Nascimento de Paula**

Graduada em Letras

Instituição: Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

E-mail: victorianascimento997@gmail.com

**Sabrina Campos Moura**

Graduanda em Letras

Instituição: Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

E-mail: sabrinacamposmoura74@gmail.com

**Everlly Karolynne da Costa Sousa**

Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Aplicada ao Ensino

Instituição: Faculdade de Minas (Facuminas)

E-mail: everllycosta02@gmail.com

**Francisco George Sousa da Silva**

Graduando em Letras

Instituição: Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

E-mail: georgesousa1763@gmail.com

---

**RESUMO**

As interpretações de Maria Bethânia dentro da literatura afro-brasileira é um território fértil para a análise intertextual entre literatura, música e religião. Sua carreira é marcada por uma sensibilidade estética que intersecciona o sagrado, o poético e o popular em performances que são, ao mesmo tempo, palavra cantada, declamações, rituais e canções. A pesquisa mostra temas relacionados que podem ser explorados analiticamente em forma de interação literária. O texto apresenta uma síntese da biografia da cantora. Aprenderemos como ela obteve seu conhecimento literário e como ela desenvolveu sua fé sincrética. As avaliações das músicas escolhidas e interpretadas por Bethânia nos permitirão entender um pouco mais sobre a história dos santos católicos Santa Bárbara, Santo Antônio, São João Batista, São Jorge, além dos orixás do candomblé: Oxum, Ogum, Xangô e Oyá-Iansã. Para a análise intertextual, utilizou-se a pesquisa bibliográfica com análise comparativa entre músicas da MPB ao qual permite compreender como a música popular brasileira pode funcionar como meio de valorização da cultura negra e da religiosidade de matriz africana. Como principais estudiosos da área temos: Abreu (2004), Almeida (2012), Carvalhal (2008), Fonseca (2007), Passos (2008), Pena (2013), Resende (2015), Silva (2004) e Zumthor (1993). Os princípios religiosos e a sua assinatura poética ficam



evidenciado nas suas canções, que ela mesma escolhe para expressar sua essência artística, espiritual e poética.

**Palavras-chave:** Música Popular Brasileira. Literatura. Interpretação de Maria Bethânia. Religiosidade de Matriz Africana. Palavra Cantada.

### **ABSTRACT**

Maria Bethânia's interpretations of Afro-Brazilian literature provide fertile ground for intertextual analysis of literature, music, and religion. Her career is marked by an aesthetic sensibility that intersects the sacred, the poetic, and the popular in performances that are simultaneously sung words, declamations, rituals, and songs. The research reveals related themes that can be explored analytically in the form of literary interaction. The text presents a summary of the singer's biography. We will learn how she acquired her literary knowledge and how she developed her syncretic faith. Evaluations of the songs chosen and performed by Bethânia will allow us to understand a little more about the history of the Catholic saints Saint Barbara, Saint Anthony, Saint John the Baptist, Saint George, as well as the Candomblé orishas: Oxum, Ogum, Xangô, and Oyá-Iansã. For intertextual analysis, bibliographic research was used, with a comparative analysis of MPB songs, which allows us to understand how Brazilian popular music can function as a means of valuing Black culture and African-based religiosity. The main scholars in this field are: Abreu (2004), Almeida (2012), Carvalhal (2008), Fonseca (2007), Passos (2008), Pena (2013), Resende (2015), Silva (2004), and Zumthor (1993). Her religious principles and poetic signature are evident in her songs, which she herself chooses to express her artistic, spiritual, and poetic essence.

**Keywords:** Brazilian Popular Music. Literature. Maria Bethânia's Interpretation. African-Based Religiosity. Sung Word.

### **RESUMEN**

Las interpretaciones de Maria Bethânia de la literatura afrobrasileña ofrecen un terreno fértil para el análisis intertextual de la literatura, la música y la religión. Su trayectoria se caracteriza por una sensibilidad estética que entrelaza lo sagrado, lo poético y lo popular en representaciones que combinan simultáneamente palabras cantadas, declamaciones, rituales y canciones. La investigación revela temas relacionados que pueden explorarse analíticamente mediante la interacción literaria. El texto presenta un resumen de la biografía de la cantante. Aprenderemos cómo adquirió su conocimiento literario y cómo desarrolló su fe sincrética. Las evaluaciones de las canciones elegidas e interpretadas por Bethânia nos permitirán comprender mejor la historia de los santos católicos Santa Bárbara, San Antonio, San Juan Bautista, San Jorge, así como de los orishas del Candomblé: Oxum, Ogum, Xangô y Oyá-Iansã. Para el análisis intertextual, se utilizó una investigación bibliográfica, con un análisis comparativo de canciones de la MPB, lo que permite comprender cómo la música popular brasileña puede funcionar como un medio para valorar la cultura negra y la religiosidad de origen africano. Los principales investigadores en este campo son: Abreu (2004), Almeida (2012), Carvalhal (2008), Fonseca (2007), Passos (2008), Pena (2013), Resende (2015), Silva (2004) y Zumthor (1993). Sus principios religiosos y su sello poético son evidentes en sus canciones, que ella misma elige para expresar su esencia artística, espiritual y poética.

**Palabras clave:** Música Popular Brasileña. Literatura. Interpretación de Maria Bethânia. Religiosidad de Origen Africano. Palabra Cantada.



