


**A AFRO-BRASILIDADE, LITERATURA POPULAR E A RELIGIOSIDADE NA MÚSICA
“NÃO MEXE COMIGO” DO ÁLBUM *CARTA DE AMOR* DE MARIA BETHÂNIA**

**AFRO-BRAZILIANNES, POPULAR LITERATURE AND RELIGIOSITY IN THE SONG
“NÃO MEXE COMIGO” FROM THE ALBUM *CARTA DE AMOR* BY MARIA BETHÂNIA**

**AFROBRASILEÑO, LITERATURA POPULAR Y RELIGIOSIDAD EN LA CANCIÓN “NÃO
MEXE COMIGO” DEL ÁLBUM *CARTA DE AMOR* DE MARIA BETHÂNIA**

 <https://doi.org/10.56238/arev7n6-246>

Data de submissão: 22/05/2025

Data de publicação: 22/06/2025

Waldemberg Araújo Bessa

Doutor em Letras – UEMA

E-mail: waldembergbessa@gmail.com

Erika Vanessa Melo Barroso

Mestre em Letras – UFMA

E-mail: prof.erikabarroso@gmail.com

Luziane de Sousa Feitosa

Doutora em Letras – UFPA

E-mail: zianefeitosa2@gmail.com

Silvia Helena Muniz da Cunha

Doutoranda em Letras – UFMA

E-mail: syllviacunha@gmail.com

Ynnara Soares Reis

Mestre em Letras – UFMA

E-mail: prof.ynnarareis@gmail.com

Everlly Karollynne da Costa Sousa

Graduanda em Letras – UEMA

E-mail: everllycosta02@gmail.com

Jardinara Santos Silva

Graduação em Letras – UEMA

E-mail: silvajardinara@gmail.com

Rita de Cassia da Costa Pereira e Silva

Graduanda em Letras – UEMA

E-mail: ritadecassiacassia553@gmail.com

Francilene Melo da Silva

Graduanda em Letras – UEMA

E-mail: francilene.melo68@gmail.com

RESUMO

A música “*Não Mexe Comigo*”, interpretada por Maria Bethânia, é uma obra emblemática da Música Popular Brasileira (MPB) que articula elementos da literatura brasileira, especialmente de tradição oral, e da religiosidade afro-brasileira, constituindo um espaço de resistência simbólica e afirmação cultural. A canção, estruturada como uma oração, utiliza a repetição e a força da declamação para evocar uma espiritualidade ligada ao candomblé, à umbanda e aos saberes ancestrais. O verso “*eu não ando só*” transcende o literal e se configura como expressão da fé e da presença dos orixás, caboclos e guias espirituais, numa relação profunda com a tradição mística popular. Essa performance vocal de Bethânia se insere na confluência entre poesia, música e ritual, aproximando-se da literatura de cordel, das ladainhas e dos autos populares. Para a análise da canção, utilizou-se a pesquisa bibliográfica com análise comparativa ao qual permite compreender como a música popular brasileira pode funcionar como meio de valorização da cultura negra e da religiosidade de matriz africana, muitas vezes marginalizadas. A obra dialoga com trabalhos de artistas como Rita Benneditto (*Tecnomacumba*), Alcione e Martinho da Vila, que também integram a religiosidade e a ancestralidade em suas canções. Ao fazer essa fusão entre texto e rito, Maria Bethânia reafirma o papel da música como linguagem sagrada e poética, que transmite sabedorias coletivas e vivências espirituais. Principais pesquisadores foram: Borgéa (2015), Martino da Vila (2004), Lima (2009), Nascimento (2022) e Azevedo (2018).

Palavras-chave: Maria Bethânia. Literatura de Cordel. Religiosidade afro-brasileira. Música popular brasileira. Ancestralidade.

