



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA - UNEB
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO - DEDC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL

ÁGESON CHRISTIAN DA SILVA

**O CORPO-LITERATURA EM *AOS POVOS DAS FLORESTAS* DE GLÓRIA BOMFIM:
ORALITURA E ANCESTRALIDADE NA PERFORMANCE**

TEIXEIRA DE FREITAS - BA

2025

ÁGESON CHRISTIAN DA SILVA

**O CORPO-LITERATURA EM AOS *POVOS DAS FLORESTAS* DE GLÓRIA BOMFIM:
ORALITURA E ANCESTRALIDADE NA PERFORMANCE**

Dissertação apresentada para Banca de Defesa do Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), Departamento de Educação - *Campus X*, da Universidade do Estado da Bahia - UNEB.

Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Lílian Lima Gonçalves dos Prazeres.

TEIXEIRA DE FREITAS - BA

2025

ÁGESON CHRISTIAN DA SILVA

**O CORPO-LITERATURA EM AOS *POVOS DAS FLORESTAS* DE GLÓRIA BOMFIM:
ORALITURA E ANCESTRALIDADE NA PERFORMANCE**

Dissertação apresentada para Banca de Defesa do Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), Departamento de Educação - *Campus X*, da Universidade do Estado da Bahia - UNEB.

Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a Dr^a Lílian Lima Gonçalves dos Prazeres.

Teixeira de Freitas, 31 de Julho de 2025.

FICHA CATALOGRÁFICA
Sistema de Bibliotecas da UNEB
Ficha Catalográfica elaborada pelo bibliotecário:
Lucas Aguiar Bezerra CRB 5-1822

S586o Silva, Ágeson Christian da
O corpo-literatura em *Aos povos das florestas* de Glória Bomfim: oralitura e ancestralidade na performance / Ágeson Christian da Silva. Lílian Lima Gonçalves dos Prazeres. Teixeira de Freitas, 2025.
76 p. : il.

Orientadora: Profª Drª Lílian Lima Gonçalves dos Prazeres
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade do Estado da Bahia.
Departamento de Educação. Campus X. Programa de Pós Graduação em Letras – PPGL, 2025.

Contém referências, anexos e apêndices.
1. Glória Bomfim. 2. Oralitura. 3. Corpo. 4. Memória. I. Prazeres, Lílian Lima Gonçalves dos. II. Universidade do Estado da Bahia. Teixeira de Freitas. III. Título.

CDD: 371


FOLHA DE APROVAÇÃO
"O CORPO-LITERATURA EM AOS POVOS DAS FLORESTAS DE GLÓRIA BOMFIM:
ORALITURA E ANCESTRALIDADE NA PERFORMANCE"


ÁGESON CHRISTIAN DA SILVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em LETRAS – PPGL, em 2 de setembro de 2025, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Mestrado em Letras pela Universidade do Estado da Bahia, conforme avaliação da Banca Examinadora:

Lilian Lima Gonçalves dos Prazeres

Professor(a) Dr.(a) LILIAN LIMA GONCALVES DOS PRAZERES
UFSB
Doutorado em Letras
Universidade Federal do Espírito Santo


Professor(a) Dr.(a) GEAN PAULO G. SANTANA
UNEB
Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Letras
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

 Documento assinado digitalmente
GABRIELA FERNANDES DE CARVALHO
Data: 10/09/2025 11:34:55-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Professor(a) Dr.(a) GABRIELA FERNANDES DE CARVALHO
Uea - UEA
Doutorado em Estudos Literários
Universidade Federal de Minas Gerais

Dedico esse trabalho para o Terreiro de Oyá, meu centro de força, meu lugar de conexão com os ancestrais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Zambi pela existência. Agradeço a Exú pelos caminhos abertos, pelo corpo, pela alegria. Agradeço a Ogum pela disciplina, a Iemanjá pela calma e a Oxóssi pela inspiração.

Agradeço ao Caboclo Sultão das Matas pela inspiração, pelas palavras duras, pela força do movimento para que eu permanecesse de pé e caminhando.

Agradeço ao meu filho Álvaro, por trazer seu espanto sobre meu trabalho e me fazer perceber que ler, escrever e criar são atos de magia.

Agradeço a minha mãe, Lina, pela minha criação tão poética, desde cedo vendendo livros e sonhos para me alimentar.

Agradeço a minha mãe, Mariza, pelo cuidado com meu orí, pelo encantamento do meu corpo, por me ensinar a cuidar dos meus ancestrais. Ao meu pai Kambaizô, por me acolher, incentivar e guiar.

Agradeço a Eleandra Machado, psicóloga que me acompanhou por essa jornada acadêmica, pelo amparo, pelo apoio, pela escuta ativa.

Agradeço a Glória Bomfim por compartilhar seu axé com o mundo através da sua voz, do seu corpo, da sua carreira.

Agradeço a Lílian dos Prazeres pela orientação e pela paciência.

Agradeço ao Campus X da UNEB pela minha formação acadêmica. Ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) por ter acolhido a minha pesquisa.

Agradeço a Fred Loyola por ter me incentivado a entrar no PPGL.

Agradeço ao governo do Estado da Bahia por ter cedido cinco meses de licença para a conclusão do mestrado.

Agradeço aos meus mestres durante essa jornada, Orlando Calheiros, Luiz Antonio Simas, Gilberto Gil e Mano Brown, homens que me deram força e me apresentaram perspectivas amorosas sobre a vida, a escrita e a escuta.

Agradeço aos meus amigos mais próximos, Heictor Cruz, Michael Douglas, Alice Loyola e Vinicius de Jesus por insistirem em mim, na nossa amizade e na proximidade mesmo durante esse período de isolamento exigido pela escrita da dissertação.

Agradeço aos amores e desamores que vivi durante esse período, todos se tornam alimento para a boca criativa e criadora de Exú.

RESUMO

A literatura contemporânea apresenta-se como um campo em expansão que desafia suas próprias fronteiras, dialogando com outras formas de expressão artística e questionando categorias estéticas tradicionais. É nesse sentido que se insere a presente pesquisa, construindo uma análise literária de uma performance corporal e musical. Assim, utilizando uma metodologia bibliográfica e explicativa, essa dissertação analisa a performance da cantora baiana Glória Bomfim sob a perspectiva da oralitura, conceito desenvolvido pela pesquisadora Leda Maria Martins (2003). Para estabelecer as bases dessa construção, são apresentados de forma breve nesta dissertação alguns conceitos de corpo, memória e literatura, com uma diferenciação entre as linhas de pensamento européias e africanas. Como objetivo geral da pesquisa está compreender a performance de Glória Bomfim no espetáculo *Aos Povos das Florestas* sob a perspectiva da oralitura, relacionando-a às performances de terreiro e a outras formas de literatura popular que se expandem para além dos conceitos pré estabelecidos da literatura tradicional. Enquanto objetivos específicos estão: expor os conceitos de memória, oralitura, e do corpo na literatura; descrever a performance de Glória Bomfim intitulada *Aos Povos das Florestas*, destacando as canções ligadas às práticas de terreiro e as canções sobre a natureza e a pandemia; apontar os pontos de toque entre a performance de Bomfim e as performances de terreiro documentadas nos trabalhos de Hildete Costa (2018) e em canções populares. Além do conceito de Martins (2003), a pesquisa também contou com as contribuições de Xavier (2007), Zumthor (2010), Lopes (2012), Simas (2022), entre outros autores e autoras. Como resultado, a análise demonstrou como a performance corporal, musical e poética de Glória Bomfim é uma continuidade das tradições ancestrais dos bantos e dos iorubás de reinventar o passado tornando-o novo, ao passo que se insere também na literatura contemporânea ocidental.

Palavras-chave: Glória Bomfim; Oralitura; Corpo; Memória.

ABSTRACT

The contemporary literary field emerges as an ever-expanding domain that challenges its own boundaries, engaging in dialogue with other forms of artistic expression and questioning traditional aesthetic categories. Within this context, the present research conducts a literary analysis of a bodily and musical performance. Therefore, this dissertation uses a bibliographical methodology to examine the performance of the Bahian singer Glória Bomfim through the lens of "oraliture," a concept developed by the poet Leda Maria Martins (2003). To establish the foundation of this analysis, the dissertation briefly introduces key concepts of body, memory, and literature, highlighting the distinctions between European and African lines of thought. The primary objective of the study is to understand Glória Bomfim's performance in the show *Aos Povos das Florestas* from the perspective of oraliture, relating it to terreiro performances and other forms of popular literature that transcend the pre-established notions of traditional literature. The specific objectives include: presenting the concepts of memory, oraliture, and the body in literature; analyzing Glória Bomfim's performance *Aos Povos das Florestas*, with particular attention to songs associated with terreiro practices as well as those addressing nature and the pandemic; and identifying the intersections between Bomfim's performance and terreiro performances documented in the works of Hildete Costa (2018) and popular songs. In addition to Martins' (2003) concept, the research draws on contributions from Xavier (2007), Zumthor (2010), Lopes (2012), Simas (2022), and other scholars. The analysis reveals how Glória Bomfim's bodily, musical, and poetic performance continues the ancestral traditions of the Bantu and Yoruba peoples, reinventing the past and making it new, while simultaneously positioning itself within contemporary Western literature.

Keywords: Glória Bomfim; Oraliture; Body; Memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Glória Bomfim.....	30
Figura 2 - Malembe.....	33
Figura 3 – Dança de Oxumaré.....	40
Figura 4 – Caboclo Guaracy.....	44
Figura 5 – Glória Bomfim Caçadora	46
Figura 6 – Santo e Orixá	47

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 CORPO E MEMÓRIA NA HISTÓRIA E NA LITERATURA.....	16
3 AOS POVOS DAS FLORESTAS.....	28
4 A MÚSICA DO CHÃO DE TERREIRO	33
5 NATUREZA E PANDEMIA	43
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
REFERÊNCIAS.....	54
APÊNDICE	59

1. INTRODUÇÃO

Motumbá para os presentes,
Um despacho eu vim trazer
Depositar oferenda
Na Encruzilhada do Saber
(Dos Prazeres, 2025)

A literatura contemporânea tem como um dos seus fundamentos a encruzilhada de diversas formas de arte. A encruzilhada é um símbolo de potência, diferentes caminhos que se cruzam e se expandem em todas as direções, na literatura contemporânea esses encontros potentes ocorrem tanto no uso de variadas formas estéticas, quanto nos campos referenciais. É estético quando na obra há a presença da fotografia, como no romance *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho (2006), ou quando há a presença de uma linguagem cinematográfica com diálogos que se interrompem e cenas que se sobrepõem, como no romance *As visitas que hoje estamos*, de Antônio Ferreira (2012). Já o entrecruzamento de campo referencial, pode ser observado, por exemplo, em *Monodrama*, de Carlito Azevedo, particularmente no poema “Margens”, que referencia um documentário, uma entrevista, uma instalação artística e um texto de jornal dentro de um único poema. Mas também em diversas outras obras, como no próprio *Nove Noites*, que traz temas referentes à antropologia e à investigação jornalística.

Essa amplitude de formas estéticas e campos referenciais da literatura contemporânea é condizente com a essência da arte e da própria literatura. O filósofo franco-argelino Jacques Rancière (2011) define, em seu ensaio *La parole muette*, a arte como sendo a manifestação de um pensamento fora de si. Para o filósofo, o pensamento se materializa através de uma linguagem cuja virtude é sua não transparência. Assim, faz sentido pensar na literatura como essa teia de referências a outras formas de arte, pois todas estão essencialmente ligadas ao pensamento humano. E se a arte tem como origem o pensamento humano, logo, todas as formas de arte estão diretamente conectadas. Ademais, a arte se apresenta como um enigma (Adorno, 1982) a ser decifrado, porque depende da não transparência da linguagem poética para se materializar, por isso, o uso das mais variadas formas estéticas na construção da literatura contemporânea é também apropriado dentro da perspectiva de Rancière (2011).

Para essa arte expansiva, que é multimidiática e multidisciplinar, a pesquisadora argentina Florencia Garramuño dá o nome de “arte inespecífica” (GARRAMUÑO, 2014, p. 87). Para a

autora, a inespecificidade da literatura contemporânea se dá além da expansão da literatura para outras formas estéticas e para outros campos referenciais, mas também no próprio interior da literatura, com “o esvaziamento da categoria de personagem, [...] a desestruturação da forma romance, [...] os modos de estabelecer certa continuidade entre poesia e prosa como discursos indiferenciados” (GARRAMUÑO, 2014, p. 87). Assim, na literatura contemporânea, além da multiplicidade estética e referencial, há um despertamento em relação à literatura nos moldes clássicos.

Dentro desse campo expansivo da literatura, está o conceito de oralitura. A oralitura é um conceito formulado pela poeta e ensaísta Leda Maria Martins a partir de suas leituras sobre a congada de Minas e outros rituais afro-brasileiros, especificamente os de origem iorubá e banto. Assim, considerando a literatura como preservação da memória e tradução do pensamento, a poeta afirma que a performance é outra ferramenta de manutenção da memória que, em vez de usar apenas papel e letra, usa corpo e o movimento para cultivar uma literatura outra e traduzir outras compreensões de mundo.

Nesse sentido, a presente dissertação se insere no campo de investigação das formas expansivas da literatura, tendo como norte a seguinte questão: A performance corporal e musical de Glória Bomfim pode ser lida como uma forma de literatura? Para responder a esse questionamento, foi estabelecido como objetivo geral desta pesquisa compreender a performance de Glória Bomfim no espetáculo *Aos Povos das Florestas* sob a perspectiva da oralitura, relacionando-a, assim, às performances de terreiro e a outras formas de literatura popular que se expandem para além dos conceitos preestabelecidos da literatura tradicional. Enquanto objetivos específicos estão: expor os conceitos de memória, oralitura, e do corpo na literatura; esmiuçar a performance de Glória Bomfim intitulada *Aos Povos das Florestas*, destacando as canções ligadas às práticas de terreiro e as canções sobre a natureza e a pandemia; apontar os pontos de toque entre a performance de Bomfim e as performances de terreiro documentadas nos trabalhos de Hildete Costa (2018) e em canções populares.

O objeto escolhido para essa análise literária é a performance musical da cantora baiana Glória Bomfim, intitulada *Aos Povos das Florestas*. Essa performance pode ser compreendida como literatura através do conceito desenvolvido por Martins (2003), a oralitura. A autora destaca que, nas línguas do tronco linguístico banto, a palavra *ntanga* significa ao mesmo tempo escrever

e dançar. Por isso, a música e a dança apresentadas aqui são lidas como uma forma de literatura fora de si.

Assim, foi analisada a escrita/dança da cantora baiana Glória Bomfim realizada no Teatro Rival Petrobras em 13 de maio de 2021, durante a pandemia do COVID-19. Em seu show, intitulado *Aos Povos das Florestas*, Glória Bomfim interpreta as músicas lançadas em seus três álbuns de estúdio, *Santo e Orixá* (2007), *Anel de Aço* (2011) e *Chão de Terreiro* (2018), além de músicas populares de outros artistas. A performance realizada neste espetáculo é acessível hoje por ter sido realizada durante a pandemia do COVID-19, sendo feita no formato de *live* na plataforma de vídeos *Youtube*. As letras de todas as músicas cantadas durante o espetáculo estão nos apêndices dessa dissertação.

Sobre as questões metodológicas, a pesquisa é de cunho qualitativo. O trabalho tem como ponto de partida pesquisas bibliográficas acerca dos temas apresentados, como memória, corpo, oralitura, performances de terreiro e a pandemia do COVID-19. Outros dados da pesquisa foram colhidos através da observação de entrevistas concedidas por vídeo pela cantora e por outras autoras que compõem o arcabouço teórico da pesquisa.

Pode-se compreender a relevância da presente pesquisa em diferentes escalas. Num nível mais amplo, a busca por descrever e analisar as performances afro-brasileiras enquanto literatura, mais especificamente a da cantora Glória Bomfim, é importante por fazer parte de um movimento decolonial, trazendo para o centro os saberes e corpos que até então estiveram às margens, especialmente na academia. O termo escolhido é a decolonialidade porque ele tem um enfoque especial nas lutas latino americanas, além de se expandir para além de um conceito acadêmico, envolvendo também práticas de oposição e intervenção que estão em curso desde o início da colonização na América. Além disso, essa centralidade de estudos sobre livros e autores europeus e a necessidade de ir além são destacadas tanto por Garramuno (2014), quanto por Martins (2003) e Grosfoguel (2016). Nesse sentido, Paulina Chiziane (2024), escritora moçambicana, afirma que o próprio livro, enquanto ferramenta de manutenção da memória priorizada pela tradição europeia, é elitista, ao passo que a música é mais amplamente acessada pela maioria das pessoas. A escritora chama atenção para o fato dos africanos escravizados e levados forçadamente para a América terem sido destituídos de todas as ferramentas materiais para cultivar a memória, porém encontraram na oralidade a base para manterem suas humanidades.

Já em relação à importância local, a pesquisa fortalece a fortuna crítica de uma Ialorixá baiana cuja obra ainda é pouco estudada, além de trazer para dentro da universidade uma artista popular formada no chão do terreiro. Como indicação dessa ausência de estudos, no catálogo de teses e dissertações da CAPES não há dissertações publicadas sobre as performances de Glória Bomfim. Porém, há algumas análises das composições de Paulo César Pinheiro, o artista responsável pelas letras das músicas interpretadas por Bomfim. Assim, Penachio (2022) apresenta uma investigação acerca do mar enquanto temática recorrente na obra do compositor, incluindo uma análise sobre a canção “Santo e Orixá”, presente na performance de Bomfim e discutida aqui.