## 1 PALAVRAS INICIAIS

*“Minha vida é atravessada pela palavra. O que me move é a palavra em estado de canto, de oração, de poesia.”* (Maria Bethânia, Entrevista à Folha de S. Paulo, 2015).

Hoje em dia, o sincretismo religioso no Brasil se manifesta de maneira significativa na Bahia, revelando as influências católicas e africanas. Essa "fusão" de crenças enriquece a cultura brasileira, conferindo-lhe destaque em diversos campos de estudo, como a sociologia, a antropologia, a poesia e a filosofia.

Nas canções de Bethânia, é evidente a forte influência da cultura afro-brasileira, que se manifesta nas letras das músicas. As homenagens aos orixás, caboclos e diversos mitos da tradição afro-brasileira demonstram o profundo respeito da artista pela espiritualidade cultuada.

A tradição umbandista apresenta uma conexão profunda com o povo e a língua iorubá, enfatizando a harmonia dos instrumentos de percussão africanos que se entrelaçam com os sons da natureza, como chuva, relâmpagos, vento e trovões. As gravações do folclore brasileiro revitalizam a memória coletiva, cuja essência reside em nossos antepassados.

Os santos católicos permanecem em sua memória e ela revela sua admiração e devoção por Santo Antonio e São Jorge, transmitindo sua conexão pessoal com eles. Como filha de Oyá-Iansã, expressa também sua gratidão, respeito e reverência por Santa Bárbara. As aparentes diferenças entre a Umbanda (Candomblé) e o Catolicismo refletem mais mal-entendidos na percepção religiosa. A artista demonstra que é viável manifestar fé em ambas as tradições religiosas ao mesmo tempo, pois a relação que possui com o Candomblé é tão intensa quanto sua devoção a Nossa Senhora e Santa Bárbara.

Nesse contexto, é possível notar que o sincretismo religioso é amplamente adotado no Brasil, mas sua prática é mais acentuada no estado da Bahia. São muitos os iniciados nos rituais religiosos de origem africana, mas que não se distanciam das práticas do mundo católico. A nossa história nos apresenta como eram realizadas essas devoções aos orixás. Em verdade, eram proibidas. Para contornar essa proibição, os escravos começaram a disfarçar seus deuses como santos católicos e a adorar-nos. Esses santos eram conhecidos como orixás. Os terreiros eram os lugares de adoração equivalentes às igrejas católicas. Apesar dos esforços dos portugueses, eles nunca conseguiram eliminar os orixás e os terreiros da Bahia; eles conviveram e convivem de forma complementar com o Catolicismo.

O trabalho artístico da intérprete segue um caminho de significação religiosa, informando costumes, inserindo sons típicos, sonoridades, movimentos, sentimentos, ritmo cadenciado, palavra cantada e poesias na música popular brasileira. As marcas míticas e místicas estão presentes no seu repertório, cuja destreza é demonstrada no palco, onde se materializa a ação interpretativa.



## 2 BREVE PERCURSO DA VIDA ARTISTA DA CANTORA

Nascida em Santo Amaro da Purificação, na Bahia, Maria Bethânia Telles Velloso é a filha mais nova de José Velloso e Dona Claudionor Telles Velloso, a renomada Dona Canô, mencionada em uma canção de Daniela Mercury, cuja criação é atribuída ao amigo Caetano Veloso. Ela cresceu em uma família de sete irmãos, incluindo duas adotivas. Sua infância foi repleta de experiências enriquecedoras, especialmente ao lado do irmão Caetano, com quem costumava brincar. Uma das brincadeiras que ela chamava de "faquir" envolvia escalar uma árvore no quintal e permanecer em silêncio por horas. Essa prática, na época, serviu como uma importante preparação para seu futuro artístico.

O estudo realizado por Passos (2008) nos proporciona uma visão da trajetória espiritual da artista. Segundo o autor, foi através de seu irmão, Rodrigo Velloso, e de sua irmã mais velha, Dona Clara Velloso, que Bethânia se interessou por temas místicos e espirituais. Rodrigo conta que uma prima mais velha, Dona Lindaura, também conhecida como Minha Daia, a levou à residência de Dona Dazu, uma vidente que trabalhava com elementos da religião dos Orixás. Esta vidente previu que Bethânia alcançaria grande fama e reconhecimento em todo o Brasil.

Durante sua juventude, D. Canô compartilha suas recordações, mencionando que sua filha não tinha afinidade com todas as disciplinas escolares, mas se encantava por história, português e, na área da literatura, por poesias.

No entanto, as previsões não se limitaram a isso. D. Clara recorda-se do dia em que, já residindo em Salvador, Bethânia, Sandra, Dedé Gadelha e Gal Costa foram se consultar com um compadre da filha mais velha de D. Canô, desta vez apenas por diversão. Neste encontro, ela ouviu pela segunda vez que se tornaria bastante famosa, não apenas no Brasil, mas em todo o mundo; contudo, para que isso acontecesse, seria necessário oferecer um presente às águas em homenagem a Iemanjá. D. Clara conta que Bethânia não levou o *jogo de búzios* muito a sério. Na pesquisa feita por Passos (2008, p. 50-1) ele ainda acrescenta:

Dias depois, a futura cantora 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 joia 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.