ABSTRACT

The song “*Não Mexe Comigo*” (Don’t Mess With Me), performed by Maria Bethânia, is an emblematic work of Brazilian Popular Music (MPB) that combines elements of Brazilian literature, especially oral tradition, and Afro-Brazilian religiosity, constituting a space of symbolic resistance and cultural affirmation. The song, structured as a prayer, uses repetition and the power of declamation to evoke a spirituality linked to Candomblé, Umbanda and ancestral knowledge. The verse “I don’t walk alone” transcends the literal and is configured as an expression of faith and the presence of the orixás, caboclos and spiritual guides, in a profound relationship with the popular mystical tradition. This vocal performance by Bethânia is part of the confluence of poetry, music and ritual, approaching cordel literature, litanies and popular autos. To analyze the song, bibliographic research with comparative analysis was used, which allows us to understand how Brazilian popular music can function as a means of valuing black culture and African-origin religiosity, which are often marginalized. The work dialogues with the works of artists such as Rita Benneditto (*Tecnomacumba*), Alcione and Martinho da Vila, who also integrate religiosity and ancestry into their songs. By merging text and ritual, Maria Bethânia reaffirms the role of music as a sacred and poetic language that transmits collective wisdom and spiritual experiences. The main researchers were: Borgéa (2015), Martino da Vila (2004), Lima (2009), Nascimento (2022) and Azevedo (2018).

Keywords: Maria Bethânia. Cordel Literature. Afro-Brazilian Religiosity. Brazilian Popular Music. Ancestry.

RESUMEN

La canción “*Não Mexe Comigo*” (No te metas conmigo), interpretada por Maria Bethânia, es una obra emblemática de la Música Popular Brasileña (MPB) que combina elementos de la literatura brasileña, especialmente la tradición oral, y la religiosidad afrobrasileña, constituyendo un espacio de resistencia simbólica y afirmación cultural. La canción, estructurada como una oración, utiliza la repetición y el poder de la declamación para evocar una espiritualidad vinculada al candomblé, la umbanda y los conocimientos ancestrales. El verso “No camino solo” trasciende lo literal y se configura como una

expresión de fe y la presencia de los orixás, caboclos y guías espirituales, en una profunda relación con la tradición mística popular. Esta interpretación vocal de Bethânia se inscribe en la confluencia de poesía, música y ritual, acercándose a la literatura de cordel, las letanías y los autos populares. Para analizar la canción, se utilizó una investigación bibliográfica con análisis comparativo, lo que permite comprender cómo la música popular brasileña puede funcionar como un medio para valorar la cultura negra y la religiosidad de origen africano, a menudo marginadas. La obra dialoga con las obras de artistas como Rita Benneditto (Tecnomacumba), Alcione y Martinho da Vila, quienes también integran la religiosidad y la ascendencia en sus canciones. Al fusionar texto y ritual, Maria Bethânia reafirma el papel de la música como lenguaje sagrado y poético que transmite sabiduría colectiva y experiencias espirituales. Los principales investigadores fueron: Borgéa (2015), Martino da Vila (2004), Lima (2009), Nascimento (2022) y Azevedo (2018).

Palabras clave: Maria Bethânia. Literatura de Cordel. Religiosidad Afrobrasileña. Música Popular Brasileña. Ascendencia.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A música “Não Mexe Comigo”, interpretada por Maria Bethânia, constitui uma obra de significativa expressividade estética e simbólica no cenário da música popular brasileira. Com sua forte carga poética e espiritual, a canção entrelaça elementos da música, da literatura oral e da religiosidade afro-brasileira, configurando-se como um território de resistência, memória e identidade cultural. A presença de marcas literárias e religiosas na interpretação de Bethânia revela não apenas uma dimensão artística, mas também social, histórica e espiritual que merece ser analisada em profundidade.

Desse modo, o objetivo principal é compreender como a canção constrói um discurso poético-espiritual de proteção, ancestralidade e identidade, dialogando com as canções O sino da igreja, de Martinho da Vila, São Jorge, Ilha de Maré e Roda Ciranda de Alcione, Jurema, É D’Oxum e Iansã, interpretadas por Rita Benneditto. Para isso, a metodologia adotada será a pesquisa bibliográfica com análise qualitativa, interpretativa e comparativa entre as letras das músicas, associada a estudos teóricos sobre literatura oral, religiosidade afro-brasileira e cultura popular.

A escolha por esse objeto de estudo se justifica pela potência simbólica da canção e pela relevância de Maria Bethânia como intérprete e difusora de saberes ancestrais. Seu trabalho vocal e performático resgata e valoriza tradições populares, saberes femininos e práticas espirituais historicamente marginalizadas, sobretudo aquelas de matriz africana. Refletir sobre “Não Mexe Comigo” é, portanto, refletir sobre a confluência entre arte, fé e literatura na formação do imaginário brasileiro. Do ponto de vista acadêmico, a análise da canção contribui para os estudos intertextuais que envolvem literatura, música e religião, propondo uma leitura que reconhece o papel das expressões culturais como formas legítimas de conhecimento e resistência simbólica.