Num aspecto mais pessoal, a cantora faz parte da minha relação com as macumbas, com performances e canções com as quais eu me conectei enquanto me iniciava na vida de terreiro. Através dela pude ouvir alguém descrever com voz e corpo uma experiência minha, sobrenatural e íntima, mas que também é coletiva aos povos de terreiro. Por isso, por me sentir tocado de forma amorosa pela performance de Glória Bomfim, essa pesquisa é também para que eu possa expandir conhecimentos sobre as simbologias, referências e fundamentos da obra da Ialorixá e cantora baiana.

Minha relação pessoal com o terreiro também norteia a maneira como as religiões de matriz africana são tratadas ao longo dessa dissertação. Há diferenças históricas, ritualísticas e territoriais entre as umbandas, os candomblés de Angola, os candomblés de Ketu e todas as outras religiões de matriz africana que são chamadas de macumbas ao longo dessa pesquisa. Porém, há também semelhanças e misturas entre todas elas. Um exemplo fundamental é o terreiro do qual faço parte, o Terreiro de Oyá, da cidade de Teixeira de Freitas, no extremo sul da Bahia. Nele são seguidos os ritos das Umbandas, como o culto aos caboclos, pretos velhos e erês, também se seguem os ritos das Quimbandas, como o culto aos exús catiços, às pombagiras, aos malandros, e o culto aos iniques, tradicional nos candomblés de Angola, fundamentam as práticas do terreiro. Assim, cantamos para Incoce, Roxi Mukumbi e Ogum na mesma gira em que cantamos para os caboclos e os exús. Essa amálgama de ritos é sustentada pelo fundamento banto do mooyo, a força vital que reside em tudo que é vivo, incluindo as práticas e percepções de vida dos povos. Para que essa energia vital seja fortalecida, é preciso que haja um atravessamento de corpos vivos. Por isso, reconheço as diferenças entre as religiões de matriz africana, mas nessa escrita busco um entrelaçamento intencional entre seus conceitos. Ademais, os nomes das religiões de matriz africana são grafados no plural pois não existe uma unificação canônica que represente cada uma

delas, cada terreiro de Umbanda pratica os seus rituais de acordo com a sua territorialidade e ancestralidade própria, portanto existem Umbandas diversas, nunca uma Umbanda única.

Para atingir os objetivos estabelecidos, a dissertação foi dividida em três sessões. Na primeira, são apresentados os conceitos de memória, o corpo na literatura e a oralitura. Como principais autores de referência estão: Elódia Xavier, com seu livro *Que Corpo é Esse?* (2007) sobre as diversas representações e compreensões do corpo feminino nas literaturas; Sandro Ornellas, em *Linhas Escritas, Corpos Sujeitos* (2015), em que traz a construção da subjetividade do corpo nas literaturas de língua portuguesa; Diana Taylor, com *O Arquivo e o Repertório* (2013), e Florentina Souza (2007) com suas escritas sobre a memória e literatura afro-brasileira; Leda Martins, com seu artigo *Performances da Oralitura* (2003) que traz concepções essenciais para a construção do presente trabalho; Paul Zumthor, especificamente seu livro *Introdução à Poesia Oral* (2010), e também Conceição Evaristo, com seus trabalhos e entrevistas sobre a oralidade e as performances afro-brasileiras.

Em seguida, é apresentada a cantora baiana Glória Bomfim juntamente com as análises de sua performance, sendo dividida em duas sessões. Na primeira estão as canções sobre as práticas de terreiro e em outra sessão as canções sobre a natureza e a pandemia do COVID-19. Para tecer essas análises foram consultados os trabalhos de Nei Lopes (2012), Luiz Antônio Simas (2022) e Hildete Costa (2018), em que descrevem e analisam as práticas de terreiro, suas simbologias e história. Além dos livros de Ailton Krenak, especificamente *A vida não é útil* (2020) e *O Futuro Ancestral* (2022), em que ele discorre sobre a pandemia do COVID-19 de acordo com a cosmopercepção indígena.

2. CORPO E MEMÓRIA NA HISTÓRIA E NA LITERATURA

Eu sou um corpo
Um ser
Um corpo só
Tem cor, tem corte
E a história do meu lugar
(Luna, 2017)

Em primeiro lugar, é fundamental apresentar uma definição de literatura, já que este é o tema central desta pesquisa. A literatura, em sua essência, é a arte de expressar ideias, emoções e narrativas por meio da palavra, seja ela escrita ou oral, em verso ou em prosa. Através da literatura, o artista traduz sua percepção da realidade em linguagem, criando histórias, memórias e reflexões que transcendem o individual para alcançar o universal. No entanto, a literatura não se limita a uma simples transmissão de conteúdo; ela é também uma instituição histórica e cultural, que define, através de convenções e critérios específicos, o que pode ou não ser considerado literário. Esses critérios, como aponta Jacques Derrida (2014), não são fixos, mas estão em constante transformação, refletindo as tensões e contradições inerentes ao próprio conceito de literatura. Em entrevista registrada no livro *Essa Estranha Instituição Chamada Literatura*, o filósofo argelino, Jacques Derrida, caracteriza a literatura

como instituição histórica, com suas convenções, suas regras etc., mas também como instituição da ficção que dá, em princípio, o poder de dizer tudo, de se liberar das regras, deslocando-as e, desse modo, instituindo, inventando e também suspeitando da diferença tradicional entre natureza e instituição, natureza e lei convencional, natureza e história (Derrida, 2014, p. 51)

Então, para Derrida, a literatura é uma instituição contraditória, é ao mesmo tempo um conjunto de regras, uma instituição histórica e política, mas é também uma instituição imaginária, fictícia, que tem como princípio negar e ultrapassar suas próprias regras (literárias e políticas) com a intenção de dizer tudo, tudo na totalidade do sentido de tudo. Por conta disso, o literário pode ir além daquilo que está nas páginas dos livros, pode se expandir para fora desse formato e assumir outros corpos.

Essa visão de Derrida ressoa com as ideias de outros teóricos que também exploram a natureza complexa e multifacetada da literatura. Por exemplo, Terry Eagleton (2019), em *Teoria da Literatura: Uma Introdução*, argumenta que a literatura não pode ser definida por características

intrínsecas ao texto, mas sim por como ele é lido e interpretado dentro de um contexto cultural específico. Para Eagleton (2019), a literariedade de um texto depende menos de sua forma ou conteúdo e mais de sua função dentro de um sistema social e histórico. Essa perspectiva abre espaço para a inclusão de formas de expressão que tradicionalmente não seriam consideradas literárias, como a performance, a música e a oralidade.

De acordo com Garramuño (2014), pelo menos desde os anos 1960, a literatura entra em um estado de crise, passando a tensionar seus limites e se expandir para fora de si. A autora argentina define essa literatura em crise como “uma literatura que se figura como parte do mundo e imiscuída nele, e não como esfera independente e autônoma” (Garramuño, 2014, p. 36). Assim, a literatura se aproxima das outras esferas da arte, chegando a se misturar para dar forma à esferas literárias múltiplas.

A expansão da literatura para além do texto é parte basal das tradições africanas, como aponta a escritora moçambicana Paulina Chiziane (2024), mas é algo reconhecido pela sociedade ocidental há pouco tempo. Alguns exemplos que evidenciam a recente consolidação desse reconhecimento são a concessão do Prêmio Nobel de Literatura ao cantor Bob Dylan em 2016, legitimando suas letras como obras literárias, e a eleição do líder indígena Ailton Krenak como imortal da Academia Brasileira de Letras em 2024, enfatizando a importância da tradição oral e das narrativas indígenas no cenário literário contemporâneo. Esses exemplos ilustram como a literatura, longe de ser uma forma de arte estática e imutável, é um campo dinâmico e em constante transformação, capaz de abarcar novas linguagens e expressões. Além de destacarem também o atraso do mundo ocidental em compreender e validar a literatura em formas que já estão consolidadas há milênios nas tradições que escapam do pensamento colonial. Portanto, é sobre esse espaço e momento da literatura em que esse trabalho se insere, apresentando uma análise literária de um espetáculo musical.

Além disso, a literatura também pode ser entendida como uma forma de memória e resistência cultural. Walter Benjamin (1994) argumenta que a literatura, especialmente em sua forma oral, desempenha um papel crucial na preservação e transmissão das experiências coletivas. Ainda de acordo com os escritos de Benjamin (1994), o contador de histórias, chamado pelo autor de narrador tradicional, conta histórias baseadas em suas próprias vivências, mas também nas tradições de sua comunidade. Sendo assim um personagem central na manutenção da memória ancestral de um povo. Essa figura aparece em destaque nas tradições afro-brasileiras e indígenas,

em personalidades como o griô, da maneira que é descrita por Nascimento (2019), e o pajé, de acordo com a definição de Weigel e Lira (2011). Ademais, o conceito de oralitura, proposto por Martins (2003), coloca a performance corporal, além da oralidade, como formas de literatura que preservam e reinventam as memórias ancestrais.

Como instituição histórica, a literatura está diretamente ligada aos movimentos históricos e às ramificações filosóficas que brotam deles. Por isso, é importante considerar algumas linhas de pensamento distintas sobre as concepções do corpo, da memória e de como esses conceitos se relacionam na literatura, na filosofia e na história. As mais relevantes para a presente pesquisa são a linha de pensamento africana, afro-brasileira e indígena, contudo, a tradição ocidental também é apresentada neste capítulo com o intuito de comparar, delimitando diferenças entre as tradições. Para isso, em seguida é apresentada as percepções sobre o corpo dos povos do antigo Kemet, dos iorubá, dos banto e como o conceito de oralitura surge a partir deles. Depois disso, segue um brevíssimo histórico do corpo na história ocidental, partindo da antiguidade clássica e chegando até o contemporâneo.

As tradições africanas, afro-brasileiras e ameríndias têm um princípio em comum, o corpo é o fundamento das experiências humanas, portanto é a chave para a construção da memória. No Terreiro de Oyá, do qual faço parte enquanto filho de santo, canta-se o seguinte ponto sagrado sobre o corpo: “Ganhei uma barraca velha, foi a cigana quem me deu \ O que é meu é da cigana \ O que é dela não é meu”. Nesse ponto, o corpo, simbolizado pela barraca, é o presente divino recebido como forma de possibilitar a existência humana. É sobre a barraca que cai a chuva, que brilha o sol, que sopra o vento, e é também ela que viaja para se firmar em outros lugares. Contudo, para a compreensão desse princípio é preciso investigar as raízes históricas dessa cosmopercepção, mais precisamente através do antigo Kemet, chamado pelos gregos de Egito, que, para o filósofo estadunidense Molefi Kete Asante (1996), é um dos pilares da história africana, pois

afora as noções de medicina, monarquia, geometria, calendário, literatura e arte, as sociedades africanas encontraram em Kemet os mitos primordiais que orientariam seu modo de educar os filhos, preservar os valores sociais, rememorar os ancestrais, pintar os corpos e as casas, e cultivar a terra. (Assante, 1996, p. 6)

Assim, os mitos e práticas dos povos de Kemet estabelecem a fundação para as concepções sobre o corpo nos pensamentos africanos. Nesse sentido, a filósofa Katiuscia Ribeiro (2022) aponta que, para os keméticos, a alma e a consciência residiam no coração e não na cabeça ou em outro

plano. Logo, o corpo é o centro da memória e da razão e é através do corpo que se compreende a realidade. Castro e Landeira-Fernandez (2010) fortalecem as afirmações de Ribeiro, em seu artigo sobre a concepção da mente para os povos antigos. Eles analisam um papiro creditado a Imhotep, escrito em aproximadamente 3000 a.C., e nele encontram descrições claras sobre a natureza da mente e da alma para os povos do Kemet. Os autores afirmam que os povos do Kemet “consideravam o coração, e não o cérebro, como o centro do corpo e a sede da alma/mente” (Castro e Landeira-Fernandez, 2010, p. 145).

Além disso, no mito sobre o julgamento após a morte, o deus Osíris usa uma balança para comparar o peso do coração do morto sendo julgado com o peso de uma pluma, e se o coração for mais pesado o morto tem sua cabeça devorada e segue para o mundo dos mortos, mas se o coração for mais leve que a pluma o morto segue também para o mundo dos mortos, porém mantém sua cabeça. Assim, “de acordo com essa cultura, o coração seria capaz de armazenar todas as informações e experiências que uma pessoa teria adquirido em toda a vida” (Castro e Landeira-Fernandez, 2010, p. 145). Desse modo, o coração, o centro do corpo, é onde se armazenam as memórias da vida.

A partir disso, as culturas africanas herdeiras dos conhecimentos egípcios, como os Iorubá, construíram suas ferramentas de manutenção da memória, como as literaturas dos corpos e dos atabaques. Na tradição Iorubá, descendente direta das tradições do antigo Kemet segundo Cheikh Anta Diop (2000), Olumide Lucus (1942) e Lopes e Simas (2020), a compreensão do corpo enquanto agente determinante da história, e não como peso ou prisão para a alma, permanece. É possível observar a importância filosófica do corpo no ítan, a narrativa mítica iorubá, sobre a criação do ser humano. Os mais velhos contam que Oxalá, orixá do ar, recebeu de Olorum, o criador, a tarefa de criar a humanidade. Primeiro, Oxalá tentou sozinho criar o ser humano a partir de diferentes materiais, como pedra, ferro, madeira, mas todos falharam. Então o orixá pediu ajuda à mais velha, Nanã, orixá do manguezal, conhecedora dos segredos da morte. Nanã fez um acordo com Oxalá, ela lhe emprestaria o barro para a criação do ser humano, mas quando eles terminassem de usá-lo, deveriam devolvê-lo a ela, deixando assim de ser um corpo individual e voltando a ser parte do coletivo. Oxalá concordou, criou então o primeiro ser humano de barro e soprou em suas narinas o *è mí*, sopro da vida. Assim, as experiências individuais adquiridas através do corpo têm como objetivo final a sua coletivização.

A imposição da diáspora sobre as populações africanas forçou a adaptação de suas tradições a um novo lugar, assim, por conta da escassez de certas plantas e abundância de outras, tradições se transformaram a ponto de novos ancestrais se destacarem enquanto outros foram esquecidos. Além das diferenças geográficas, na diáspora há também a necessidade de resistência ao apagamento sistemático das culturas dos diversos povos que foram trazidos às Américas. De acordo com Abdias Nascimento (2019), a primeira medida tomada pelo colonizador contra as populações escravizadas foi o apagamento da memória e isso começa pelo apagamento da palavra. O autor descreve uma pia de batismo construída próximo ao porto onde as pessoas chegavam de África para serem escravizadas, ali acontecia um batismo cristão, forçando a pessoa a receber um novo nome e a esquecer seu nome original.

Ainda sobre o batismo dos recém escravizados, o pesquisador Moacir Maia (2011) afirma:

Vê-se a ênfase no batismo e no seu poder de “purgar o pecado original” para a salvação da alma do gentio. É, ainda, reforçado o papel senhorial na educação religiosa de filhos e escravos, de mandá-los à missa, ensinar-lhes o catecismo e a guardar os dias santos, além de afastá-los de suas crenças de origem. (Maia, 2011, p. 4)

Por isso, o batismo tem como objetivo simbólico e prático afastar o corpo negro das suas crenças de origem, apagando suas raízes.

No entanto, os povos escravizados construíram caminhos para dar continuidade às tradições ancestrais africanas, fundamentando suas contribuições para a literatura brasileira através da oralidade. A escritora mineira Conceição Evaristo explica a relação entre a literatura e a oralidade através de uma experiência individual que simboliza uma experiência coletiva da negritude. No programa *Espelho* (2021), apresentado pelo ator baiano Lázaro Ramos, Evaristo fala sobre a relação entre literatura e oralidade, dizendo “eu não venho de um ambiente cercado de livros, eu venho de um ambiente cercado de palavras, [assim], muito dos meus textos tem a ver com uma herança de oralidade que eu carrego, de histórias que eu escutava o tempo todo” (Evaristo, 2021).

Essa relação entre o conhecimento passado pelos mais velhos através da oralidade, seja por músicas, histórias míticas ou outras formas de oralidade, não é exclusiva da experiência da escritora mineira, o mesmo fenômeno ocorre em outros momentos da história brasileira. Segundo Nascimento (2019), numa tentativa de reduzir a alta taxa de mortalidade entre os escravizados, os escravocratas utilizaram como remédio “uma dose de cultura natal, por intermédio da música, da dança, dos cânticos, das anedotas, dos contos legendários e míticos” (Nascimento, 2019, p. 118), permitindo assim momentos de folga aos domingos e feriados aos escravizados. É importante

destacar que isso não foi feito por bondade ou misericórdia, mas para “salvar o capital empregado na escravidão” Nascimento, 2019, p.118)

Contudo, essa relação entre a construção de saberes e a oralidade não tem início a partir da chegada dos africanos ao Brasil, ela é parte da identidade africana há milênios. Desde os povos do Kemet, já mencionados anteriormente, até os nagôs, da atual Nigéria, e os bantos, dos atuais Angola e Congo. Nascimento (2019) aponta para o caráter afetivo e coletivo da construção do conhecimento africano, em oposição ao que o pesquisador chama de escritura fossilizada da tradição européia. Para Nascimento (2019)

A transmissão pela escrita fria e inerte era o oposto à essência do conhecimento verdadeiro, adquirido pelos africanos através de uma relação direta, afetiva, num encontro interpessoal. É nesse ponto crucial que podemos perceber claramente a dicotomia que separa e diferencia as culturas negro-africanas das culturas branco-europeias: a oralidade como base da comunicação e da transmissão cultural. Não se concebia a palavra inerte e apenas descritiva: pois em si mesma era movimento e ação. (Nascimento, 2019, p.129)

De um lado uma construção de conhecimentos viva, dançante, transformadora e coletiva, do outro uma escrita fria e fossilizada. As imagens selecionadas através da escolha de palavras do escritor apontam para uma relação entre as noções de conhecimento e de corpo tratadas anteriormente neste capítulo.