Ela logo começou a explorar o mundo cultural, com o sonho de se tornar atriz. No começo, ela participava como espectadora do cenário artístico, mas esses primeiros passos foram importantes para que ela pudesse subir ao palco, desta vez como cantora. O espetáculo "O Boca de Ouro", de Nelson Rodrigues e dirigido por Álvaro Guimarães, marcou o início de sua trajetória. Em 1961, quando tinha apenas 15 anos, Bethânia já tinha uma voz que encantava a todos que a ouviam.



Seu interesse pela literatura também era evidente nas leituras que fazia em voz alta. Ela começou lendo Clarice Lispector, buscando inspiração para suas composições poéticas. Segundo seu próprio irmão, Veloso (1997, p. 65-6), ela tinha esse hábito de leitura como uma forma de alimentar sua criatividade.

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 MacCullers 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.

Passos (2008, p. 55-6) conta uma história mítica sobre a chegada da cantora ao Rio de Janeiro. Essa narrativa foi contada por ela mesma, referindo-se ao impacto que causou em Copacabana ao chegar na cidade.

Segundo Maria Bethânia, quando ela chegou ao Rio de Janeiro, foi recebida por uma forte tempestade, com chuva, raios e trovões, acompanhados do cheiro marcante de óleo diesel e batata frita nas ruas de um icônico bairro carioca. A própria cantora narra esse episódio em seu CD e DVD “*Maricotinha ao Vivo*”. Em entrevistas, como a concedida ao programa Sem Censura da TVE-BA às 16h, Bethânia revelou que a recepção caótica na cidade foi percebida por ela, mais tarde, como um sinal da orixá Iansã, após seu envolvimento mais profundo com o universo do candomblé. Essa interpretação mística está relacionada ao fato de Bethânia ser filha de Iansã, enxergando nos fenômenos atmosféricos daquele dia uma reafirmação do caminho de sucesso que estava prestes a trilhar.

Essa perspectiva alimenta a ideia de predestinação que a artista e sua família acreditavam cercar sua trajetória, consolidando a percepção de que seu destino artístico era inevitável: Deus, Nossa Senhora e os Orixás assim o quiseram, como aponta o pesquisador.

A partir desse marco inicial, apesar dos altos e baixos, a carreira de Bethânia seguiu em ascensão. Houve mudanças de gravadoras e imposições que a cantora recusava devido à sua firmeza característica das filhas de Oyá-Iansã. Pesquisas de Passos (2008) mostram que, entre 1969 e 1970, Bethânia começou a incorporar cânticos e louvores dedicados aos orixás e caboclos, aprendidos em Santo Amaro da Purificação, em suas apresentações. Durante um show que se transformou em álbum ao vivo em 1970, ela interpretou um cântico em honra à sua orixá Iansã, representando a nação Angola do candomblé baiano. Na performance, entrava no palco saudando sua divindade com entusiasmo: Eparrei, *estou descendo minha Iansã*. É amplamente sabido que Bethânia foi iniciada no candomblé por Mãe Menininha do Gantois, figura espiritual que orientou sua vida e foi immortalizada pela cantora junto a Gal Costa ao interpretar “*Oração de Mãe Menininha*” de Dorival Caymmi.



Combinando heranças do Catolicismo e do Candomblé e através da influência de seu irmão Caetano Veloso — um importante colaborador em sua carreira — Bethânia passou a valorizar músicas e cânticos que exaltam santos e orixás.

Suas performances começaram a incluir não apenas adorações e agradecimentos, mas também manifestações de tristeza, alegria e reverência. Em 1968, Bethânia estrelou o espetáculo “*Comigo me desavim*” dirigido por Fauzi Arap, que se tornaria uma figura importante em sua carreira e vida pessoal. Este show marcou outro divisor de águas: a introdução do elemento teatral nas suas apresentações através da recitação de textos literários. Um momento particularmente impactante da peça foi sua leitura dramática da crônica “*Mineirinho*” de Clarice Lispector. Com mais de três páginas, o texto narra o assassinato brutal de um criminoso em Belo Horizonte e, por meio de uma interpretação recheada de indignação e emoção à flor da pele, Bethânia cativava o público.

Já em 1977, Bethânia lançou o LP “*Pássaro da Manhã*”, celebrado por grande parte de seus fãs. Neste trabalho, registrou pela primeira vez textos literários em estúdio, reafirmando sua habilidade em recitais tanto no campo literário quanto musical. Textos de autores como Fernando Pessoa, Fauzi Arap e Clarice Lispector ganharam espaço no álbum. Entre os destaques está o poema “*Eu vou te contar que você não me conhece...*” de Fauzi Arap, recitado por Bethânia antes de cantar “*Um jeito estúpido de te amar*”, composição de Isolda e Milton. Essa obra reforçou sua capacidade ímpar de transitar entre poesia e música, consolidando ainda mais sua importância no cenário cultural brasileiro.

Na música “*As Yabás*”, de composição de Caetano Veloso e Gilberto Gil, Maria Bethânia oferece uma leitura única ao focar exclusivamente na estrofe dedicada à sua orixá Iansã. Presente no álbum “*Afro Bahia*” (CD 6), onde canta ao lado de Alcione, Gal Costa, Nair de Cândia e Flávia Virgínia, Bethânia optou por trabalhar apenas a parte da música com a qual mais se identifica. A performance começa com palavras no dialeto iorubá, típico das tradições africanas, e termina com sons que remetem à chuva, ventos e raios — elementos que simbolizam o domínio de Iansã.