2 A MÚSICA COMO FORÇA INTERPRETATIVA DOS RITMOS AFRO-BRASILEIROS

A dimensão musical da canção “Não Mexe Comigo” (2015), interpretada por Maria Bethânia, é profundamente marcada pela intensidade expressiva e pela construção estética que remete diretamente às raízes da musicalidade afro-brasileira. A cantora emprega uma técnica vocal que mescla canto, fala e entoação ritualística, aproximando-se de uma performance que transcende o campo da música popular para atingir o domínio do sagrado e do simbólico. Essa escolha interpretativa confere à canção um caráter de oração performática, onde cada verso é carregado de energia e intenção espiritual.

O arranjo musical, baseado em percussões marcadas, timbres graves e uma cadência circular, remete aos toques de atabaques utilizados nos terreiros de candomblé. Essas batidas criam uma ambiência sonora que evoca os rituais de invocação dos orixás, estabelecendo uma conexão com o

transcendente e com a força ancestral que protege o sujeito lírico. A musicalidade não serve apenas de fundo para a mensagem — ela é a mensagem, pois materializa, em sons, a resistência e a fé. Pode-se observar na letra da música:

NÃO MEXE COMIGO

LETRA

Eu tenho Zumbi, Besouro
O chefe dos Tupis
Sou Tupinambá
Eu tenho os erês, caboclo, boiadeiro
Mãos de cura, morubixabas, cocares, zarabatanas
Curares, flechas e altares
A velocidade da luz, o escuro da mata escura
O breu, o silêncio, a espera
Eu tenho Jesus, Maria e José
E todos os pajés em minha companhia
O menino Deus brinca e dorme nos meus sonhos
O poeta me contou
Não mexe comigo
Que eu não ando só
Eu não ando só
Eu não ando só
Não mexe, não
Não misturo, não me dobro
A Rainha do Mar anda de mãos dadas comigo
E me ensina o baile das ondas
E canta, canta, canta, canta pra mim
É do ouro de Oxum que é feita a armadura que cobre o meu corpo
Garante meu sangue e minha garganta
O veneno do mal não acha passagem
Em meu coração, Maria acende a sua luz
E me aponta o caminho
Me sumo no vento
Cavalgo no raio de Iansã
Giro o mundo, viro, reviro
Tô no Recôncavo, tô em Fez
Voo entre as estrelas, brinco de ser uma
Traço o Cruzeiro do Sul
Com a tocha da fogueira de João Menino
Rezo com as Três Marias
Vou além
Me recolho no esplendor das nebulosas
Descanso nos vales, montanhas
Durmo na forja de Ogum
Mergulho no calor da lava dos vulcões
Corpo vivo de Xangô
Não ando no breu, nem ando na treva
Não ando no breu, nem ando na treva
É por onde eu vou que o santo me leva
É por onde eu vou que o santo me leva
Eu não ando no breu, nem ando na treva
Não ando no breu, nem ando na treva
É por onde eu vou que o santo me leva
É por onde eu vou que o santo me leva
Medo não me alcança
No deserto me acho