Já Evaristo fortalece ainda mais a importância da oralidade como marca da negritude na literatura brasileira quando afirma:

Há uma tendência muito grande, pelo menos na literatura, de infantilizar os personagens negros. Nos destitui do dom de fala [...]. Se o que diferencia o sujeito humano do animal é justamente o dom de fala, [veja] como os personagens negros na literatura brasileira são mudos. Então a minha literatura é muito comprometida nesse sentido de humanizar esse personagem, que a literatura como tal não trabalha com esse imaginário (Evaristo, 2021).

A escritora aponta para a tendência histórica de calar o corpo negro, destruindo suas línguas, atacando suas crenças de origem, arrancando-o de suas raízes, de seu nome, de seus ancestrais. E a literatura nos moldes clássicos é parte desse movimento.

Um outro exemplo de resistência e oralidade pode ser encontrado no corpo indígena e na sua objeção histórica à violência e ao apagamento do colonialismo. Stuart Schwartz (1988), ao narrar os primeiros 100 anos após as invasões portuguesas ao território que hoje é o Brasil, descreve uma forma de resistência indígena chamada pelo autor de Santidade. Entre as diversas fugas

individuais e as revoltas coletivas, surge um movimento de resistência em grande escala no sul da Bahia, que durou 76 anos e causou um grande impacto político e cultural na região. No capítulo seguinte está uma explicação mais detalhada desse movimento e de suas implicações na literatura afro-brasileira.

Nesse sentido, em seu artigo, *Performances da Oralitura*, a poeta Leda Maria Martins (2003) introduziu a discussão sobre corpo e memória com a seguinte citação do poeta mineiro Edimilson de Almeida Pereira: “Entre silêncio e som / riem tambores e sombras / Os meninos criaram memória / Antes de criar cabelos” (Pereira e Alexio, 2004, p. 34). Nesse poema o autor destaca o espaço entre o silêncio e o som, que é a síncope produzida pelos tambores que vêm no verso seguinte. O poeta mostra a produção da síncope como ponto de criação para as memórias dos meninos. Isso mostra que a escolha poética de Leda Martins (2003) introduz uma gramática outra, uma gramática de batuques e giros com a mesma função da gramática padrão, o compartilhamento de histórias e a criação de memórias.

Assim, essa outra forma de gramática e literatura é fundamentada no conceito de *ntanga*, uma palavra banta da qual originam os termos escrever e dançar. A partir dessa união de formas artísticas, Martins (2003) traça um paralelo entre a tradição ocidental da escrita em livros, bibliotecas, monumentos e da escrita digital com os rituais afro-brasileiros, como a congada, os candomblés, as umbandas, os catimbós, as encantarias. Desse modo, para a autora, enquanto na tradição ocidental as memórias estão armazenadas fora do corpo, nas letras dos livros ou do espaço digital, nas tradições afro-brasileiras, o armazenamento da memória se dá através do próprio corpo. O corpo produz, guarda e reproduz a memória, usando a performance como principal ferramenta.

Ademais, o termo performance é usado pela autora com base nas definições feitas pelo pesquisador Richard Scheschner (2006). Para ele, as “performances são feitas de porções de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente de qualquer outra” (Scheschner, 2006, p. 4). Assim, a performance é um conjunto de movimentos previamente estabelecidos que são repetidos em situações específicas, como rituais e peças teatrais, mas são inaugurados a cada repetição, pois cada performance é única.

Por isso, para Martins (2003), as performances envolvem os movimentos do corpo, os espaços que o corpo ocupa, os símbolos culturais presentes no corpo e no espaço e as palavras usadas, sejam por declamações ou músicas. Nesse sentido, ela explica: “As coreografias das danças mimetizam essa circularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que

o corpo em voleios sobre si mesmo desenha” (Martins, 2003, p.77). Portanto, a autora afirma que os movimentos do corpo são carregados de sentido, trazendo em si conceitos filosóficos ancestrais, como a noção do tempo em espiral. O corpo também conta as histórias dos povos que mantêm suas tradições através dessa dança/escrita.

Desse modo, outro ponto importante para a concepção da oralitura é o conceito africano de ancestralidade. Para Martins (2003):

A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementariedade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir (2003, p. 75).

Por isso, ao longo da análise, são apontados as ligações existentes entre a performance de Glória Bomfim e os elementos que constituem a ancestralidade africana, como os orixás, inquices, entidades ancestrais, elementos da natureza, entre outros. Assim, é importante destacar que a ancestralidade africana é parte essencial da oralitura e é através dos seus componentes que se pode entender a sua performance.

Martins (2003) afirma que “a esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei oralitura” (Martins, 2003, p.77). A oralitura, como conceito desenvolvido pela poeta Leda Maria Martins (2003), representa uma forma de literatura que transcende a escrita tradicional, grafada não apenas com palavras, mas com o corpo em movimento. Essa forma de expressão inclui rodopios, gestos de mão, e palavras sagradas que são repetidas desde tempos imemoriais pelos ancestrais. Cada performance, portanto, não é apenas uma repetição, mas uma reinvenção, uma inauguração de algo novo a partir do antigo. Essa ideia de 'restauração do comportamento', como propõe Richard Schechner (2006), sugere que a performance é sempre única, mesmo quando baseada em tradições ancestrais. Assim, a oralitura não apenas preserva a memória, mas também a transforma, tornando-a viva e dinâmica a cada nova apresentação.

Na tradição ocidental o corpo ocupa um lugar de subalternidade desde os primeiros escritos de Platão. Nesse sentido, a professora Nara Montenegro (2013), em sua pesquisa sobre os escritos do filósofo grego, aponta que na obra platônica é dado ao corpo um lugar de inferioridade em relação à alma. Isso ocorre porque, para Platão (2011), o mundo físico, onde habita o corpo, é uma cópia imperfeita do mundo imaterial, para onde vai a alma depois que se liberta do corpo. Assim,

na obra de Platão (2011), a dualidade entre corpo e alma é uma extensão da dualidade entre o mundo sensível e o inteligível. Há ainda uma oposição entre esses dois mundos, pois além de cópia imperfeita, o corpo carrega também o oposto das virtudes da alma.

Concomitantemente, nesse mesmo período e território, essa separação entre corpo e mente se estende também para a criação e manutenção da memória. O filósofo francês Michel Foucault (1983), ao narrar as origens da escrita de si, descreve a hypomnemata, um caderno de anotações usado pelos gregos antigos para registrar eventos e reflexões do cotidiano. Ele a define como “cadernetas individuais que serviam de lembrete” (Foucault, 1983, p. 147) e isso aponta para um aspecto fundador da tradição da memória ocidental, sua individualidade. Além disso, a escrita desses cadernos é descrita por Foucault como um movimento reflexivo, da alma para a alma, pois “é preciso que eles não estejam simplesmente colocados em uma espécie de armário de lembranças, mas profundamente implantados na alma” (Foucault, 1983, p. 148) e “em suma, que a alma os faça não somente seus, mas si mesmo” (Foucault, 1983, p. 148). Assim, a memória é colocada como algo tão alheio ao corpo que acaba sendo uma conversação da alma consigo mesma, pois a alma se encontra no plano das ideias.

Essa oposição entre corpo e mente é aprofundada pelo filósofo francês do século XVII, René Descartes (2004). Para ele corpo e mente são elementos distintos e separam-se seguindo os princípios platônicos em que o mundo metafísico é o real, ao passo que o mundo visível, percebido através dos sentidos é ilusório. Sobre o corpo, Descartes afirma: “ter a força de mover-se a si mesmo, de sentir e de pensar, de modo algum julgava pertencer à natureza do corpo” (Descartes, 2004, p.45), destacando novamente uma certa inferioridade do corpo em relação à mente, pois ele, como uma engrenagem, precisaria de uma força motriz, a alma ou a mente, para se mover, pensar, agir.

Elódia Xavier (2007) chama a atenção para outras dualidades que podem ser compreendidas como extensões dessa primeira, introduzida por Platão, como mente e corpo, natureza e cultura, essência e construção social, e principalmente a oposição macho e fêmea. A professora explica:

Além da oposição macho/fêmea corresponder ao dualismo mente/corpo, a corporalidade feminina, sempre considerada mais frágil e vulnerável, é usada para justificar as desigualdades sociais; a vinculação da feminilidade ao corpo e da masculinidade à mente restringe o campo de ação das mulheres, que acabam confinadas à exigências biológicas da reprodução, deixando aos homens o campo do conhecimento e do saber (XAVIER, 2007, p.20).

Por isso, é importante destacar que a inferiorização do corpo diz respeito a corpos específicos e na interpretação de Xavier (2007) é em primeiro lugar ao corpo feminino. Para mais, as desvirtudes do corpo estabelecidas por Platão, ao longo do tempo passam a ser associadas a um grupo exato de corpos, todos os que não são masculinos. Visto que, para o filósofo grego e para a tradição que o sucede, o corpo masculino possui as virtudes da mente.

Além disso, os mitos gregos, também base para o pensamento ocidental, apresentavam da mesma forma uma relação de oposição entre mente e corpo, macho e fêmea. De acordo com Bulfinch (1965), a deusa grega da sabedoria, Atenas, nasceu de uma forma extraordinária, foi retirada da cabeça de seu pai, Zeus, através de uma fenda aberta por uma violenta machadada. Assim, a deusa nasceu já adulta, dotada de sabedoria e com corpo puro. Portanto, o corpo masculino dá à luz através da cabeça, da mente.

Contudo, o antropólogo José Carlos Rodrigues (1999) afirma que a dualidade entre corpo e alma era muito mais difusa do que se imagina. Ele cita a adoração aos corpos dos santos e dos reis, ao ponto de haver peregrinações de centenas de quilômetros para se aproximar dessas relíquias. Além disso, Rodrigues explica que a dor do corpo era uma forte marcação da compreensão medieval da corporalidade, ele diz: “A inseparabilidade entre o corpo e a alma se traduzia de modo vivo na sensibilidade medieval relativa à dor” (Rodrigues, 1999, p. 57). Assim, o corpo se faz presente com importância nesse período da história ocidental e seu aspecto de destaque é a dor. Esse vínculo entre dor e redenção está profundamente enraizado na cultura ocidental cristã. A crucificação de Cristo, por exemplo, tornou-se símbolo central da fé, em que o sofrimento físico é glorificado como instrumento de salvação. Essa valorização da dor levou ao desenvolvimento de práticas punitivas como a tortura judicial, que, segundo Rodrigues (1999), não apenas visava obter confissões, mas funcionava como um ato simbólico de expiação: “a tortura, por esta razão, até mesmo poderia ser uma garantia de salvação, naquele contexto simbólico. Ela anteciparia, nesta vida, o pagamento de uma dívida, potencialmente reservada para a outra” (Rodrigues, 1999, p.57).

Tais compreensões sobre o corpo e a alma fundamentaram o pensamento europeu até a contemporaneidade, gerando ramificações filosóficas no cristianismo e no iluminismo. Ambos promovendo, embora por vias distintas, a desvalorização do corpo em favor da mente ou do espírito. No cristianismo, o corpo é visto como sede do pecado, devendo ser vigiado, castigado ou transcendido. No iluminismo, por outro lado, ele passa a ser objeto de dominação racional, tratado

como máquina pela ciência moderna. Nesse sentido, essas concepções se estendem para a literatura produzida nesse hemisfério do globo, pois como afirma Derrida, “a literatura precisa, para sobreviver, [...] abrir-se ao mundo, dialogando com outras produções artísticas e culturais, bem como com a própria história” (Derrida, 2014, p.14). Desse modo, Derrida (2014) sugere que a literatura é moldada por essas correntes de pensamento que estruturam a sociedade, e que romper com essa tradição exige um reposicionamento político e estético.

Dentre os autores contemporâneos, destaca-se as contribuições do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, que vai na contramão da dualidade de Descartes e apresenta a noção de uma consciência corpórea. Para o filósofo, o corpo é sujeito de si e percebe a realidade antes da mente, isso dá ao corpo um lugar de primazia na percepção filosófica da realidade. O autor ainda afirma que “o corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema” (Merleau-Ponty, 2011, p. 273). Desse modo, traçando uma ligação entre o agir sobre o mundo e o sentir o mundo, um pensamento que se assemelha às filosofias africanas apresentadas mais adiante nesta dissertação.

Assim, ao longo da história ocidental a literatura se ocupou da preservação da memória de indivíduos ditos superiores, cujas vidas julgavam ter mais importância do que a da maioria das pessoas, reis, nobres, aristocratas, intelectuais, filósofos. Em seu texto sobre a escrita de si, o filósofo francês Michel Foucault (1983), escreveu sobre essa centralidade do indivíduo de classes dominantes na literatura ocidental, em especial no diário e nas cartas. A pesquisadora argentina Leonor Arfuch (2010) também salientou o caráter individualista da literatura ocidental construída especialmente a partir do século XVIII. Logo, sobre a literatura de cartas, diários e preservação de memória em geral, ela afirma que é criado “um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo como um dos traços típicos do Ocidente” (ARFUCH, 2010, p. 36).

A memória preservada nos livros e nas tradições não é uma reprodução perfeita da história, as percepções de mundo e as motivações dos sujeitos alteram a recriação da memória. Isso é explicado pela professora Florentina Souza (2007) que define a memória como as “leituras do passado realizadas a partir de lembranças cujos vazios preenchemos com as nossas experiência e criatividade” (Souza, 2007, p.30). Desse modo, a memória é sempre recriada, independentemente do modo de preservação.

Em conclusão, a relação entre corpo, memória e literatura é complexa e multifacetada, envolvendo tanto a mente quanto o corpo, tanto o individual quanto o coletivo. A tradição ocidental, influenciada por pensadores como Platão e Descartes, tendeu a relegar o corpo a um lugar secundário em relação à mente, mas essa visão tem sido desafiada por teóricos contemporâneos como Merleau-Ponty. No contexto das tradições afro-brasileiras, o corpo desempenha um papel central na preservação e transmissão da memória, funcionando como um veículo de resistência e reinvenção cultural. A literatura, entendida como uma prática que envolve tanto a mente quanto o corpo, é uma forma crucial de memória que permite a transmissão de experiências coletivas e a reafirmação de identidades marginalizadas. Assim, a literatura e a memória não são apenas funções da mente, mas práticas encarnadas que envolvem o corpo e suas interações com o mundo.

3. AOS POVOS DAS FLORESTAS

Quando o sino bateu na igreja de Doum
 Catirino diz que no toque do adarrum
 Meu destino brilhou na lança de Ogum
 Menino, foi meu primeiro baticum
 Catirino diz que eu não era qualquer um
 Que esse sino era um sinal de Olorum (Bomfim, 2018)

A cantora e ialorixá baiana Maria da Glória Bomfim nasceu no município de Areal, em 1957. Vinda de uma família de 9 irmãos, a maioria deles músicos, ficou conhecida ainda na infância como a menina da viagem, em referência à música *A Viagem* de Paulo César Pinheiro, que sempre cantava nas apresentações da família. Mudou-se para Salvador ainda criança e, mais tarde, durante a adolescência, chegou ao Rio de Janeiro. Na capital fluminense, conheceu o samba carioca e, por coincidência ou destino, foi trabalhar na casa do compositor que tanto admirava, Paulo César Pinheiro. Toda essa história é contada pela própria cantora em entrevista ao canal O Cerco (2021).

Glória Bomfim, além de sua trajetória como cantora, é reconhecida por sua atuação como ialorixá, liderando um terreiro de candomblé no Rio de Janeiro. Sua música é profundamente influenciada por suas raízes religiosas e culturais, refletindo a espiritualidade afro-brasileira e a resistência das tradições ancestrais. Seu primeiro álbum, *Santo e Orixá* (2007), lançado quando ela já tinha 50 anos, marcou sua estreia oficial no cenário musical, trazendo composições de Paulo César Pinheiro que dialogam diretamente com as temáticas dos orixás e das práticas de terreiro. Esse trabalho foi seguido por *Anel de Aço* (2011) e *Chão de Terreiro* (2018), consolidando-a como uma das vozes mais autênticas da música brasileira contemporânea, capaz de unir samba, religiosidade e poesia em uma expressão artística única. Sua performance no espetáculo *Aos Povos das Florestas*, transmitida ao vivo durante a pandemia de COVID-19, é um exemplo de como sua arte transcende o palco, tornando-se um ritual que conecta o público com as raízes afro-brasileiras e indígenas.

Paulo César Pinheiro, por sua vez, é um dos mais importantes compositores da música popular brasileira, com uma carreira que se estende por mais de cinco décadas. Nascido no Rio de Janeiro em 1949, Pinheiro é conhecido por suas parcerias com grandes nomes do samba, como Elton Medeiros e João Nogueira, e por suas letras que abordam temas sociais, históricos e culturais. Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (2025), sua obra é marcada por uma profunda conexão com as tradições afro-brasileiras, refletida em composições como *Santo e*

Orixá e Canto para Oxumarê, interpretadas por Glória Bomfim. Pinheiro também é um defensor da cultura popular, tendo escrito letras que celebram a resistência dos povos negros e indígenas, como em *A revolta dos malês* e *Canto das Três Raças*. A parceria entre Pinheiro e Bomfim é emblemática, pois une a maestria do compositor com a voz e a espiritualidade da cantora, criando uma ponte entre a tradição do samba carioca e as raízes afro-brasileiras.