No refrão, esse controle dos elementos é reafirmado: “*Iansã 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.*” Sob o conceito de “nova roupagem”, Zanella (2000, p. 543) reflete sobre o potencial das obras humanas para adquirir novas significações. Ele destaca que qualquer criação sempre carrega em si um caráter social, envolvendo uma dialética entre objetividade e subjetividade. Essa dinâmica permite que sujeitos constantemente ressignifiquem as criações, construindo, desconstruindo e reconstruindo sentidos em contextos específicos.

Esse processo se revela fortemente nas interpretações de Bethânia. Outro exemplo emblemático da religiosidade e poética da cantora está na música de composição Doryval Caymmi e Paulo César Pinheiro “*Dona do Raio / O Vento / Procelária / A Dona do Raio e do Vento / Oração de Oiá*” do álbum *O Mar de Sophia* (2006). Bethânia inicia sua interpretação recitando o poema \*Procelária\*, de



Sophia de Mello Breyner Andresen. Os versos da poetisa portuguesa trazem imagens poderosas que dialogam com tempestades e ventos: "*É vista quando há vento e grande vaga,/ Ela faz um ninho no enrolar da fúria/ E voa firme e certa como bala./ As suas asas empresta à tempestade...*" Após essa introdução poética, Bethânia evoca sua reverência a Santa Bárbara, sincretizada como Iansã no culto afro-brasileiro.

A história da santa, popularizada pelos católicos, conta que Bárbara, filha rebelde de um poderoso homem do Império Romano, converteu-se ao cristianismo e enfrentou a tirania do pai. Condenada à morte por decapitação em praça pública, seu pai foi fulminado por um raio no exato momento do ato. Esse episódio conecta a figura de Santa Bárbara aos elementos da natureza também associados a Iansã. Na Bahia, ela é conhecida como Oyá dos nagôs ou Matamba entre os bantos — a divindade dos ventos, raios e tempestades, senhora das nuvens escuras, guerreira temível que acompanhou Xangô na batalha como sua terceira esposa.

Essa imponência é ressaltada na música por Bethânia "O raio de Iansã sou eu/ Cegando o aço das armas de quem guerreia/ E o vento de Iansã também sou eu/ E Santa Bárbara é santa que me clareia." No final da faixa, Bethânia encerra com o poema "Oração de Oyá": "Sem ela não se anda Ela é a menina dos olhos de Oxum Flecha que mira o Sol Olhar de mim." O pesquisador Santos (2005, p. 44) analisa o sincretismo entre Santa Bárbara e Oyá destacando como as celebrações religiosas intercalam referências católicas e elementos candomblecistas. Ele observa que durante festividades sagradas dedicadas à santa/orixá, expressões como "Viva Santa Bárbara" ou "Eparrei Oyá" demonstram as múltiplas dimensões desse sincretismo — sejam justaposições, paralelismos culturais ou uma convergência íntima entre as tradições.

Vale ressaltar que antes mesmo de Maria Bethânia evidenciar sua religiosidade em suas músicas, Clara Nunes já explorava com maestria as raízes africanas em canções como "A Deusa dos Orixás", composta por Romildo e Toninho. Clara demonstrava profundo entendimento e respeito pelas tradições afro-brasileiras, integrando em suas interpretações uma rica identificação com outros orixás.

O texto apresenta uma análise profunda sobre o sincretismo religioso em suas representações culturais e musicais, destacando como diferentes artistas brasileiros contribuem para resgatar e preservar essa riqueza simbólica. Bessa (2014) resalta que "*o sincretismo religioso brasileiro aflora principalmente na Bahia expondo riquezas católicas e africanas*". Ele explora como figuras emblemáticas os orixás Ogum, Nanã Burukê e Xangô reinterpretadas e interligadas aos santos católicos, enriquecendo a música popular brasileira com elementos da religiosidade afro-brasileira e cristã. Um exemplo contemporâneo marcante é a interpretação de Zeca Pagodinho na música "Ogum", composta por Marquinhos PQD e Claudemir.

A canção faz uma analogia clara entre Ogum e São Jorge, destacando também a história do santo como um soldado romano que enfrentou o martírio devido à sua fé cristã. A letra resalta as raízes



africanas nos batuques, no berimbau e nos instrumentos de percussão, aproximando-se das tradições do candomblé ao afirmar a ligação de Zeca com suas origens: "Eu sou descendente Zulu/ *Sou* um soldado *de* Ogum/ Um devoto dessa imensa legião de Jorge." Ao fim, a oração de São Jorge encerra a canção, acompanhada pela exaltação do santo e seus batuques ancestrais.

Essa conexão reforça a relevância do sincretismo nos dias atuais. Clara Nunes, por sua vez, apresenta uma contribuição ímpar ao reafirmar as saudações sincréticas aos orixás nas suas músicas. Na composição "Guerreira", de João Nogueira e Paulo César Pinheiro, a cantora relaciona santos católicos às divindades do candomblé com excepcional riqueza poética e cultural. As associações destacam Salvador Jesus Cristo como Oxalá, São Jorge como Ogum, Santa Bárbara como Iansã, entre outros. Além disso, são reverenciados outros elementos importantes das religiões de matriz africana, como os caboclos, pretos-velhos e crianças espirituais.