A figura do compositor Paulo César Pinheiro aparece nesta dissertação por fazer parte da história de vida da cantora Glória Bomfim. Além disso, como afirma Martins (2003), nas tradições dos povos bantos, escrever e dançar são atos tão próximos que são representados pela mesma palavra, logo, a letra das músicas aparecem unidas à performance. Assim, o corpo-literatura de Glória Bomfim existe de forma central no palco e nesta escrita, mas é um corpo coletivo, composto das histórias de seus ancestrais e da sua própria história, que se liga de forma íntima ao trabalho de composição do poeta Paulo César Pinheiro.

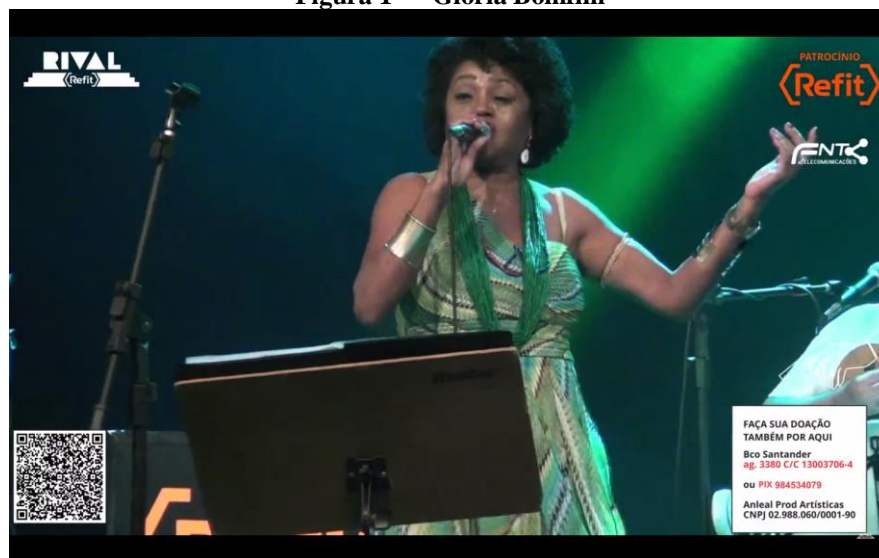
Durante a pandemia do COVID-19, em 2021, Glória Bomfim fez uma apresentação especial no Teatro Rival Petrobras que foi transmitida ao vivo no canal do Youtube do teatro. A apresentação, intitulada *Aos Povos das Florestas*, aconteceu no dia 13 de maio, como forma de homenagear esse dia importante para os movimentos negros e para os povos de terreiro. Nessa data, comemora-se a luta pela abolição da escravatura, e nos terreiros das macumbas brasileiras, celebram-se os pretos velhos.

Os pretos velhos são entidades cultuadas na maioria das macumbas brasileiras. Eles são os espíritos das pessoas negras trazidas para o Brasil para serem escravizadas durante o período colonial. Sobreviveram ao cativeiro e se ancestralizaram, sendo chamados hoje nos terreiros para orientar, curar e serem celebrados. Além disso, é possível conhecer os pretos velhos através de suas representações em outras artes. Por exemplo, Jackson do Pandeiro, em sua música *Curandeiro* (1970), descreve uma figura “de cachimbo na boca, sentado no toco” (Costa e Adriano, 1970) e em *13 de Maio* (1978) o artista canta “ô... preto velho apanhou / ô... preto velho trabalhou / de sol a sol, sim senhor” (Filho e Lima, 1978). Portanto, o preto velho é uma figura de resistência ao sofrimento, de reconhecimento das lutas travadas para manter-se humano, apesar de todo o esforço colonial para desumanizar essas pessoas.

Ao todo, Glória Bomfim cantou 22 músicas durante sua apresentação. Para construir a análise dessa dissertação, as canções foram categorizadas em dois grupos, as músicas de terreiro e as músicas sobre a natureza e a pandemia. No primeiro grupo estão as músicas que reconstroem o

ritmo de uma gira de umbanda e que trazem à tona toda a herança ancestral das poéticas das macumbas, *Malembre*, *Xangô Irôko*, *Defumador*, *Canto pra Oxumaré* e *Cavalo de Santo*. Para a segunda seção foram selecionadas canções sobre a natureza, as consequências da sua exploração e a esperança de transformação, são elas: *Caboclo Guaracy*, *Oxóssi*, *Santo e Orixá*, *Senhor da Justiça* e *As Forças da Natureza*. As canções foram escolhidas para destacar os elementos da oralitura existentes na sua interpretação, como a presença do corpo e dos elementos ritualísticos das religiões afro-brasileiras, tanto na performance corporal quanto na letra das músicas.

Figura 1 — Glória Bomfim



Fonte: Canal Teatro Rival Petrobras, 2021

Conforme Martins (2003), “nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance” (Martins, 2003, p.78). Sendo assim, é preciso primeiro olhar para o corpo da cantora e entender toda a simbologia que ela ostenta. Em seu pescoço, Glória Bomfim usa um fio de contas, chamado de guia nas umbandas, na cor verde. O fio de contas simboliza a ligação com o orixá, e a cor verde representa Oxóssi, na tradição de Ketu (Simas, 2022), e Mutalambo, na tradição de Angola (Costa, 2018), ambas divindades protetoras das florestas, dos animais e dos segredos. As cores das suas roupas seguem esse mesmo tema, com variações do verde. Além disso, o formato da roupa, uma vestido rodado, está ligado a circularidade descrita por Martins (2003) como as curvas de uma temporalidade espiralada.

Em seu braço esquerdo está um adorno feito de palha da costa, chamado de contra egum, que é usado para proteção contra espíritos inimigos. Em seus pulsos ela usa idés de ouro que representam a orixá Oxum, a orixá ligada “às águas doces, ao amor e à maternidade [...]. Veste-se de amarelo-ouro, gosta de jóias” (SIMAS, 2022, p. 168). Além das jóias douradas, em seus brincos, ela carrega búzios, um elemento de forte simbologia nas tradições afro-brasileiras. Nei Lopes (2012) apresenta a seguinte definição para a palavra búzio: “Concha do mar usada outrora, na África, como moeda, e hoje, no Brasil, nas práticas da tradição religiosa afro-brasileira” (Lopes, 2012, p. 55), destacando a principal característica do búzio, seu símbolo de valor. Na música *Odékomorodé*, do Grupo Ofá, há também menção ao significado do búzio nas macumbas, aqui ele aparece como a recompensa prometida pelo rei ao caçador que matasse o pássaro gigante.

Então, o rei chamou Oxotocanxoxô (O caçador de uma flechar só) e disse
 Oh! Você com uma flecha
 Só me livrou dessa feiticeira
 Eu ofereço o que eu tinha dito pra você
 Quem matasse essas feiticeiras
 Eu daria muitos búzios, muitos búzios
 Muitos búzios (Grupo Ofá, 2019)

Assim, carregar os búzios em seu corpo ostenta a riqueza da ancestralidade, das histórias que formam seu corpo e seu povo. A performance de Glória Bomfim pode ser compreendida como um gesto de reintegração de mundos historicamente fragmentados. Ao carregar em seu corpo marcas da religiosidade afro-brasileira, a cantora transforma o palco em um espaço de culto e memória. Fazendo assim uma reinscrição de sentidos que foram marginalizados pela história colonial e pelo racismo estrutural. Como aponta Mbembe (2017), a corporeidade negra carrega em si a violência da exclusão, mas também a potência da reinvenção. Nesse sentido, a cantora reatualiza territórios simbólicos e propõe uma forma de presença que resiste à invisibilização através da materialidade do seu corpo e da sua voz. Seguindo o caminho proposto por Evaristo (2021) e apontado anteriormente nessa dissertação.

Além disso, a performance de Glória Bomfim propõe uma escuta decolonial, desafiando o olhar eurocêntrico sobre a literatura e sobre o corpo feminino negro. Suas escolhas estéticas são guiadas por um sistema de conhecimento ancestral que sobreviveu ao sequestro cultural da diáspora. De acordo com Martins (2003), recontar histórias a partir do corpo negro é um ato político, é tomar de volta a narrativa. Nesse sentido, Glória Bomfim reconta essas histórias por

meio de gestos, adornos e cantos, e ao fazê-lo, insere-se em uma tradição de mulheres negras que reivindicam sua centralidade na produção de saber, beleza e espiritualidade. Seu corpo abriga seus ancestrais e Glória Bomfim coloca essas marcas em primeiro plano.

A partir da próxima seção vão ser analisadas as canções performadas ao longo do espetáculo, com ênfase nas músicas que reconstroem as narrativas míticas e os ritmos dos terreiros.

4. A MÚSICA DO CHÃO DE TERREIRO

Zambiapungo alegrou-se com o fuzuê
 [...] E anunciou que a criação não iria parar
 Que viessem crianças, mulheres e homens
 Para escutar Ngoma
 Cantar, dançar e alegrar a vida (Marcelo D2, 2020)

A artista abriu seu espetáculo com a música *Malembe*, um canto de saudação ao orixá Ogum, o senhor dos caminhos. A palavra que dá título à música tem origem banto, e de acordo com o cantor e escritor Nei Lopes (2012), significa “cântico de misericórdia, pedido de perdão aos orixás nos candomblés bantos” (Lopes, 2012, p. 155). O escritor acrescenta que a palavra pertence mais especificamente ao idioma quicongo e vem de “*ma-lembe*, saudação desejando paz, saúde” (Lopes, 2012, p. 155). Logo, Glória Bomfim inicia sua performance com uma respeitosa saudação ao orixá que abre caminhos, e isso é demonstrado também através do movimento do seu corpo. Ao citar o nome do orixá pelas primeiras vezes durante a música, Glória Bomfim faz um movimento de mão em direção ao chão, depois toca na lateral da própria cabeça e beija sua mão, como é observado na figura 2.

Figura 2 - Malembe



Fonte: Canal Teatro Rival Petrobras, 2021.

Além disso, na própria letra da música, há indicação a saudação ao orixá, incluindo o uso da palavra em quicongo. Ela canta:

Puxa a cantiga do santo guerreiro
 Pede malembe pro seu Orixá.
 Ogum

Ô Beira-Mar Ogum
 [...]

Eu vivia com meu peito aflito,

No amor não tinha paradeiro,

Fui na gira de pai Benedito,

Era festa de Ogum no terreiro.

Cachimbando no bico do pito,

Preto velho mexeu num braseiro,

Queimou erva de cheiro esquisito,

E cantou canto de cativo.

Jogou Búzio num pano bonito,

Saiu chispa do seu fogareiro,

Quando o búzio caiu tava escrito

O nome do santo no chão do santeiro (Pinheiro, 2018).

Assim, a canção descreve uma situação de festa no terreiro, dentro de uma gira de preto velho. A gira é o momento de celebração aos ancestrais e orixás, comum à maioria das macumbas brasileiras. Lopes (2012) explicou que a palavra gira vem do quicongo *njila*, significando caminho. Por isso, há a gira do ancestral, ou seja, o caminho dado por aquela entidade. Além disso, a gira é uma celebração litúrgica, segue regras estabelecidas pelos ancestrais e pelos dirigentes do terreiro. Ao longo de vários dias há um processo de preparação e encantamento do lugar, dos corpos, dos cantos, das comidas, que culminam no momento da gira. Dessa forma, Glória Bomfim performa no palco elementos da gira, mas não a gira em si, pois para isso seria necessário, além da canção e da performance, a defumação, o assentamento de santo, o axé do ancestral enterrado sob o palco, o congá, e outros rituais que precedem esse momento de ápice da vida no terreiro.

Ademais, a festa apresentada na música se assemelha à festa ao inquice Incoce, sincretizado com o orixá Ogum, celebrada nos terreiros dos candomblés de Angola, a linhagem de candomblés fundado pelos povos bantos, os falantes do quicongo. Essa festa é retratada na tese de doutorado de Hildete Costa (2018, p. 140). Ela contou:

Mameto cumprimenta os presentes e agradece a todos por terem vindo pedindo a Incoce que livre a todos dos perigos e que defenda a todos com o poder das suas espadas, dando muita saúde e vida longa. Após a abertura, tem início a preparação do ambiente com a defumação, a pomba e os cânticos. A defumação é feita, acompanhada de cânticos, em todo barracão, com incenso e folhas cheirosas para purificação do ambiente.

Portanto, a cantora iniciou seu show da mesma forma que é iniciada uma gira, cantando em saudação a Ogum e anunciando a defumação. Além disso, foi citada novamente a figura do Preto Velho, uma entidade marcante nas macumbas e na temática desse espetáculo. Todos esses

elementos compõem o que Martins (2003) chama de oralitura: a palavra ancestral, o movimento do corpo e as referências aos ritos afro-brasileiros.

Na sequência, Glória Bomfim cantou músicas para os caboclos de Oxóssi. Depois de saudar Ogum, orixá do movimento, da invenção, dos caminhos, a cantora estende sua saudação para o orixá da caça, seguindo a ordem do xirê dos candomblés de Ketu. A palavra *xirê*, de origem iorubá, significa roda, dança, e dá nome ao processo ritualístico em que os orixás são chamados nos terreiros de candomblé para serem celebrados. Segundo Reginaldo Prandi (2001) há no *xirê* uma ordem preestabelecida que remete à estrutura cosmológica dos povos iorubanos e às tradições de cada casa, com Exú vindo primeiro, seguido de seu irmão Ogum, do caçador Oxóssi, do senhor da terra, Omolu, do rei Xangô, das yabás, Iansã, Oxum, Iemanjá e Nanã, e se conclui com Oxalá, o mais velho. Podem haver variações na ordem, de acordo com os fundamentos da casa de candomblé.

Contudo, para dar continuidade a análise dessa dissertação, a próxima música selecionada para essa seção é *Xangô Irôko*, música também composta por Paulo César Pinheiro. Nesta canção é celebrado Xangô Irôko, a união entre os orixás da justiça e da ancestralidade. Além de uma celebração, a canção traz elementos geográficos para descrever os caminhos traçados pelos ancestrais, como o Banguê, nome que referencia a região oeste de Angola, onde já foi o reino de Benguela. Glória Bomfim canta logo na primeira estrofe: “Eu vim de Xangô Irôko/ Do tronco de Benguelê/ Do Tempo virei caboco/ No oco do Katendê (Pinheiro, 2018).

O termo caboclo, cantado nesse trecho, é uma referência aos caboclos. Eles são os ancestrais indígenas, aqueles que já viviam nesse território há milênios, muito antes das invasões européias e da chegada dos povos africanos. Nas macumbas, eles são cultuados como guerreiros valentes, corajosos e sábios, protetores das matas e da medicina das folhas. Essa presença do território através do ancestral é também uma característica fundamental dos cultos angolo-congoleses, visto que, de acordo com Lopes e Simas (2020), a comunidade dos ancestrais invocados está diretamente ligada à terra e ao chão do terreiro.

Através dos nomes dos orixás e inquices, há novamente referências aos dois principais grupos de pessoas trazidas de África durante o período de escravidão no Brasil, os povos Iorubás, trazidos de Nigéria, Benin e Togo, e os povos Bantos, trazidos de Angola e Congo. Essas origens são destacadas de forma ainda mais clara nos seguintes versos: “Justiça é minha bandeira \ Brigar com o mal minha sina \ Eu sou de pedra e madeira \ Pai Banto e mãe Negra-Mina” (Pinheiro, 2018).

De acordo com Law (2006), o termo mina, utilizado em Negra-Mina, é comumente usado para se referir aos africanos escravizados que foram tirados de África a partir da Costa da Mina, região onde hoje fica Gana, mas para onde eram levados os povos da Nigéria, Benin e Togo.

Na música são citados os orixás iorubanos Xangô, senhor da justiça e do fogo, e Irôko, o orixá árvore, senhor da ancestralidade. Em seguida há dois inquices, Tempo, o inquice banto responsável pelas estações do ano e pela passagem do tempo e Katendê, inquice das folhas e dos segredos, muito ligado aos caboclos. O babalaô Ifátimilêhìn (Orgulho Ancestral, 2023) contou que o orixá Irôko é cultuado em África no tronco da árvore sagrada de mesmo nome, na diáspora brasileira esse orixá virou a gameleira branca, mas também habita outras árvores menos conhecidas. Apesar de todos esses elementos possuírem enorme carga significativa, um termo se destaca nesses versos, o conceito de virar, cantado no terceiro verso.

O dicionário Michaelis da língua portuguesa apresenta diversas acepções para o termo virar, a maioria delas relacionadas ao movimento do corpo, como mudar de posição, voltar-se para determinada direção, mover-se em círculos, mas também pode ser entendido como passar por alteração, colocar do avesso e causar ou sofrer alteração. Assim, a palavra virar descreve o movimento do corpo, que gira, virando, mostrando hora o rosto, hora as costas, voltando à posição inicial de outra maneira. Nas macumbas brasileiras, o iniciado dança, repetindo os movimentos dos ancestrais e entrando em transe, nesse momento a pessoa vira no santo, ou seja, se torna o ancestral ao passo que permanece sendo ela mesma. Martins (2003) e Shechner (2006) compreendem essa performance como a inauguração da repetição, ao repetir o movimento do ancestral produz algo novo, o corpo vira, e nisso o passado vira agora, a memória vira vida. Essa compreensão do giro e do ato de virar se relaciona com a compreensão do tempo como uma espiral, em vez de uma linha reta.

Ainda sobre o termo virar, Goldman (2021) reflete sobre suas diferentes compreensões dentro dos candomblés e das umbandas:

Como se sabe, no candomblé é possível dizer que um orixá vira, que alguém vira no santo, que um toque vira para outra nação, e assim por diante. Ao mesmo tempo, a cada movimento corresponde um “desvirar”: desvirar santo, desvirar a pessoa, retornar ao toque de sua nação... Creio, assim, que é a complexidade desse processo que permite uma outra conexão entre estes dois sofisticados pensamentos da diferença o perspectivismo ameríndio e o que sou tentado a denominar, usando uma expressão um pouco grosseira, de viracionismo afro-americano (Goldman, 2021, p. 24)

Nesse mesmo sentido, nesses versos, Glória Bomfim aponta para o sincretismo entre os povos iorubás e bantos e os povos indígenas brasileiros, através do marcador citado anteriormente, o termo caboclo. De acordo com Eduardo Navarro, em seu *Dicionário de Tupi Antigo*, o termo vem da palavra kariboka, que significa “filho de pai indígena e mãe africana” (Navarro, 2013, p. 244). O autor ainda esclarece que “é de kariboka que se originou o termo caboclo em português. O termo passou a designar, mais tarde, também o filho de mãe índia e pai branco” (Navarro, 2013, p. 244). Assim, quando Bomfim canta sobre virar caboclo a partir do Tempo, o inquite banto, ela está apontando para o fenômeno histórico de mistura entre os povos indígenas brasileiros e os povos bantos, uma mistura que vai além da dimensão física, é também espiritual e cultural. Sob a perspectiva religiosa e espiritual dos cultos afro-brasileiros, Castro (2001) explicou o termo caboclo como sendo

uma designação genérica dada à personificação de espíritos indígenas brasileiros, também cultuados pelos iniciados ao lado das divindades africanas, mas tidos na categoria de “entidades nobres” e não de “santos”. Tomam por isso nomes das mais conhecidas tribos brasileiras (tupinambá, tupiniquim, cariri) e como figuras emblemáticas, idealizadas como nobres, costumam ser tratados com títulos de nobreza tais como Rei da Hungria, Rei dos Astros, Sultão das Matas, ou então com nomes referentes à flora e à fauna a exemplo de Pedra Preta, Pena Branca, Cobra Coral, Raio do Sol. Em seus rituais a linguagem e os cânticos são em português rudimentar misturado com palavras e expressões de línguas ameríndias e africanas com maior frequência termos de base banto, bebem infusão de folhas e jurema preparado com mel (Castro, 2001, p. 183).

Nesse contexto, é importante trazermos para essa reflexão, o exposto por Simas (2022), que conta a história do líder indígena Tamandarê, responsável pelo primeiro sincretismo registrado em terras brasileiras entre o cristianismo e as religiões tradicionais indígenas. De acordo com Simas (2022), o líder indígena passou por um processo de cataquecismo pelos padres jesuítas e em seguida se estabeleceu em uma aldeia em Ilhéus. Ali, iniciou um culto que misturava os elementos sagrados do catolicismo, como a cruz, o altar, a hierarquia, com os cultos aos ancestrais indígenas e suas práticas, como a defumação, o transe, a dança com os espíritos dos mortos. Segundo Stuart Schwartz (1988) esse movimento, que teve início em 1551 e resistiu até 1627, foi chamado pelos portugueses de Santidade. Schwartz (1988) também descreve a Santidade como um forma de resistência cultural, política e militar, já que

Os registros históricos desse culto, extremamente fragmentários, indicam que durante todo o período de 1560 a 1627 a santidade sobreviveu no sul da Bahia como um movimento religioso sincrético, no qual inicialmente índios e mais tarde africanos ou crioulos fugidos

uniam-se em operações militares contra povoados habitados por portugueses e especialmente contra as plantações de cana-de-açúcar e os engenhos do sul do Recôncavo (Schwartz, 1988, p. 55).

Mais adiante, Glória Bomfim canta: “Sou pau que ninguém arranca / Fincado em chão de terreiro / Eu sou gameleira-branca / Do tempo do cativo” (Pinheiro, 2018). Ela reforça a referência ao orixá Irôko e sua morada na diáspora, a gameleira branca, e também evoca um fundamento dos terreiros de macumba na Bahia, a árvore que brota do chão do terreiro. No documentário *Candomblé - Espaço Sagrado*, de 1975, o cineasta Galdo Sarno mostra um terreiro de candomblé na cidade de Cachoeira, no estado da Bahia. Ali, a chefe da casa apresenta seus fundamentos, entre eles estão as árvores plantadas nos espaços em que são realizados os cultos aos ancestrais. O narrador, Álvaro Freire, destaca a importância desse elemento, dando o nome e a origem de cada árvore e do ancestral que representa. Desse modo, a literatura do terreiro é escrita com os corpos humanos, mas também com os corpos não humanos que integram a comunidade e o axé do terreiro.

Mandarino e Gomberg (2009) também apontam para uma relação de interdependência entre humanos e árvores nas tradições dos candomblés de Ketu do Rio de Janeiro, em especial do Ilê Axé Omim, em Cachoeiras de Macacu. Os pesquisadores, ao analisarem um relato sobre o plantio de palmeiras no terreiro, afirmam: “a importância deste relato reside no fato de assumidamente alguém afirmar a descendência entre os homens e as árvores” (Mandarino e Gomberg, p. 152, p. 2009). Essa relação é apontada pelos pesquisadores como uma compreensão ligada diretamente aos mitos que fundamentam cada casa de candomblé.

Ademais, o conceito de uma humanidade que vai além das pessoas humanas é apresentado pelo escritor indígena Ailton Krenak (2019) e embasa parte da sua crítica ao sistema capitalista e um de seus efeitos mais recentes, a pandemia global do COVID-19. Em seu livro, *Ideais para adiar o fim do mundo*, Krenak (2019) propõe a seguinte questão: “somos mesmo uma humanidade?”. A pergunta coloca em dúvida a ideia de singularidade e superioridade do ser humano estabelecida pela tradição ocidental e provoca a reflexão sobre a conexão entre as pessoas e o ambiente em que habitam, principalmente numa relação de interdependência. A partir disso, Krenak (2019) traça um paralelo entre a noção do planeta Terra enquanto um organismo vivo e a pandemia do COVID-19 como um sintoma do adoecimento causado pelas sociedades capitalistas ocidentais ao planeta. Essa noção se une às compreensões de mundo apresentadas nas canções de Bomfim e na cosmopercepção banto e nagô em que elas se baseiam.

Dando continuidade ao espetáculo, Glória Bomfim traz em sequência duas músicas que se relacionam aos saberes indígenas presentes nas macumbas brasileiras, *Defumador* e *Cobreiro*. Na primeira canção, a cantora descreve o processo de defumação, realizado como forma de preparação do espaço e dos corpos para receber os ancestrais. Na letra, é detalhada cada erva usada no processo de defumação num movimento de manutenção da memória desses saberes. Glória Bomfim canta:

Sandoval, catimbozeiro,
De manhã, me visitou,
Me deixou erva-de-cheiro
Pra fazer defumador.

Trouxe rama de alecrim,
Folha de manjeriço,
Incenso de benjoim,
Mastruço, arruda e gervão.

A raspa de cana-brava,
A casca do manacá,
Me disse como eu usava,
Na dose de defumar.

Trouxe um galho de Angelim,
A erva de são João,
A seiva do pau-marfim,
A planta do barbatimão.

Me disse ponto e medida
Pro fogareiro de brasa,
Pra benzer a minha vida,
Pra limpar a minha casa.

Trouxe grão de gengelim,
Trouxe a flor do açafraão,
Tufo de limão-capim
Com capim-colonião.

Todo mal que desapruma,
Que no caminho passa,
O defumador defuma
E carrega na fumaça. (Pinheiro, 2018)

A defumação é parte fundamental dos ritos afro-brasileiros e acontece geralmente após ou durante a abertura. Hildete Costa descreveu uma festa para o inquice Incoce, no terreiro Tumbenci, na cidade de Salvador, Bahia, e destacou justamente esse momento, ela escreveu:

Após a abertura, tem início a preparação do ambiente com a defumação, a pamba e os cânticos. A defumação é feita, acompanhada de cânticos, em todo barracão, com incenso

e folhas cheirosas para purificação do ambiente. As cantigas referentes à defumação são “tiradas” pelos Tatás e pela Mameto (Costa, 2018, p. 140)

É importante destacar como a ação ritual de defumar o ambiente para sua purificação é imprescindivelmente acompanhada dos cânticos próprios para esse momento. Isso demonstra a ligação direta entre o ato performático e a palavra cantada. Outro aspecto marcante dessa canção é a sua função social, apresentando saberes pertinentes ao bem viver dos povos de terreiro, algo que se repete na música *Cobreiro*. Em ambas as canções, Glória Bomfim assume um papel de repositório vivo de saberes ancestrais, uma função, apontada por Nascimento (2019), como a do griot, também chamado de akpalô, pessoas que “desempenhavam esses papéis sociais de bibliotecas vivas, ou de armazéns peripatético do conhecimento” (Nascimento, 2019, p. 129).

Nesse mesmo sentido, ocorre a performance de *Canto pra Oxumaré*, que acontece ainda na metade do show. Nessa canção, a cantora louva ao orixá Oxumaré, o senhor do arco-íris, da prosperidade e da dualidade. Tal característica de duplicidade é evidenciada quando ela descreve Oxumaré, o orixá nagô, mas saúda Angorô, o inquice banto. Essa diferença vai além da origem étnica, pois orixás e inquices são conceitos distintos de divindades. Ao passo que os orixás são ancestrais míticos, ou seja, pessoas que viveram há tempos imemoriais e foram ancestralizadas por suas comunidades, os inquices são forças da natureza, nunca tendo passado por uma existência humana. Assim, essa dicotomia se expressa de forma mais nítida nas histórias míticas, ou ítãs, contadas através do tempo sobre o orixá Oxumaré.

Figura 3 - Dança de Oxumaré



Fonte: Canal Teatro Rival Petrobras, 2021.

Durante a performance, a cantora dança, movimentando seu corpo para frente e para trás, imitando uma serpente, seus dedos indicadores estão estendidos para cima e os demais dedos dobrados, como pode ser observado na figura 3. Enquanto dança, ela canta “Arrobobô, Arrobobô, Arrobobô / É a cobra Angorô” (Bomfim, 2011, s.p.). Assim, seus movimentos e suas palavras se assemelham aos movimentos descritos pela pesquisadora Hildete Costa como as características do inquite Angorô, que é sincretizado com o orixá Oxumaré. A estudiosa explica: “Representado pela serpente[...] na dança de Angorô ele aponta os dedos para cima e aponta para baixo, alternadamente, indicando os poderes do céu e da terra” (Costa, 2018, p.124). Nascimento (2019) também menciona o sincretismo iorubá e banto-congolês nos pontos de Abigail Moura:

Oxumaré, é meu orixá
 Oxumaré é um amigo leal
 Oxumaré é um grande general
 É mandão da água doce
 Em Angola é Angorô (Nascimento, 2019, p. 120)

Para Nascimento (2019), esse sincretismo ocorre sem pressão institucional, diferentemente do sincretismo entre o catolicismo e as religiões afro-brasileiras. Na verdade, ocorre “pela vontade de sobrevivência” (Nascimento, 2019, p. 120) e “revela a grande vitalidade intrínseca de cada uma das religiões envolvidas no processo” (Nascimento, 2019, p. 120). Assim como o orixá Oxumaré, a dualidade entre os símbolos, rituais, performances e músicas dos cultos banto-congoleses e iorubás geram uma pluralidade similar às cores do arco-íris, que é notável na música e no corpo de Bomfim.

Ademais, a performance de Glória Bomfim em *Canto pra Oxumaré* exemplifica como a oralitura opera como uma forma de conhecimento encarnado, onde o corpo não apenas executa movimentos ritualísticos, mas também se torna um veículo de transmissão de saberes ancestrais. Como observa Taylor (2013), a performance é uma forma de memória viva, que permite a transmissão de conhecimentos culturais através de gestos, danças e cantos, em vez de depender exclusivamente de textos escritos. Nesse sentido, a dança de Bomfim, ao imitar os movimentos da serpente, celebra Oxumaré/Angorô e, além disso, reativa e preserva a memória coletiva dos povos de terreiro, conectando o público com as tradições afro-brasileiras. Essa conexão entre corpo, memória e performance é central para a oralitura, como propõe Martins (2003), que vê na dança e na música uma forma de “escrita corporal” que transcende as limitações da linguagem escrita.

A dualidade presente em Oxumaré, representada pela serpente que se move entre o céu e a terra, reflete ainda a própria natureza da oralitura, que opera em um espaço liminar entre o sagrado e o profano, o passado e o presente. Zumthor (2010) destaca que a oralidade é uma prática que existe em um constante estado de fluxo, onde a repetição de gestos e palavras não é uma mera reprodução, mas uma reinvenção contínua. Essa ideia é visível na performance de Bomfim, onde cada movimento e cada canto são únicos, mesmo que baseados em tradições ancestrais. A serpente, como símbolo de transformação e renovação, reforça essa noção de que a oralitura é uma prática dinâmica, que se adapta e se reinventa a cada performance, mantendo viva a memória dos ancestrais.

Além disso, a referência à cobra Angorô e ao orixá Oxumaré evidencia a complexa rede de sincretismos que caracteriza as religiões afro-brasileiras. Como aponta Simas (2022), o sincretismo entre os orixás iorubás e os inquices bantos, além de ser apenas uma sobreposição de divindades, é uma fusão de cosmovisões que reflete a resistência e a criatividade dos povos africanos e seus descendentes no Brasil. Essa fusão é visível na música de Bomfim, onde Oxumaré e Angorô coexistem como expressões de uma mesma força espiritual, demonstrando como a oralitura é capaz de integrar diferentes tradições em uma única narrativa performática. Essa integração não apenas enriquece a cultura afro-brasileira, mas também desafia as noções fixas de identidade e pertencimento, propondo uma visão mais fluida e inclusiva do sagrado.

5. NATUREZA E PANDEMIA

Malê, Malê
 Teu sangue não vai correr
 Ogum num cavalo branco
 Chegou pra te defender
 (Bomfim, 2018)

Neste capítulo serão analisadas as músicas *Caboclo Guaracy*, *Oxóssi*, *Santo e Orixá*, *Senhor da Justiça* e *As Forças da Natureza*. Essas canções estão conectadas pela sua temática de ligação entre natureza e ser humano e as consequências dos abusos dentro dessas relações. Em *Caboclo Guaracy*, *Oxóssi*, *Santo e Orixá* ficam claros os aspectos de força da natureza dos orixás, inquices e caboclos. Em *Senhor da Justiça*, *As Forças da Natureza* e novamente *Santo e Orixá*, destaca-se a compreensão de reações violentas das forças da natureza contra a humanidade ocidental.

Um outro fundamento do espetáculo *Aos Povos das Florestas* é seu contexto histórico. A apresentação de Glória Bomfim aconteceu em 2021, durante a pandemia do COVID-19. Por conta disso, não há público presente no Teatro Rival Petrobras e a transmissão do show aconteceu ao vivo no seu canal do Youtube. Essas particularidades fazem da obra uma performance única em sua resistência, o corpo-literatura em festa e devoção durante o período de maior adoecimento dos corpos do novo milênio, até o momento. Outra característica que a torna única é o seu modo de preservação, pois, para Zumthor (1997), o arquivamento da performance, especialmente da poesia oral, a conserva para análises, consultas e repetições, apesar de parar a corrente da oralidade. O peso do seu contexto histórico aparece de forma explícita nas canções escolhidas por Glória Bomfim e no discurso que acontece próximo ao final da apresentação. Para sua compreensão é importante primeiro analisar a pandemia e seus impactos no Brasil.

A pandemia global do COVID-19 afetou toda a população mundial. A World Health Organization (2025) e o Conselho Federal de Enfermagem (2023) apontam o número de 7 milhões de mortos globalmente, apenas no Brasil mais de 700 mil pessoas morreram em decorrência da doença. No Brasil a doença afetou de maneira especialmente cruel as populações negras e os povos de terreiro. De acordo com a pesquisadora Nathália Fernandes (2022), “estudos constataram que negros (pretos e pardos), morrem mais do que brancos em decorrência da COVID-19 no Brasil” (Fernandes, 2022, p. 22) e isso ocorre por conta do racismo que estrutura os vários aspectos da

sociedade brasileira, como o acesso a saúde, a segurança e a informação, o que dificulta a prevenção e o tratamento das pessoas negras brasileiras.

Ainda segundo Fernandes (2022), 60% das pessoas afetadas pela COVID-19 no Brasil eram pretas e pardas. Por consequência, as populações de terreiro também são afetadas em maior porcentagem, isso ocorre porque, de acordo com o Censo 2022 sobre as religiões no país, 56,4% dos praticantes de umbanda e candomblé são pretos e pardos. Logo, subir ao palco em meio a este cenário de ataque aos corpos e a espiritualidade negra, foi um ato de resistência realizado pela cantora Glória Bomfim.

As canções selecionadas para essa seção da análise apontam uma compreensão particular dos povos de terreiro sobre a natureza, sua relação com os seres humanos e a pandemia do COVID-19 aparece como uma reação da vida a essa relação. A primeira música dessa parte do espetáculo é *Caboclo Guaracy*, canção também composta por Paulo César Pinheiro, lançada por Bomfim em 2007, no álbum *Santo e Orixá*.

Ao iniciar a performance dessa canção, os músicos deixam seus instrumentos de lado e usando apenas o ataque e as palmas para acompanhar a voz de Glória Bomfim. Esse movimento é um ato performático da terreirização (Simas, 2019) do palco. Assim como no terreiro, neste momento, é permitido que apenas o atabaque e o corpo falem. Como exemplo disso, pode ser visto na Figura 4 o músico Léo Pereira usando o próprio corpo para batucar o ritmo da música.