Clara Nunes cria uma verdadeira ponte entre as tradições cristãs e afro-brasileiras em um hino que reverbera pelos terreiros de Umbanda, Candomblé, Quimbanda e Mina. Já Maria Bethânia também aborda o sincretismo religioso em obras como "Padroeiro do *Brasil*" e "São João Xangô Menino". Na primeira canção, composta por Ary Monteiro e Irany de Oliveira, ela presta homenagem a São Jorge, figura venerada tanto no catolicismo quanto no candomblé. Embora a música exalte a fé católica com datas comemorativas e gestos devocionais, há um sutil traço afro-brasileiro em termos como "barracão," referência aos terreiros onde os cultos africanos se manifestam.

Em "São João Xangô Menino" do DVD "Brasileirinho" (2004), escrita por Caetano Veloso e Gilberto Gil, Bethânia retrata o sincretismo com bastante clareza ao unir São João Batista, figura bíblica associada à fogueira e ao nascimento de Jesus, ao orixá Xangô. A música utiliza elementos simbólicos, como o fogo que transforma e purifica, entrelaçando narrativas cristãs e africanas. Esse sincretismo religioso ganha ainda mais força na alusão à força de Xangô como detentor da justiça que destrói o mal para promover o bem, conceito ligado também às comemorações das festas juninas no folclore brasileiro. Por meio dessas obras musicais, fica evidente que o sincretismo religioso não apenas está vivo na cultura brasileira, mas encontra expressão vibrante em vozes icônicas que mantêm vivas as tradições de múltiplas crenças enquanto unem diferentes universos espirituais em uma única celebração identitária.

Diante dessa magnitude, é possível observar o sincretismo religioso na passagem da música "*Ai, Xangô, Xangô menino/ Da fogueira de São João/ Quero ser sempre o menino, Xangô/ Da fogueira de São João (...)*". Ao final, Bethânia recita a décima quarta estrofe do ponto de Xangô, reafirmando sua espiritualidade conectada ao sincretismo da cultura afro-brasileira. Ela declara "*Meu Pai São João Batista é Xangô/ É dono do meu destino até o fim/ Se um dia me faltar/ A fé em meu senhor/ Derrube essa pedreira sobre mim/ Meu pai São João Batista é Xangô.*"



A cantora também interpreta uma famosa composição de Roberto Mendes e José Carlos Capinam, cuja letra une música, religiosidade e literatura. O compositor parece ter buscado inspiração na terceira geração do Romantismo brasileiro para criar *Yáyá Massemba* (2003). Com toda a sua maestria, Bethânia dá vida à canção, cuja origem remete ao poema Navio Negreiro, de Castro Alves. Esse poema retrata com imagens poderosas e chocantes a trágica realidade dos africanos arrancados de seus lares, separados de suas famílias e tratados como mercadoria nos navios negreiros que os transportavam para o Brasil, onde eram escravizados.

A música não apenas traz referências à chegada dos negros ao Brasil nesses navios, mas também é permeada por elementos da cultura iorubá, tanto na linguagem quanto nas melodias. Há menções diretas aos orixás, simbolicamente representados por machados, raios, trovões e a justiça do guerreiro. Esses elementos remetem a Xangô, que carrega o machado duplo como símbolo e é o orixá do fogo, dos raios, dos trovões e da justiça.

Na letra percebe-se um eco de lamento e desespero, uma evocação das dolorosas memórias de um passado de sofrimento e opressão. Trechos da música trazem versos intensos como

Que noite mais funda calunga/ No porão de um navio negreiro/ Que viagem mais longa candonga/ Ouvindo o batuque das ondas/ Compasso de um coração de pássaro/ No fundo do cativeiro/ É o semba do mundo calunga/ Batendo samba em meu peito/ Kawo Kabiecile Kawo/ Okê arô oke/ 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 o seu terreiro/ Epa raio, machado, trovão/ Epa justiça de guerreiro (...).

Outro exemplo marcante da interseção entre literatura e religiosidade no trabalho de Bethânia é a interpretação de “*Marinheiro Só/Marinheiro Real/O Marujo Português*”, presente no álbum *Mar de Sophia* (2006).

A música é composta por duas partes: *Marinheiro Só*, oriunda do folclore tradicional brasileiro e adaptada por Caetano Veloso; e *O Marujo Português*, um fado da cultura portuguesa, com acompanhamento de viola, originalmente interpretado por Amália Rodrigues e composto por Arthur Ribeiro e Linhares Barbosa. Nesse álbum, Bethânia presta homenagem ao "povo das águas," expressão ligada a uma das entidades cultuadas na Umbanda, aqui simbolizada por um marinheiro. Assim, ela reverencia o mar e revela sua profunda conexão com a vastidão desse elemento.

*Marinheiro Só* teve anteriormente interpretações célebres nas vozes de Clementina de Jesus e Marisa Monte e também faz parte das rodas de capoeira, manifestação cultural que reúne dança e luta de origem africana. Antes de avançar para a segunda parte da canção, Bethânia ainda recita “*Marinheiro Real*”, poema da escritora portuguesa Sophia de Melo Breyner Andresen. A escolha dessas músicas e do poema evidencia a habilidade da cantora em unir diferentes expressões artísticas e sua competência em trabalhar com a palavra cantada.