Figura 4 - Caboclo Guaracy



Fonte: Canal Teatro Rival Petrobras, 2021

Enquanto o atabaque e os corpos estabeleceram o ritmo, Glória Bomfim cantou, e suas palavras reiteraram a cosmopercepção estabelecida anteriormente, as pessoas e os elementos da natureza fazem parte de uma mesma família. Ela cantou:

O seu arco é de ouro do Sol
 Sua flecha é um raio de Lua
 Guardião da floresta
 Real sentinela
 Da mata que é sua
 Ele é filho da dona do rio
 E se benze com a erva que queima
 Bebe água da casca
 Do pé de aroeira
 E licor de Jurema (Bomfim, 2021)

A interdependência familiar entre os seres humanos e outros seres da natureza firmada na letra da canção tem origem nas culturas das macumbas brasileiras e nas culturas indígenas que também influenciam as umbandas e os candomblés. No documentário *Candomblé - Espaço Sagrado*, e na fala do babalaô Ifátimilêhìn, ambos citados anteriormente, ficou clara a ligação entre os orixás, ou seja, os ancestrais míticos, e as árvores, ao ponto de um ancestral ser cultuado em uma árvore específica. Paralelo a isso, Ailton Krenak (2020) nomeia até o nível de parentesco entre corpos humanos e não humanos, ele disse: “O Rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso” (Krenak, 2020, p. 40). Assim como também fez David Kopenawa (2015) apontando essa ligação de parentesco entre os corpos, quando contou sobre um parente Yanomami que é sobrinho do sol. Na literatura indígena oral, organizada em forma escrita por Daniel Munduruku (2005), essa ligação aparece no seguinte trecho de uma história do povo Tukano:

O caçador tentava esconder-se para não ser notado, mas foi tudo em vão. O espírito da floresta já o havia identificado pelo cheiro que a caça exalava.
 – Como está você, meu neto?
 – Estou bem, meu avô. E você, como está?
 – Estou bem, meu neto. (Povo Tukano *apud* Munduruku, 2005, p. 54).

Toda essa construção ideológica continua na canção seguinte, *Oxóssi*, e culmina nas três últimas músicas dessa análise, *Santo e Orixá*, *Senhor da Justiça* e *As Forças da Natureza* afirmando que se o ser humano adoecer o corpo da Terra através da exploração capitalista, e o corpo

da Terra, por sua vez, adoce o ser humano, seja como justiça, vingança ou uma reação de sobrevivência.

Figura 5 - Glória Bomfim caçadora



Fonte: Teatro Rival Petrobrás, 2021

Durante a performance dessa canção o corpo de Glória Bomfim simula os movimentos de uma caçada, abaixando-se, protegendo-se do que vem adiante e dançando com alegria, como pode ser visto na figura 5. A música *Oxóssi* dá continuidade à construção da relação entre humano, ancestral e natureza. Oxóssi é descrito como um orixá cuja natureza vem da lua, sua mãe é o mar e seu irmão é a criatividade, sua esposa o rio e seu filho a criança sábia. Porém, a principal característica de Oxóssi é sua vida como caçador, mencionada na canção através do termo *odé*, que significa caçador na língua iorubá segundo Beniste (2011). O efeito da canção é a expansão da definição de orixá, para além de um ancestral mítico, ou seja, uma pessoa que viveu em tempo imemorial e teve um impacto tão grande e positivo em sua comunidade que permaneceu viva através das tradições orais, o orixá é também uma força da natureza. Esse conceito é uma extensão dessa relação entre a humanidade e a natureza como parte de uma mesma família.

Essa noção dos corpos interdependentes, em que o corpo-humano é ligado fisicamente e espiritualmente aos outros corpos, como o corpo rio, o corpo montanha, o corpo árvore, adiciona um outro nível de complexidade ao corpo-literatura, pois a literatura passa a ser também resultado dos encontros entre esses corpos.

Os mais velhos contam que Oxóssi era o caçador responsável por trazer o alimento que sustentaria toda a aldeia. Contudo, o *odé* passou a caçar mais do que o necessário para a sobrevivência de seu povo, matando animais apenas para provar sua proeza de grande caçador. Como resultado, a diversidade de animais na mata diminuiu e a caça se tornou mais difícil, ao ponto de não sobrar mais nenhuma criatura para ser caçada. Desesperado, Oxóssi procurou Orunmilá, o grande oráculo, e pediu uma solução. Então, os búzios revelaram o que deveria ser feito, Oxóssi deveria fazer uma oferenda ao espírito da floresta e se comprometer a caçar apenas o necessário. Assim foi feito e logo as matas se encheram novamente. Da mesma forma que em todos os outros ítans, essa história evoca um conceito das filosofias iorubá e banto, a existência da humanidade depende diretamente das outras vidas que existem ao seu redor. Isso é reafirmado pela performance de Glória Bomfim durante seu espetáculo.

A história indígena do povo Tukano mencionada anteriormente neste capítulo também traz como protagonista um caçador responsável por prover o alimento para sua família. Na história contada por Daniel Munduruku (2005), o caçador recebeu uma flecha encantada pelo Curupira, um espírito da floresta, e só poderia usar sua flecha mágica para abater os animais necessários para matar sua fome e de sua família, caso se excedesse perderia seu poder. Esse ponto de similaridade entre as tradições afro-brasileiras e indígenas vai além de apenas uma história, se sustenta em pilares ideológicos que facilitaram o sincretismo entre essas culturas durante os primeiros séculos da colonização europeia no Brasil. Essa ligação é apontada no verso cantado por Glória Bomfim: “Rei de Ketu, Cabloco da Mata, Odé-Odé” (Bomfim, 2021) e reforçado pela pesquisadora Hildete Costa (2018) que chegou a afirmar que “as primeiras manifestações religiosas de matriz africana resultaram da parceria entre os povos de origem Banto e a inclusão de índios tupinambás” (Costa, 2018, p. 142).

As três últimas canções desta análise apontam para os efeitos do desequilíbrio na relação entre humanos e natureza, repetindo na performance a história mítica do Orixá Oxóssi. A iluminação do palco e as expressões de Glória Bomfim comunicam um lamento, um pedido de misericórdia, como foi feito no início do espetáculo com a canção *Malembe*. Contudo, outros campos referenciais são somados a essa nova repetição, que segue como a espiral sugerida por Martins (2003), repetindo e inaugurando novas formas a cada rodopio.

Figura 6 - Santo e Orixá



Fonte: Teatro Rival Petrobrás, 2021.

A figura 6 mostra Glória Bomfim enquanto canta o seguinte trecho da música *Santo e Orixá*:

Santa Rita foi chamar Santa Teresa
 Pra pôr um fim nessa tristeza
 Que tomou conta desse mundo de ilusão
 Santa Clara, já falou com Santa Helena
 Que pela dor que a gente pena
 Ela tem pena desse nosso coração
 São Vicente foi buscar São Cipriano
 Que ele desmancha desengano,
 Desesperança, desamor, desilusão
 São Gonçalo convocou São Malaquias
 Pra resgatar nossa alegria
 Se não pra gente a vida não vai ter razão
 É muita mágoa
 Nem mesmo o mar tem tanta água
 Pouco prazer pra muita lágrima
 Haja milagre pra tristeza se acabar
 É muito pranto
 Tem povo triste em todo canto
 É muita dor pra pouco santo
 E o santo vira dois é santo e orixá (Bomfim, 2021).

Através da performance dessa canção, Glória Bomfim une conceitos já apresentados durante o espetáculo com novos elementos performáticos. Como o pedido de *malembe*, uma súplica de misericórdia aos orixás, agora se une a elementos cristãos, as mãos se unem como numa reza, a iluminação produz uma atmosfera de santidade, ambos elementos que podem ser vistos na figura 6, e a letra da canção deixa essa construção clara. Outro conceito que retorna é o virar no orixá. No caso dessa canção, o santo católico oferece conforto ao sofrimento do povo, mas é insuficiente, precisa virar dois, santo e orixá, para dar conta de tanta dor. Essa virada é marca do movimento

decolonial dentro da canção. De acordo com a análise dessa canção pela pesquisadora Renata Penachio (2022):

As duas estrofes do meio e as duas do fim da canção são elos da viração na encruza do santo com o orixá, estruturadas como apelos ao plano espiritual e às divindades – misticismo militante – para que se juntem na disposição de romper com o sofrimento incessante do povo brasileiro, sofrimento que reverbera da colonização [...] Os versos elencam a tristeza como elemento irredutível na vida dos brasileiros, espalhando a mágoa em uma extensão ilimitada, oceânica, na qual “nem o mar tem tanta água” e o apelo é ao milagre para que essa tristeza profunda – uma tristeza histórica – cesse (Penachio, 2022, p. 105)

Nesse sentido, Glória Bomfim evoca o desprezo e maltrato centenário sofrido pelo povo brasileiro e conseqüentemente também à natureza, que tem na pandemia do COVID-19 uma de suas manifestações mais recentes e alarmantes. Pinto e Cerqueira (2020) apontam que a maneira como o sistema produtivo está estruturado sob o capitalismo propicia o surgimento de pandemias e o sistema de saúde, sucateado e atacado pelo Estado, enfraquece a capacidade de resposta da sociedade para esses problemas. Segundo os pesquisadores:

as novas epidemias (SARS, Ebola, os vários tipos de influenzas, entre outros patógenos) ocorrem devido ao modelo de agricultura e criação de animais altamente extensivo. Este modelo que diminui a distância entre o mundo rural e o urbano e fundamentalmente as barreiras naturais entre a civilização e os animais e seus respectivos, e, singulares, “habitats”, expõe a humanidade diretamente a vírus e bactérias que, até então, não se encontrava exposta. Mesmo com os alertas a sociedade, sob a égide do capitalismo, continuou e aprofundou o processo de exploração e destruição do meio ambiente e das relações sociais humanitárias, gerando uma situação singular, ainda não vivida em tempos recentes. (Pinto e Cerqueira, 2020, p. 44)

Portanto, essa dor oceânica que acompanha o povo brasileiro há séculos e agora atinge um ápice com a pandemia do COVID-19 é produzida pelos mesmos sistemas que produziram a escravidão e perseguição dos povos indígenas, dos povos pretos e dos povos de terreiro, o colonialismo e o capitalismo. Assim, Glória Bomfim canta essa mágoa, faz o pedido de *malembe* e apresenta a virada de solução, a ancestralidade afro-brasileira.

Essa construção se repete na música *Senhor da Justiça*

O mal se alastrou no planeta
A terra parece sem dono
Precisa cuidar, Pedra Preta
O rei se levante do trono
Em frente a rainha que é cega

A força do mal zomba e dança
 E a fúria do rei que a renega
 Vai por no lugar a balança
 Oh caô
 O mal quando vê sai de lado
 O traje real que ele veste
 Por medo do curto machado
 E a xispa do fogo celeste
 A vinda do rei já conforta
 Pro avanço do mal que hoje é grave
 E o mal vai sair pela porta
 E o rei vai jogar fora a chave
 Oh caô (Bomfim, 2021)

Novamente, a figura de um mal centenário se espalhou pelo planeta, zombou da justiça e enfureceu as forças da natureza. Esse desequilíbrio invocou o orixá Xangô, que apareceu representado pela fúria, pelo fogo e pelo machado. Essas repetições seguem a lógica performática de Zumthor (2010) e Martins (2003), em que cada nova repetição fortalece o sentido das anteriores e inaugura novos caminhos.

Por fim, Glória Bomfim interpretou a canção *Forças da Natureza*, composta por João Nogueira e Paulo César Pinheiro, e cantada originalmente por Clara Nunes. Nesse samba há o clímax das repetições desse bloco de canções, depois de tanto sofrimento, a música anuncia que tudo vai voltar a seu lugar, com a natureza assumindo seu esplendor completo. As forças da natureza se manifestam como elementos de destruição e vingança, assim como o orixá Xangô na música anterior. Contudo, a destruição do mundo como ele está posto, colonial, racista, sexista, supremacista branco, imperialista, é o desejado para que nasça um novo mundo. Assim, Glória Bomfim canta: “E o mar / Com suas águas bravias / Levam consigo o pó dos nossos dias / Vai ser um bom sinal / Os palácios vão desabar / Sob a força de um temporal / E os ventos vão sufocar o barulho infernal / Os homens vão se rebelar / Dessa farsa descomunal / Vai voltar tudo a seu lugar / Afinal (Bomfim, 2021). Da mesma forma que em *Santo e Orixá*, e em *Senhor da Justiça*, aqui o modo de vida capitalista e colonial também foi colocado como a causa para a revolta das forças da natureza. Do mesmo modo, Kopenawa (2015), Krenak (2020) e Pinto e Cerqueira (2020) também apontam para o modo de produção da vida capitalista e colonialista como os responsáveis pelas catástrofes climáticas e pelo COVID-19. Portanto, a performance de Glória Bomfim apresenta uma visão de mundo coerente com as cosmopercepções indígenas e com os estudos sociológicos mais avançados.

Glória Bomfim finalizou seu espetáculo com o seguinte discurso:

Eu, Glória Bomfim, tenho sede de alimentar minha alma com música. E numa homenagem aos povos da floresta, esse repertório foi escolhido com muito carinho para homenagear os povos das florestas, a natureza. Por tudo que tá acontecendo e a gente tem que pedir sempre pela força da natureza para poder jogar um pano branco nisso tudo que tá acontecendo, pra daqui pra frente a gente voltar ao normal, nos nossos shows. (Bomfim, 2021)

Assim, suas palavras, como parte da sua performance, fortalecem todos os pontos de análise levantados ao longo dessa dissertação. A cantora colocou a música como parte constituinte da sua espiritualidade, apontou sua escolha de músicas como um processo afetivo que teve como objetivo homenagear os povos indígenas, os povos de terreiro e a natureza em todas as suas manifestações. Ela concluiu com a imagem de um pano branco sendo jogado sobre o período histórico em que o espetáculo está inserido, esse símbolo está presente nas performances do orixá Obaluaê, o senhor da saúde e das doenças, que tem o corpo coberto por um pano branco nos terreiros de umbanda.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação propôs uma leitura literária da performance *Aos Povos das Florestas*, da cantora e ialorixá Glória Bomfim, a partir do conceito de oralitura, desenvolvido por Leda Maria Martins (2003), com o objetivo de compreender como os elementos corporais, musicais e ancestrais presentes em sua atuação configuram uma forma expandida de literatura.

A pesquisa partiu da compreensão da literatura contemporânea como um campo inespecífico e híbrido, atravessado por múltiplas linguagens artísticas e culturais. Nesse contexto, a performance de Glória Bomfim se insere como uma manifestação literária que não se limita ao texto escrito, mas que se realiza no corpo, na voz, nos símbolos e nos gestos — ou seja, em uma literatura viva e encarnada. A oralitura, nesse sentido, aparece como ferramenta teórica essencial para legitimar essas manifestações que escapam dos cânones eurocentrados e letrados.

Ao longo da análise, foi possível perceber como a performance de Glória Bomfim dialoga com os fundamentos da ancestralidade africana e afro-brasileira. A corporeidade ritualística, os adornos simbólicos, os cantos que evocam entidades como Ogum, Oxum e Oxóssi, além das letras que abordam os saberes de terreiro, revelam um corpo que escreve e reescreve memórias ancestrais em cena. Glória Bomfim se apresenta como griô, como voz que invoca os mortos para reencantar os vivos, reconstruindo o passado e ressignificando o presente através da arte.

A dissertação também destacou a centralidade do corpo como arquivo e como linguagem. A partir de teorias africanas, afro-diaspóricas e indígenas, foi possível sustentar que o corpo, diferente da tradição ocidental que o relega à subalternidade, é lugar de saber, de memória e de invenção. A performance analisada, nesse sentido, resgata essa filosofia ancestral ao colocar o corpo negro, feminino e de terreiro no centro da produção de conhecimento e de arte.

Com isso, esta pesquisa reafirma a importância de reconhecer outras formas de literariedade — para além da letra impressa — que carregam, em sua estrutura, os traços da oralidade, da musicalidade, da espiritualidade e da ancestralidade. A arte de Glória Bomfim é também um ato político e epistemológico: desafia os limites do que se entende por literatura, ao mesmo tempo em que reatualiza práticas de resistência e reinvenção de identidades marginalizadas.

Por fim, este trabalho contribui para o fortalecimento da fortuna crítica sobre artistas negras e de terreiro, abrindo caminhos para futuras investigações que possam explorar outras

performances, vozes e linguagens que constroem literatura com o corpo, com o canto e com a memória viva. Como ensinou Martins (2003), é dançando e cantando que se escreve — e Glória Bomfim é, sem dúvida, autora de uma escrita que ecoa nas florestas do tempo e da existência.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas de subjetividade contemporânea. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. [Ästhetische Theorie.] Tradução de Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ASANTE, Molefi Kete; ABARRY, Abu S. **African Intellectual Heritage**: A book of sources. Pennsylvania: Temple University Press, 1996.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BENISTE, José. **Dicionário Yorubá-Português**. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 19 set. 2011.

BOMFIM, Glória. Teatro Rival Refit “Abrindo Porta” apresenta [vídeo]. YouTube, publicado em 13 de maio de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qp6mwqa2B7E>>. Acesso em: 9 de julho de 2024.

BOMFIM, Glória. **Santo e Orixá**. Intérprete: Glória Bomfim. Rio de Janeiro: Acarí Records, 2007. (45min8s). Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/album/5NryhpqZO0fEQzDuj4ROxv>>. Acesso em 31 de maio de 2024.

BOMFIM, Glória. **Anel de Aço**. Intérprete: Glória Bomfim. Rio de Janeiro: Sarapuí Produções Artísticas, 2011. (42min17s). Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/album/2sSaSA0Dc8Y525pC7NNShe>>. Acesso em 31 de maio de 2024.

BOMFIM, Glória. **Chão de Terreiro**. Intérprete: Glória Bomfim. Rio de Janeiro: Acarí Records, 2018. (42min32s). Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/album/6Jc11kCu73rfPXKKXpjC5F>>. Acesso em: 28 mai. 2024.

CARVALHO, Bernardo. **Nove Noites**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

CASTRO, Fabiano dos Santos; LANDEIRA-FERNANDEZ, J.. (2010). **Alma, mente e cérebro na pré-história e nas primeiras civilizações humanas**. *Psicologia: Reflexão E Crítica*, 23(1), 141–152. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-79722010000100017>>. Acesso em 05 de novembro de 2024.

COSTA, Hildete Santos Pita. **Terreiro Tumbenci**: Um patrimônio afrobrasileiro em museu digital. Orientador: Profª Drª Francisca de Paula Santos da Silva. 2018. Tese (Doutorado Multi-Institucional e Muldisciplinar em Difusão do Conhecimento) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/28515>. Acesso em: 28 maio 2024.

COSTA, Jorge; ADRIANO, Serafim. Curandeiro. *In: Aqui Tô Eu*. Intérprete: Jackson do Pandeiro. São Paulo: Philips Records, 1970. (30min55s). Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/1FfyTesAEONI6cOatL1zLY?autoplay=true>>. Acesso em 31 de maio de 2024.

CONSELHO FEDERAL DE ENFERMAGEM (Cofen). Após milhões de mortos em 3 anos, OMS decreta fim de emergência da Covid-19. Brasília, 5 maio 2023. Disponível em: <<https://www.cofen.gov.br/apos-milhoes-de-mortos-em-3-anos-oms-decreta-fim-de-emergencia-da-covid-19/>>. Acesso em: 26 jun. 2025.

DESCARTES, R. **Meditações sobre Filosofia Primeira**. Tradução de Fausto Castilho. Campinas, Cemodecon-Ifch-Unicamp, 2004.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Paulo César Pinheiro**. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/artista/paulo-cesar-pinheiro/>>. Acesso em: 15 maio 2025.

DOS PRAZERES, Lucas. **Traçado**. Intérprete: Lucas dos Prazeres. Independente, 2025. (50min32s). Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/4FMG7WqnTzYJ9VDCQU4c2d>>. Acesso em: 17 jul. 2025.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

EVARISTO, Conceição. CANAL BRASIL. Conceição Evaristo e a mulher negra na sociedade | Espelho. Youtube, 29 abr. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1SRI-R27F_o&t>. Acesso em 25 jun. 2023.

FERREIRA, Antônio G. F. **As Visitas que Hoje Estamos**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

FERNANDES, Nathália Vince Esgalha. Racismo estrutural e religioso contra povos e comunidades tradicionais de terreiro durante a pandemia do COVID-19. *Revista Calundu*, Brasília, v. 6, n. 2, p. 19–35, jul./dez. 2022.

FILHO, José Gomes; LIMA, Nivaldo. 13 de Maio. *In: Alegria Minha Gente*. Intérprete: Jackson do Pandeiro. São Paulo: Gravações Chantecler Ltda., 1978. (30min46s). Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/4JahP6Wpg2nhRecgnzoHbA?si=023mX8IES4CvFewuJfUvXw>> Acesso em 31 de maio de 2024.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014

GOLDMAN, Marcio. **A relação afroindígena**. Cadernos de Campo, São Paulo, v. 23, n. 23, 2014. pp. 213-222.

GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI.

Sociedade e Estado, [S. l.], v. 31, n. 1, p. 25–49, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6078>>. Acesso em: 13 maio. 2024.

GRUPO OFÁ. **Odekomorode / Orixá Oxóssi (ft. Alcione)**. Rio de Janeiro: Deck, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hbp70qCDIU&ab_channel=Deck>. Acesso em 30 de maio de 2024.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo Demográfico 2022**: religiões – resultados preliminares da amostra. Rio de Janeiro: IBGE, 2025.

KRENAK, Ailton. **A Vida não é Útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LUNA, Luedji. **Um Corpo no Mundo**. Intérprete: Luedji Luna. São Paulo: YB Music, 2017. (49min). Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/6Qg6H9Uo0Iymf3OROPLSDN>>. Acesso em: 15 julho. 2025

LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. 2 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

MARCELO D2. **Assim tocam os meus tambores**. Intérprete: Marcelo D2. São Paulo: Pupila Dilatada, 2020. (37min22s). Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/0iU74EJRxkNbobROM1bKiP?si=DGKhIzQRRvSsJ9JGmU9fdw>>. Acesso em: 23 jul. 2025

MARTINS, Leda. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, [S. l.], n. 26, p. 63–81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 13 maio. 2024.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. 2. ed. Lisboa: Antígona, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da Inconfidência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

MONTENEGRO, Nara Romero. O Corpo em Platão: Uma investigação à luz dos diálogos Fédon e Fedro. *Fiep Bulletin* - online, [S. l.], v. 83, n. 1, 2013. Disponível em: <https://ojs.fiepbulletin.net/fiepbulletin/article/view/2834>.. Acesso em: 10 out. 2024.

MUNDURUKU, Daniel. **Contos indígenas brasileiros**. São Paulo: Global, 2005.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**: Documentos de uma militância pan-africanista. 3. Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

OCERCO. Ao Vivo No Galpão - Gloria Bomfim. Youtube, 9 de abril de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J-r57nsxdIQ&t>>. Acesso em 31 de maio de 2024.

- ORGULHO ANCESTRAL. Orixá Iroko. Youtube, 16 de abril de 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=duR5IzhNFmU>>. Acesso em: 15 maio de 2025.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida; ALEXIO, Ricardo. **A roda do mundo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Objeto Livro, 2004.
- PINHEIRO, Paulo César. Malembe. *In: Chão de Terreiro*. Intérprete: Glória Bomfim. Rio de Janeiro: Acaraí Records, 2018. (42min32s). Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/album/6Jc11kCu73rfPXKKXpjC5F>>. Acesso em: 28 mai. 2024.
- PLATÃO. **Timeu–Crítias**. 1 ed. Coimbra: ECH, 2011
- PENACHIO, Renata Mocelin. **Do mar de mim algo pro mar do mundo: a historiografia cabocla na poética de Paulo César Pinheiro**. 2022. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Curitiba, 2022.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PINTO, Marina Barbosa; CERQUEIRA, Augusto Santiago. Reflexões sobre a pandemia da COVID-19 e o capitalismo. **Revista Libertas**, Juiz de Fora, v. 20, n. 1, p. 38-52, jan./jun. 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. **A Palavra Muda**. [La Parole Muette]. Paris: Fayard/Pluriel, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- RODRIGUES, José Carlos. **O corpo na história**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1999.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? *in: Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51. 2006
- SIMAS, Luiz Antonio. **Umbandas: uma história do Brasil**. 3 ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 2022.
- SILVA, Sheila dos Santos; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Escritas de Si e Espaço Biográfico: Revisão teórico-crítica. **MEMENTO - Revista de Linguagem, Cultura e Discurso, Três Corações**, V. 07, N. 2 (julho-dezembro de 2016). Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/331024730_ESCRITAS_DE_SI_E_ESPACO_BIOGRAFICO_-_REVISAO_TEORICO-CRITICA>. Acesso em 06 de novembro de 2024.
- TEATRO RIVAL PETROBRAS. **Gloria Bomfim - Transmissão Ao Vivo - Teatro Rival Refit "Abrindo Porta"** apresenta. Youtube, 13 de maio de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qp6mwqa2B7E&t>>. Acesso em 23 de maio de 2024.
- VOA Português. **Dia Mundial do Livro - Paulina Chiziane**. Youtube, 23 de abril de 2024. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=IWqKHD0quJQ>>. Acesso em 06 de outubro de 2024.

WEIGEL, Valéria Augusta Cerqueira de Medeiros; LIRA, Márcia Josanne de Oliveira. O pajé nas comunidades sateré-mawé. *Tellus*, Campo Grande, MS, ano 11, n. 20, p. 69–77, jan./jun. 2011.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. Coronavirus (COVID-19) deaths: WHO COVID-19 dashboard. Genebra: WHO, [s.d.]. Disponível em: <<https://data.who.int/dashboards/covid19/deaths?n=c>>. Acesso em: 26 de junho de 2025.

APÊNDICE A – AS MÚSICAS DE GLÓRIA BOMFIM

Nessa seção foram listadas as canções interpretadas por Glória Bomfim em seu espetáculo *Aos Povos das Florestas*. As músicas estão listadas na ordem em que apareceram no show de Bomfim. Contudo, foram organizadas em duas categorias, as músicas de terreiro e as músicas sobre a natureza.

MÚSICAS DE TERREIRO

Glória Bomfim é ialorixá, além de ser cantora, por isso sua performance e suas canções estão diretamente conectadas às tradições dos terreiros de Umbanda e Candomblé. A seguir estão dispostas as letras das músicas que exploram essa conexão.

Malembe

Bota a camisa no candeeiro,
 Bota a comida no alguidar,
 Puxa a cantiga do santo guerreiro,
 Pede malembe pro seu Orixá.
 Ogum
 Ô Beira-Mar Ogum
 Ô Beira-Mar Ogum
 Ô Beira-Mar Ogum
 Ô Beira-Mar.
 Eu vivia com meu peito aflito,
 No amor não tinha paradeiro,
 Fui na gíria de pai Benedito,
 Era festa de Ogum no terreiro.
 Cachimbando no bico de pito,
 Preto velho mexeu num braseiro,
 Queimou erva de cheiro esquisito,
 E cantou canto de cativoiro.
 Jogou Búzio num pano bonito,
 Saiu chispa do seu fogareiro,
 Quando o búzio caiu tava escrito
 O nome do santo no chão do santeiro.

Xangô Irôko

Eu vim de Xangô Irôko
 Do tronco de Benguelê
 Do tempo virei caboco
 No oco do Katendê
 Eu vim de Xangô Irôko
 Do tronco de Benguelê
 Do tempo virei caboco

No oco do Katendê
 Meu corpo ninguém espanca
 Que eu tenho alma de guerreiro
 No peito ninguém põe tranca
 Nem traça meu paradeiro
 Sou pau que ninguém arranca
 Fincado em chão de terreiro
 Eu sou gameleira-branca
 Do tempo do cativoiro
 Eu vim de Xangô Irôko
 Do tronco de Benguelê
 Do tempo virei caboco
 No oco do Katendê
 Eu vim de Xangô Irôko
 Do tronco de Benguelê
 Do tempo virei caboco
 No oco do Katendê
 Justiça é minha bandeira
 Brigar com o mal minha sina
 Eu sou de pedra e madeira
 Pai Banto e mãe Negra-Mina
 Caiu búzio na peneira
 Quem leu pra mim foi Firmina
 Que vem é da gameleira
 A força que me ilumina
 Eu vim de Xangô Irôko
 Do tronco de Benguelê
 Do tempo virei caboco
 No oco do Katendê
 Eu vim de Xangô Irôko
 Do tronco de Benguelê
 Do tempo virei caboco
 No oco do Katendê
 Eu vim de Xangô Irôko
 Do tronco de Benguelê
 Do tempo virei caboco
 No oco do Katendê
 Eu vim de Xangô Irôko
 Do tronco de Benguelê
 Do tempo virei caboco
 No oco do Katendê

Flor Roxa

Sexta-feira, à meia-noite,
 Pode ficar de tocaia,
 Desabrocha uma flor roxa

No galho da samambaia.
 Se você não acredita
 Vai pro meio do samambaial,
 Quem colher a flor bonita
 Vai livrar corpo e alma do mal.
 Ela é pau-pra-toda-obra,
 Fecha o corpo pra golpe mortal,
 Seja pra dente-de-cobra
 Ou pra ponta de faca e punhal.
 É difícil quem consegue
 Apanhar essa flor com a mão,
 Mas a sorte, pra quem pegue,
 Vai traçando pra sempre seu chão,
 E depois do chão traçado
 O feitiço remata o cordão:
 Deixa o seu corpo fechado
 E abre as portas do seu coração.

Caboclo Guaracy

Eu vi brilhar, eu vi
 No meio dá mata, eu vi
 A pena de prata
 Do Caboclo Guaracy
 Eu vi brilhar, eu vi
 No meio dá mata, eu vi
 A pena de prata
 Do Caboclo Guaracy
 O seu arco é de ouro do Sol
 Sua flecha é um raio de Lua
 Guardiã dá floresta
 Real sentinela
 Da mata que é sua
 Ele é filho da dona do rio
 E se benze com a erva que queima
 Bebe água da casca
 Do pé de aroeira
 E licor de Jurema
 Kiô, kiô, kiô, kiô, que era
 Seu Guaracy vigia a mata
 Seu Guaracy domina a fera
 Kiô, kiô, kiô, kiô, que era
 Seu Guaracy vigia a mata
 Seu Guaracy domina a fera
 Eu vi brilhar, eu vi
 No meio dá mata, eu vi
 A pena de prata

Do Caboclo Guaracy
 Eu vi brilhar, eu vi
 No meio dá mata, eu vi
 A pena de prata
 Do Caboclo Guaracy
 O seu arco é de ouro do Sol
 Sua flecha é um raio de Lua
 Guardião dá floresta
 Real sentinela
 Dá mata que é sua
 Ele é filho dá dona do rio
 E se benze com a erva que queima
 Bebe água dá casca
 Do pé de aroeira
 E licor de Jurema
 Kiô, kiô, kiô, kiô, que era
 Seu Guaracy vigia a mata
 Seu Guaracy domina a fera
 Kiô, kiô, kiô, kiô, que era
 Seu Guaracy vigia a mata
 Seu Guaracy domina a fera
 Eu vi brilhar, eu vi
 No meio dá mata, eu vi
 A pena de prata
 Do Caboclo Guaracy
 Eu vi brilhar, eu vi
 No meio dá mata, eu vi
 A pena de prata
 Do Caboclo Guaracy
 Eu vi brilhar, eu vi
 No meio dá mata, eu vi
 A pena de prata
 Do Caboclo Guaracy
 Eu vi brilhar, eu vi
 No meio dá mata, eu vi
 A pena de prata
 Do Caboclo Guaracy

Oxóssi

Oxóssi, filho de Iemanjá
 Divindade do clã de Ogum
 É ibualama, é inlé
 Que oxum levou no rio e nasceu Logunedé!
 Sua natureza é da lua
 Na lua Oxóssi é odé

Odé-odé, odé-odé
 Rei de Keto caboclo da mata odé-odé
 Quinta-feira é seu ossé
 Axoxó, feijão preto, camarão, amendoim
 Azul e verde, suas cores
 Calça branca rendada, saia curta estampada
 Ojá e couraça prateada, na mão ofá, iluquerê
 Okê okê, okê arô, okê
 A jurema é a árvore sagrada
 Okê arô, Oxóssi, okê okê
 Na Bahia é São Jorge
 No Rio, São Sebastião
 Oxóssi é quem manda
 Na banda do meu coração

Candeeiro de Boi

Candeeiro de boi
 Na mata de capim-angola
 Hoje só toca boi
 Mas foi tocador de viola
 Candeeiro de boi
 Na mata de capim-angola
 Hoje só toca boi
 Mas foi tocador de viola
 Candeeiro aboiando
 Não precisa usar o relho
 Com aboio vai tocando
 A junta de boi-parelho
 Mas quando ele cantarola
 Seu olhar é seu espelho
 Que a lembrança da viola
 Deixa seu olho vermelho
 Candeeiro de boi
 Na mata de capim-angola
 Hoje só toca boi
 Mas foi tocador de viola
 Candeeiro de boi
 Na mata de capim-angola
 Hoje só toca boi
 Mas foi tocador de viola
 Vai cantando o candeeiro
 Candeando estrada a fora
 Ele já foi violeiro
 Mas é candeeiro agora
 Quando canta se consola

E a tristeza vai-se embora
 Só lembrando da viola
 É que o candeeiro chora
 Candeeiro de boi
 Na mata de capim-angola
 Hoje só toca boi
 Mas foi tocador de viola
 Candeeiro de boi
 Na mata de capim-angola
 Hoje só toca boi
 Mas foi tocador de viola
 Vai cantando o candeeiro
 Candeando estrada a fora
 Ele já foi violeiro
 Mas é candeeiro agora
 Quando canta se consola
 E a tristeza vai-se embora
 Só lembrando da viola
 É que o candeeiro chora
 Candeeiro de boi
 Na mata de capim-angola
 Hoje só toca boi
 Mas foi tocador de viola
 Candeeiro de boi
 Na mata de capim-angola
 Hoje só toca boi
 Mas foi tocador de viola

Defumador

Sandoval, catimbozeiro,
 De manhã, me visitou,
 Me deixou erva-de-cheiro
 Pra fazer defumador.
 Trouxe rama de alecrim,
 Folha de manjerição,
 Incenso de benjoim,
 Mastruço, arruda e gervão.
 A raspa de cana-brava,
 A casca do manacá,
 Me disse como eu usava,
 Na dose de defumar.
 Trouxe um galho de Angelim,
 A erva de são João,
 A seiva do pau-marfim,
 A planta do barbatimão.
 Me disse ponto e medida

Pro fogareiro de brasa,
 Pra benzer a minha vida,
 Pra limpar a minha casa.
 Trouxe grão de gergelim,
 Trouxe a flor do açafraão,
 Tufo de limão-capim
 Com capim-colonião.
 Todo mal que desapruma,
 Que no caminho passa,
 O defumador defuma
 E carrega na fumaça.