### 3 A INTERTEXTUALIDADE NA LITERATURA POPULAR: DIÁLOGOS, PERMANÊNCIAS E RECRIAÇÕES

A intertextualidade é um fenômeno inerente à constituição dos textos, manifestando-se por meio da presença de elementos de outros discursos ou obras em uma nova produção textual. Na literatura popular, essa característica adquire contornos específicos, uma vez que tal literatura está profundamente enraizada na oralidade, na memória coletiva e na tradição cultural. Nesse contexto, a intertextualidade não apenas evidencia diálogos entre textos, mas também revela um sistema de recriação constante do saber popular, atravessado por marcas de ancestralidade, religiosidade e identidade comunitária. Tem-se como exemplo as músicas afro-brasileiras interpretadas por Maria Bethânia.

De acordo com Kristeva (1974), a intertextualidade consiste na inserção de um texto em outro, sendo cada obra uma interseção de múltiplas vozes. Na literatura popular, esse entrelaçamento se faz visível, por exemplo, nas narrativas de cordel, nos contos orais, nas cantigas, nas adivinhas e nas quadrinhas. Tais gêneros retomam mitos, lendas, episódios históricos ou mesmo discursos bíblicos e clássicos, reelaborando-os segundo os valores e o universo simbólico das comunidades a que pertencem.

Um exemplo eloquente está nos folhetos de cordel, que frequentemente recontam a história de personagens da Bíblia, como Sansão ou Davi, ou recriam passagens da literatura canônica sob uma ótica popular, como ocorre na reescritura de obras camonianas ou de Shakespeare, adaptadas ao gosto e à linguagem do povo (Abreu, 2004). Essas reinterpretações não apenas denunciam a presença de textos anteriores, mas os ressignificam, operando um verdadeiro "*ajuste cultural*" à realidade local. Como afirma Zumthor (1993), a literatura oral e popular possui um caráter performativo e comunitário, no qual a reinterpretação é mais do que apropriação: é recriação viva.

Além disso, a intertextualidade na literatura popular também funciona como instrumento de resistência e memória. Ao resgatar e atualizar tradições, essa literatura dialoga com o passado para afirmar identidades no presente. Como observa Silva (2010), "*a literatura popular opera como um palimpsesto da cultura: nela, camadas de histórias, crenças e saberes se sobrepõem, permitindo a continuidade das vozes silenciadas pelas narrativas hegemônicas*". Vozes estas, polifônicas que ecoam e perduram no tempo.

Bethânia mistura orações, trechos bíblicos e referências a orixás com temas amorosos, sensuais ou cotidianos. Seu respeito aos santos católicos tem a mesma proporção aos orixás do candomblé. Ela trabalha o sagrado e o profano numa performance religiosa de diversas interpretações. A interseção de múltiplas vozes recriando novos saberes culturais permite criar conhecimento sincrético de diferente estilo, com intimidade aos santos e aproximação afetiva aos orixás.



Portanto, a intertextualidade na literatura popular não deve ser vista apenas como um recurso estilístico ou retórico, mas como uma estratégia cultural de preservação, transformação, afirmação e resistência cultural nesse caso específico. Ela articula o saber tradicional com as experiências contemporâneas, mantendo vivos os elementos fundadores da cultura popular e permitindo sua constante atualização.

#### 4 A PALAVRA CANTADA DA INTÉRPRETE

**A artista usa com muita frequência a palavra cantada em suas interpretações musicais. Em muitos álbuns como “Maricotinha ao Vivo” (2002), “O mar de Sophia”(2006) e “Oásis de Bethânia”(2005), ela trabalha com muita propriedade os ritmos cadenciados afro-brasileiro, recitando em forma de poesia. Em alguns casos ela inicia sua interpretação com poesia e finaliza com música, temos como exemplo “Marinheiro Só/Marinheiro Real/O Marujo Português”, poema da escritora portuguesa Sophia de Melo Breyner Andresen, em outros momentos ela inverte a ordem “Não Mexe Comigo” do álbum Carta de Amor (2015).**

**A palavra cantada articula com perfeita harmonia música, linguagem e poesia. Temos como definição de palavra cantada toda expressão** que se refere à fusão entre a linguagem verbal (palavra) e a linguagem musical (canto), em ambas, insere-se a literatura. Trata-se do uso da palavra com intenção poética e musical, seja em canções populares, literatura oral ou escrita, performances ou práticas educativas. Ela é comum tanto na tradição popular — como nos cordéis, cantorias e repentes — quanto na música popular e na literatura infantil.

A pesquisadora Silva (2004, p. 22) nos diz que palavra cantada é de forma enfática que “(...), ao ser proferida, carrega ritmo, melodia e entoação, superando os limites da palavra falada ou escrita. É uma forma de expressão que combina linguagem verbal e elementos musicais, constituindo uma linguagem híbrida e sensível”. No que tange a ancestralidade e oralidade, Lopes (2011, p. 89) conceitua palavra cantada como uma “*forma ancestral de comunicação poética, presente nos cantadores nordestinos, nas emboladas, nos repentes, nos desafios, e nos cordelistas, que usam a música como veículo para intensificar o poder de comunicação da palavra.*” Segundo Zumthor (1993), a oralidade não é apenas um meio de transmissão, mas uma forma de presença viva do texto. Nesse sentido, Bethânia, ao entoar os versos como se fossem ladainhas de proteção, revive a tradição das rezadeiras, benzedadeiras e caixeiras, reforçando o caráter ritualístico e simbólico da canção.

A palavra cantada também serve como ferramenta pedagógica, pois é um instrumento educativo que os professores de literatura utilizam para criar jograis e estimular o processo de criação das poesias nos primeiros anos do ensino médio. Penna (2013, p. 45) expõe assertivamente que “*a palavra cantada adquire valor educativo por estimular a imaginação, a memória e a afetividade das crianças, contribuindo para a formação da sensibilidade estética e para o domínio da linguagem.*”



Contudo, sabe-se que esse estímulo transcende a faixa etária de crianças, pois muitos adolescentes e adultos, quando não desenvolvidos na sua idade, chegam na sua faixa etária com déficit de aprendizado.

Fonseca (2007) relata que *“A palavra cantada se apresenta como um espaço híbrido entre o literário e o musical, produzindo sentidos que escapam ao texto escrito e ao som isoladamente”*. Ou seja, a **literatura cantada** é a manifestação da poesia no campo da música, onde a palavra ganha entonação, ritmo, melodia e gesto. É o que se observa quando o **texto literário (escrito ou oral)** se transforma em **canção ou performance**.

Há também um **grupo musical brasileiro** chamado **Palavra Cantada**, fundado em 1994 por Sandra Peres e Paulo Tatit, que tem papel importante na difusão da ideia de *“palavra cantada”* no contexto da **música infantil de qualidade**. Almeida (2016, p. 38) ressalta que a *“palavra cantada é um exemplo de como a canção pode ser construída como um espaço de experimentação poética e sonora, contribuindo para a formação crítica e criativa da infância.”* A proposta do grupo é valorizar o uso poético da linguagem nas canções para crianças.

No álbum *“Oasis de Bethania”* (2005) observa-se uma forte carga poética, imagética e espiritual. A canção-título *“Oásis”* (de Jorge Vercillo) já propõe a travessia simbólica de um deserto interior, metáfora profundamente poética. Bethânia recita o poema *“Das Pedras”* do poeta brasileiro **Waly Salomão**, um autor que mistura surrealismo, religiosidade e política. E *“Entre o verso falado e o verso cantado, Maria Bethânia transforma o poema em rito. A palavra torna-se matéria de fé, de corpo e de presença.”* (Napolitano, 2001, p.178). Além disso, há no disco referências espirituais (orações, louvores) que são declamadas e integradas ao repertório musical, transformando a canção em **rezado poético**.

Já no álbum *“Maricotinha ao Vivo”* (2002), o conceito de **palavra cantada** é explorado em seu auge: Bethânia **declama** com entonação e musicalidade trechos de autores como **Fernando Pessoa, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Jorge de Lima**. Um exemplo emblemático é a declamação de *“Mar Absoluto”* (Cecília Meireles), entrelaçada à música — o texto poético ganha vida na voz ritmada e teatral de Bethânia, como parte de uma estética que cruza a **oralidade literária e a experiência musical**. Carvalho (2008, p.102) compara canção com poesia e dá o mérito a Bethania quando diz que *“A performance de Bethânia em ‘Maricotinha’ faz da canção uma extensão da poesia e da fala uma forma musical. Ela inventa uma poética do palco.”*

Por fim, o álbum *“O mar de Sophia”* (2006) **homenageia à poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen**, e praticamente todo o repertório é composto por **declamações de poemas da autora**, intercaladas com músicas que evocam o mar, a fé, o feminino e o mistério. Bethânia transforma o poema em **canção falada**, uma prática que é, por excelência, **literatura cantada**. Resende (2015) instrumentaliza a declamação musicalizada onde diz que Bethânia faz de Sophia uma

travessia: da página ao palco, da letra ao rito, da palavra à presença sonora. O álbum também inclui temas religiosos, como orações marítimas e evocações ao sagrado no mar (Iemanjá, Nossa Senhora), intertextualizando o **catolicismo poético com o candomblé literário**.

Em todos os três álbuns analisados, Bethânia constrói uma poética que **canta a literatura e literatiza a música**, o que podemos denominar com propriedade de **palavra cantada**. Ela não apenas interpreta canções — ela **invoca textos poéticos e os ressignifica com o corpo, a voz, a fé e a alma**, numa experiência que funde **literatura, música e religião**. Portanto, nas palavras de Almeida (2012, p. 90) Bethânia *“não canta apenas com a voz, mas com o gesto, com o silêncio, com o rito. Sua arte é uma palavra encantada.”* O encanto de Bethânia se materializa na palavra cantada.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sincretismo religioso no Brasil, especialmente na Bahia, revela uma rica e complexa tessitura de fé, resistência cultural e identidade. A análise das manifestações artísticas de Maria Bethânia evidencia como a música pode ser um veículo poderoso de expressão espiritual e de preservação de heranças ancestrais. Em suas canções, a artista não apenas canta, mas revive memórias coletivas e celebra uma religiosidade que não se limita a uma única tradição, mas transita entre o Catolicismo e as religiões de matriz africana com naturalidade, respeito e reverência.

A presença dos orixás, santos e elementos naturais em suas obras revelam o quanto o sincretismo religioso é mais do que uma fusão simbólica; trata-se de uma vivência profunda que conecta passado e presente, sagrado e profano, pessoal e coletivo. Bethânia encarna essa espiritualidade em sua performance, inserindo sons, ritmos e gestos que traduzem o ethos de um povo que resistiu e ressignificou sua fé em meio à opressão histórica.