Cobreiro

Marcelina benzedeira
 Me livrou de desespero,
 Me rezou com uma roseira
 A cintura de cobreiro.
 Cobra passou na barriga
 Fez minha pele coçar,
 Mais que coceira de urtiga,
 Até ferida brotar.
 Com ervas, reza e cantiga
 Vi Marcelina cortar
 A cadeia dessa liga
 Pro anel não se fechar.
 Mal de animal peçonhento
 Só rezadeira desfaz.
 Pro corpo a mão passa unguento,
 Pra alma a reza dá paz.
 Com a força do benzimento
 A dor não vem nunca mais,
 Pela ordem de São Bento,
 Pelo mando de São Brás.

Moenda

A moenda moeu a cana,
 A caiana escorreu no banguê,
 Quem não sabe moer que aprenda,
 É só ver a moenda moer.
 Na hora do canto do galo
 Passei meu facão no rebolo,
 Cortei uma cana no talo,
 Piquei o meu fumo-de-rolô,
 Bebi uma azul no gargalo,
 Selei meu cavalo crioulo,

Rezei pro meu pai São Gonçalo,
 E fui trabalhar no monjolo.
 Levei no embornal meu regalo:
 Farinha, café, charque e bolo,
 Pilei no pilão milho ralo,
 O sol me queimando o miolo.
 Com a bota apertada o meu calo
 Deitei no tapete arraiolo,
 O som da moenda era um estalo
 Da cana caindo no embolo.
 Seis horas montei meu cavalo,
 Me desembestei como um tolo
 Foi porque escutei o badalo
 Da igreja de palha e tijolo.
 Pra missa cheguei no intervalo
 Mas fui só pedir meu consolo:
 Protege, meu pai São Gonçalo,
 Moenda, milho e monjolo.

Encanteria

Vou queimar a lamparina quando o rei me der sinal
 Eu sou da casa de mina, ele é da casa real
 Vou queimar a lamparina quando o rei me der sinal
 Eu sou da casa de mina, ele é da casa real
 Eu descí da lua cheia, pelo raio que alumia
 Eu cheguei na sua aldeia pra fazer encanteria
 Eu vim ver minha maninha, dona do fundo do mar
 Ela canta de noitinha, de manhã torna a cantar
 Moço apaga essa candeia, deixa tudo aqui no breu
 Quero nada que clareia, quem clareia aqui sou eu
 Vou queimar a lamparina quando o rei me der sinal
 Eu sou da casa de mina, ele é da casa real
 Vou queimar a lamparina quando o rei me der sinal
 Eu sou da casa de mina, ele é da casa real
 Vim depressa como o vento, mas não sei porque é que eu vim
 Foi num canto de lamento que alguém chamou por mim
 Acho que cheguei mais cedo, antes de quem me chamou
 Mas se me chamou com medo, vou me embora, agora eu vou
 De qualquer maneira, eu deixo nessa casa minha luz
 Abro o ponto e ponto fecho, deixo o resto com Jesus
 Vim depressa como o vento, mas não sei porque é que eu vim
 Foi num canto de lamento que alguém chamou por mim
 Acho que cheguei mais cedo, antes de quem me chamou
 Mas se me chamou com medo, vou me embora, agora eu vou
 De qualquer maneira, eu deixo nessa casa minha luz
 Abro o ponto e ponto fecho, deixo o resto com Jesus

Vou queimar a lamparina quando o rei me der sinal
 Eu sou da casa de mina, ele é da casa real
 Vou queimar a lamparina quando o rei me der sinal
 Eu sou da casa de mina, ele é da casa real

Canto pra Oxumaré

Vem. Que o Orixá já chegou,
 Vem conhecer seu balé,
 Que a cobra serpenteou
 Na dança de Oxumaré.
 É de ferro o tridente,
 É o ifá de Oluô,
 É a sagrada serpente,
 È a cobra Angorô!
 Sua trança se dobra
 Das costas pro chão,
 Tem no torso uma cobra,
 È a coroa de Dã!
 É o macho, é a fêmea,
 É Homem, é mulher,
 Pororoca, Arco-Íris,
 É Oxumaré!
 Angorô mexe a trança,
 Orixá já chegou,
 Todo o povo que dança
 Diz: A Arrombobô!
 Arrombobô, arrombobô
 Arrombobô é a cobra Angorô!

Santo e Orixá

Santa Rita
 Foi chamar Santa Teresa
 Pra pôr um fim nessa tristeza
 Que tomou conta desse mundo de ilusão
 Santa Clara
 Já falou com Santa Helena
 Que pela dor que a gente pena
 Ela tem pena desse nosso coração
 São Vicente
 Foi buscar São Cipriano
 Que ele desmancha desengano
 Desesperança, desamor, desilusão
 São Gonçalo
 Convocou São Malaquias
 Pra resgatar nossa alegria

Senão pra gente a vida não vai ter razão
 É muita mágoa
 Nem mesmo o mar tem tanta água
 Pouco prazer pra muita lágrima
 Haja milagre pra tristeza se acabar
 É muito pranto
 Tem povo triste em todo canto
 É muita dor pra pouco santo
 E o santo vira dois
 É santo, é orixá
 Janaína
 Já botou Iansã de frente
 Pra arrebentar essa corrente
 Com o raio ardente e o vendaval da sua mão
 Xangô velho
 Viu Obá no seu terreiro
 Mandou chamar Ogum guerreiro
 Que tem a lança pra matar esse dragão
 Foi Ossanha
 Que chamou Nanã senhora
 Que é pra mandar o mal embora
 Que o mundo já virou o inferno do cristão
 Foi Oxóssi
 Que falou pra Oxum do Rio
 Que pra vencer o desafio
 Tem que lutar senão não tem mais jeito não
 É muito peso
 Muito desdém muito desprezo
 Precisa ter pavio aceso
 Pro lampião do coração não se apagar
 É muito espanto
 É muito ebó, muito quebranto
 Precisa muito pai-de-santo
 Fazendo muito encanto pra ninguém chorar

Ogum Menino

Quando o sino bateu na igreja de Doum
 Catirino diz que no toque do adahun
 Meu destino brilhou na lança de Ogum menino
 Foi meu primeiro baticum
 Catirino diz que eu não era qualquer um
 Que esse sino era o sinal de Olorum
 Já pequenino eu não tinha medo algum
 Quando via a covardia eu já fazia zum zum zum
 Diz Catirino que isso não era comum
 Se é guerreiro e paladino é mano do menino Ogum

Catirino cantou
 Ogum riscou o seu destino
 Não vai ser qualquer um
 Vai ser guerreiro, Ogum menino
 Menino rei Ogum
 Catirino cantou
 Ogum riscou o seu destino
 Não vai ser qualquer um
 Vai ser guerreiro, Ogum menino
 Menino rei Ogum
 Menino rei Ogum
 Menino rei Ogum
 Quando o sino bateu na igreja de Doum
 Catirino diz que no toque do adahun
 Meu destino brilhou na lança de Ogum menino
 Foi meu primeiro baticum
 Catirino diz que eu não era qualquer um
 Que esse sino era o sinal de Olorum
 Já pequenino eu não tinha medo algum
 Quando via a covardia eu já fazia zum zum zum
 Diz Catirino que isso não era comum
 Se é guerreiro e paladino é mano do menino Ogum
 Catirino cantou
 Ogum riscou o seu destino
 Não vai ser qualquer um
 Vai ser guerreiro, Ogum menino
 Menino rei Ogum
 Catirino cantou
 Ogum riscou o seu destino
 Não vai ser qualquer um
 Vai ser guerreiro, Ogum menino
 Menino rei Ogum
 Menino rei Ogum
 Menino rei Ogum
 Catirino cantou

Cavalo de Santo

No dia em que eu cheguei do céu
 Eu já batuquei na marimba
 Na casa de Salustiel
 Eu me batizei na curimba

Quando escuto tocar tocador
 Tocar dança de São Gonçalo
 E São Jorge no som do tambor
 Me toma pra ser seu cavalo

Sou cavalo de santo
 Montaria de Ogum
 Sou de Ketu de Bantu
 Quebrando quebrando na mão de Olorum

Ê Olorum de Dê
 Ê Olorum de Dê
 Ê Olorum de Dê
 Ê Olorum de Dê

Pra me proteger contra o mal
 Carrego uma bolsa de pano
 Com dente de cobra coral
 E a reza de São Cipriano

O meu corpo caboclo benzeu
 Foi com seu penacho vermelho
 Quando danço São Bartolomeu
 Me pega pra seu aparelho

Vou batendo na conga
 Vou tocando adarrum
 É meu sabiá conga que leva a mironga
 Na mão de Olorum

Ê Olorum de Dê
 Ê Olorum de Dê
 Ê Olorum de Dê
 Ê Olorum de Dê

Gameleira Branca

É de xoroquê
 A porteira de entrada de Olorum de dê
 É de xorocô
 A madeira sagrada de Xangô
 É de xoroquê
 A porteira de entrada de Olorum de dê
 É de xorocô
 A madeira sagrada de Xangô
 Pra quem tem licença
 A porteira do mundo nunca tranca
 Pra quem tem a bença
 Do dono da gameleira branca
 Pra quem tem licença
 A porteira do mundo nunca tranca

Pra quem tem a bença
 Do dono da gameleira branca
 Bate na porteira, Pará vai abrir
 Foi na gameleira, Coral e tauí
 Já deu na peneira
 De mãe Maceline e pai Aurélio
 É cajá de espada, ninguém passa ali
 Essa é a minha estrada
 Eu sei porque eu que vi
 Que ela foi riscada na árvore do Xangô mais velho
 É de xoroquê
 A porteira de entrada de Olorum de dê
 É de xorocô
 A madeira sagrada de Xangô
 É de xoroquê
 A porteira de entrada de Olorum de dê
 É de xorocô
 A madeira sagrada de Xangô
 Pra quem tem licença
 A porteira do mundo nunca tranca
 Pra quem tem a bença
 Do dono da gameleira branca
 Pra quem tem licença
 A porteira do mundo nunca tranca
 Pra quem tem a bença
 Do dono da gameleira branca
 Bate na porteira, Pará vai abrir
 Foi na gameleira, Coral e tauí
 Já deu na peneira
 De mãe Maceline e pai Aurélio
 É cajá de espada, ninguém passa ali
 Essa é a minha estrada
 Eu sei porque eu que vi
 Que ela foi riscada na árvore do Xangô mais velho
 É de xoroquê
 A porteira de entrada de Olorum de dê
 É de xorocô
 A madeira sagrada de Xangô
 É de xoroquê
 A porteira de entrada de Olorum de dê
 É de xorocô
 A madeira sagrada de Xangô

O Mais Velho

O velho é o dono do tempo
 Não para nunca de andar

E todo o peso do mundo
Carrega em seu xaxará
O velho é o dono do tempo
Não para nunca de andar
E todo o peso do mundo
Carrega em seu xaxará
A volta do mundo é grande
Pra quem nem bem começou
A gente faz o caminho
Que o velho já caminhou
Quem tem ajuda do velho
Já vira caminhador
Que mais de vez rodou o mundo
E mais de vez já voltou
O velho é o dono do tempo
Não para nunca de andar
E todo o peso do mundo
Carrega em seu xaxará
Tem moradia do velho
Que um passarinho me contou
Nos quatro cantos do mundo
Por onde o velho já andou
Passei na casa de palha
Onde ele é morador
Pedi a menção do velho
E o velho me abençoou
O velho é o dono do tempo
Não para nunca de andar
E todo o peso do mundo
Carrega em seu xaxará
Não vi a cara do velho
Porque ele nunca mostrou
Mas todo mundo é seu filho
Que neste mundo passou
Conhece o chão pelo avesso
De vida e morte ao senhor
Poder maior do que o velho
Somente o do criador
O velho é o dono do tempo
Não para nunca de andar
E todo o peso do mundo
Carrega em seu xaxará
O velho é o dono do tempo
Não para nunca de andar
E todo o peso do mundo
Carrega em seu xaxará
O velho é o dono do tempo

Não para nunca de andar
 E todo o peso do mundo
 Carrega em seu xaxará

MÚSICAS DE NATUREZA

A partir desse ponto, as músicas tratam de assuntos ligados à natureza e às suas manifestações em reação às ações humanas. A história e a prática de Glória Bomfim transparecem ao longo de toda a sua performance, assim todas as canções aqui ainda ostentam os simbolismos e compreensões de realidade dos povos de terreiro.

Senhor da Justiça

Pedra rolou fez clarão
 Céu clareou fez um risco
 A voz do rei é o trovão
 O olhar do rei é o curisco
 Riscou o raio na cachoeira
 Na serra arrancou trovoada
 A pedra rolou na pedreira
 Relampagueou pela estrada

Abriu-se o portal de um castelo
 A luz foi ficando mortíça
 Bateu na tribuna um martelo
 Entrou o senhor da justiça
 Oh caô

O mal se alastrou no planeta
 A terra parece sem dono
 Precisa cuidar pedra preta
 O rei se levante do trono
 Em frente a rainha que é cega
 A força do mal zomba e dança
 E a fúria do rei que a renega
 Vai por no lugar a balança

Oh caô
 O mal quando vê sai de lado
 O traje real que ele veste
 Por medo do curto machado
 E a xispa do fogo celeste
 A vinda do rei já conforta

Pro avanço do mal que hoje é grave
 E o mal vai sair pela porta
 E o rei vai jogar fora a chave
 Oh caô

Sultão do Mato

Minha guia é de conta encarnada
 De búzio da costa, de conchinha azul
 No pescoço ela dá sete voltas
 E traz pendurado o Cruzeiro do Sul

Eu não sei que santo é esse, meu mano
 Mas o dia que eu souber eu não conto
 Ele tem na mão direita um abano
 E na esquerda o seu bastão de confronto

Quando desce é pra açoitar desengano
 Na batida do adjá chega pronto
 Ele é meio índio, meio africano
 Mano vem que eu vou puxar o seu ponto

Minha guia é de conta encarnada
 De búzio da costa, de conchinha azul
 No pescoço ela dá sete voltas
 E traz pendurado o Cruzeiro do Sul

É de palha, é de pena, é de pano
 O seu traje de sultão com Xavante
 No turbante, no cocar soberano
 Brilha a estrela de um metal flamejante

Veste com força de terra e oceano
 Esse santo, mano, é que me garante
 Bate logo o toque dele meu mano
 Anda que ele está querendo que eu cante

Minha guia é de conta encarnada
 De búzio da costa, de conchinha azul
 No pescoço ela dá sete voltas
 E traz pendurado o Cruzeiro do Sul

As Forças das Natureza

Quando o Sol
 Se derramar em toda sua essência
 Desafiando o poder da ciência

Pra combater o mal
 E o mar
 Com suas águas bravias
 Levar consigo o pó dos nossos dias
 Vai ser um bom sinal
 Os palácios vão desabar
 Sob a força de um temporal
 E os ventos vão sufocar o barulho infernal
 Os homens vão se rebelar
 Dessa farsa descomunal
 Vai voltar tudo ao seu lugar
 Afinal

Vai resplandecer
 Uma chuva de prata do céu vai descer, la la la
 O esplendor da mata vai renascer
 E o ar de novo vai ser natural
 Vai florir
 Cada grande cidade o mato vai cobrir, ô, ô
 Das ruínas um novo povo vai surgir
 E vai cantar afinal

As pragas e as ervas daninhas
 As armas e os homens de mal
 Vão desaparecer nas cinzas de um carnaval (2X)

Canto para Oxalá

Êpa-Babá, Êpa-Babá,
 Pai grande do Reino d'Orixá,
 Êpa-Babá, Êpa-Babá,
 É o cumprimento d'Oxalá.
 Oxalá quando moço
 Caxangá d'Oxalá é d'Oxaguiã
 Oxalá quando velho
 Paxorô d'Oxalá é d'Oxalufã.
 Pulseira de ouro,
 Espada de prata,
 É na pedra branca o seu otá,
 Seu filho de santo
 Se veste de branco,
 Se banha nas águas d'Oxalá.

Agradecer e Abraçar

Abracei o mar na Lua cheia, abracei
 Abracei o mar

Abracei o mar na Lua cheia, abracei
Abracei o mar

Escolhi melhor os pensamentos, pensei
Abracei o mar
É festa no céu, é Lua cheia, eu sonhei
Abracei o mar

E na hora marcada, Dona Alvorada chegou para se banhar
E nada pediu, cantou pra o mar (e nada pediu)
Conversou com o mar (e nada pediu)
O dia sorriu

Uma dúzia de rosas, cheiro de alfazema, presentes eu fui levar
E nada pedi, entreguei ao mar (e nada pedi)
Me molhei no mar (e nada pedi)
Só agradeci

Abracei o mar na Lua cheia, abracei
Abracei o mar
Abracei o mar na Lua cheia, abracei
Abracei o mar

Escolhi melhor os pensamentos, pensei
Abracei o mar
É festa no céu, é Lua cheia, eu sonhei
Abracei o mar

E na hora marcada, Dona Alvorada chegou para se banhar
E nada pediu, cantou pra o mar (e nada pediu)
Conversou com o mar (e nada pediu)
E o dia sorriu

Uma dúzia de rosas, cheiro de alfazema, presentes eu fui levar
E nada pedi, entreguei ao mar (e nada pedi)
Me molhei no mar (e nada pedi)
Só agradeci

Abracei o mar na Lua cheia