A artista não apenas representa uma ponte entre diferentes tradições religiosas, mas também reafirma a força da cultura afro-brasileira na construção da identidade nacional. Sua música é um convite à escuta sensível e ao reconhecimento da diversidade espiritual brasileira, demonstrando que o sincretismo não é contradição, mas riqueza — uma forma de existir e crer que honra múltiplas ancestralidades e dá voz à pluralidade que caracteriza o Brasil.

A intertextualidade na literatura popular constitui uma prática cultural que vai além do entrelaçamento de textos: trata-se de uma dinâmica de permanência, recriação e resistência que atravessa gerações. Enraizada na oralidade, essa literatura promove diálogos entre o passado e o presente, entre o sagrado e o profano, entre o erudito e o popular. Ela não apenas retoma discursos preexistentes, mas os transforma, adaptando-os ao universo simbólico, linguístico e afetivo das comunidades a que pertence.

Nesse contexto, a literatura de cordel, os contos orais, as cantigas e até mesmo as canções populares como as de Maria Bethânia demonstram como os textos são continuamente ressignificados



em uma rede viva de sentidos. A artista, ao intercalar referências bíblicas, orações, mitos afro-brasileiros e temas cotidianos, materializa em sua performance um exemplo de intertextualidade afetiva e identitária, revelando o poder criador da tradição em diálogo com o presente.

A literatura popular, reafirma-se como um espaço de construção coletiva da memória e da identidade, funcionando como um verdadeiro palimpsesto cultural. Ao permitir que múltiplas vozes sejam ouvidas e recriadas, ela assegura a continuidade de saberes ancestrais, enquanto incorpora novas experiências e sensibilidades. Assim, a intertextualidade nesse campo não é apenas uma técnica, mas uma forma de manter vivas as vozes que resistem, que narram e que, sobretudo, reinventam o mundo à sua maneira.

A análise da palavra cantada na obra de Maria Bethânia revela uma prática artística e cultural profundamente enraizada na tradição oral, na poesia e na espiritualidade. Sua performance ultrapassa a simples interpretação musical e se transforma em um rito poético, no qual a palavra adquire corpo, ritmo, presença e transcendência. A artista constrói uma estética própria, em que o texto literário é revivido na musicalidade da voz e na expressividade do corpo, reafirmando a potência comunicativa e simbólica da palavra entoada.

Bethânia, ao unir canto, poesia e religiosidade, resgata práticas ancestrais como o rezado, o louvor e a ladainha, conferindo à palavra cantada um caráter sagrado e ao mesmo tempo estético. A sua obra comprova que a palavra cantada não é apenas um recurso estilístico, mas uma linguagem híbrida que opera entre o som e o sentido, entre o literário e o musical, entre o íntimo e o coletivo. Sua voz não apenas canta: ela declama, narra, invoca, emociona e ritualiza.

A presença de autores consagrados como Sophia de Mello Breyner, Cecília Meireles, Guimarães Rosa e Waly Salomão, entrelaçados à tradição popular e à religiosidade afro-brasileira e católica, demonstra a amplitude e a profundidade de sua construção poética. Bethânia eleva o texto poético a uma dimensão sonora e cênica, fazendo da canção um território de literatura viva.

Portanto, a palavra cantada, como expressada por Maria Bethânia, reafirma-se como um importante campo de recriação cultural, de resistência simbólica e de sensibilização estética. Sua arte transforma o palco em altar, o poema em canto e a música em rito. Nesse processo, a intérprete consagra a palavra como experiência, como corpo vivo de memória, fé e poesia.



**REFERÊNCIAS**

- ABREU, Márcia. História do Cordel. São Paulo: Moderna, 2004.
- ALMEIDA, J. A palavra encantada: música, infância e poesia. São Paulo: Cortez, 2012.
- ALMEIDA, J. Canção, infância e poesia: reflexões sobre a palavra cantada. São Paulo: Cortez, 2016.
- BESSA, Waldemberg Araújo. O diálogo da música, literatura e religião nas interpretações de Maria Bethânia. Revista Línguas & Letras – Unioeste – Vol. 15 – Nº 28 – Primeiro Semestre de 2014. p. 160 - 179.
- CARVALHAL, Tania Franco. Intertextualidade: teoria e prática. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FONSECA, Claudia. Palavra cantada: poesia e música em diálogo. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- KRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LOPES, Nei. Dicionário escolar afro-brasileiro. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- NAPOLITANO, Marcos. Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001.
- PASSOS, João Carlos de. Maria Bethânia: trajetória, espiritualidade e arte. Salvador: EDUFBA, 2008.
- PENNA, Maura. Música(s) e seu ensino. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- RESENDE, Beatriz. Literatura e música: travessias poéticas de Bethânia. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- SANTOS, Juana Elbein dos. Os nagô e a morte: Pade, Asese e o culto Égun na Bahia. Petrópolis: Vozes, 2005.
- SILVA, Ecléa Bosi da. A palavra cantada na cultura popular. Recife: Massangana, 2004.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. Orixás da metrópole. São Paulo: EDUSP, 2010.
- VELOSO, Caetano. Verdade tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ZANELLA, L. Estética e criação: novos sentidos da arte. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz: a “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