Faço cobra morder o rabo
Escorpião virar pirilampo
Meus pés recebem bálsamos
Ungentos suaves das mãos de Maria
Irmã de Marta e Lázaro
No oásis de Bethânia
Pensou que eu ando só?
Atente ao tempo
Não começa, não termina, é nunca, é sempre
É tempo de reparar na balança de nobre cobre que o Rei equilibra
Fulmina o injusto
E deixa nua a justiça
Eu não provo do teu fel
Não piso no teu chão
E pra onde você for, não leva o meu nome, não
E pra onde você for, não leva o meu nome, não
Eu não provo do teu fel
Eu não piso no teu chão
E pra onde você for, não leva o meu nome, não
E pra onde você for, não leva meu nome, não
Onde vai, valente?
Você secou
Seus olhos insones secaram
Não veem brotar a relva
Que cresce livre e verde, longe da tua cegueira
Teus ouvidos se fecharam a todo som, qualquer música
Nem o bem, nem o mal pensam em ti
Ninguém te escolhe
Você pisa na terra, mas não a sente, apenas pisa
Apenas vaga sobre o planeta
E já nem ouve as teclas do teu piano
Você tá tão mirrado que nem o diabo te ambiciona
Não tem alma
Você é o oco, do oco, do oco, do sem fim do mundo
O que é teu já tá guardado
Não sou eu que vou lhe dar
Não sou eu que vou lhe dar
Não sou eu que vou lhe dar
O que é teu já tá guardado
Não sou eu que vou lhe dar
Não sou eu que vou lhe dar
Não sou eu
Eu posso engolir você
Só pra cuspir depois
Minha fome é matéria que você não alcança
Desde o leite do peito de minha mãe
Até o sem fim dos versos, versos, versos
Que brotam do poeta em toda poesia sob a luz da Lua
Que deita na palma da inspiração de Caymmi
Quando choro, se choro
É pra regar o capim que alimenta a vida
Chorando eu refaço as nascentes que você secou
Se desejo
O meu desejo faz subir marés de sal e sortilégio
Eu ando de cara pro vento, na chuva, e quero me molhar
O terço de Fátima e o cordão de Gandhi cruzam meu peito
Sou como a haste fina
Qualquer brisa verga
Nenhuma espada corta

Não mexe comigo
Eu não ando só
Eu não ando só
Eu não ando só
Não mexe, não

Composição: Paulo César Pinheiro.

O refrão “Não mexe comigo, que eu não ando só” atua como um verdadeiro mantra de poder, repetido como uma afirmação de autodefesa espiritual e identidade coletiva. Ele se inscreve no campo da oralidade mágica, funcionando como uma reza de proteção que conjura a presença de forças invisíveis e benevolentes. Essa repetição tem efeito não apenas estético, mas também místico, pois reitera a crença na companhia dos guias espirituais e no amparo dos ancestrais.

Maria Bethânia, ao utilizar sua voz como instrumento de evocação, mobiliza elementos que fogem à lógica da canção radiofônica comercial. Sua performance assume um caráter ritualístico, reforçando a música como um espaço de transmissão de saberes e de conexão com as matrizes culturais africanas. Assim, a interpretação não se limita ao aspecto técnico; ela é ato de fé, de resistência e de memória — e, como tal, ressoa na coletividade como um chamado à valorização das raízes culturais e espirituais do povo negro brasileiro.

Na literatura, a tradição oral, o lirismo e o cordel implícito regem a canção “Não Mexe Comigo”, pois revela-se não apenas como peça musical, mas também como um texto literário performático, profundamente enraizado nas tradições da literatura oral brasileira. A construção poética da letra — com versos curtos, repetições e ritmo cadenciado — ecoa os gêneros da oralidade popular, como os cordéis, ladainhas, rezas e autos sagrados, tão presentes nas manifestações culturais do Nordeste, em especial no Maranhão e das comunidades tradicionais da baixada maranhense.

Segundo Zumthor (1993), a oralidade não é apenas um meio de transmissão, mas uma forma de presença viva do texto. Nesse sentido, Bethânia, ao entoar os versos como se fossem ladainhas de proteção, revive a tradição das rezadeiras, benzedadeiras e caixeiras, reforçando o caráter ritualístico e simbólico da canção. O mesmo pode ser observado com graus de semelhança na festa do Divino Espírito Santo na cidade de Alcântara - MA. A repetição do verso “eu não ando só” funciona como fórmula mnemônica e também como declaração poética de força coletiva e espiritual — um traço típico da poesia popular e da narrativa oral, onde o ritmo e a repetição sustentam o encantamento.

A influência do cordel é perceptível na economia linguística e na força simbólica de cada palavra. Como observa Cascudo (2001), o cordel é uma “literatura feita para ser ouvida, memorizada e transmitida”, e nesse aspecto, “Não Mexe Comigo” se alinha perfeitamente a essa tradição, com seu lirismo direto e simbólico, voltado ao coletivo e ao espiritual.

Maria Bethânia, conhecida por inserir em seus espetáculos poemas de Fernando Pessoa, Clarice Lispector, Cecília Meireles, Castro Alves e outros grandes nomes da literatura, constrói em sua interpretação uma ponte entre o erudito e o popular, o sagrado e o poético. Em entrevista à Folha de S. Paulo (2015), Bethânia afirma: “Minha vida é atravessada pela palavra. O que me move é a palavra em estado de canto, de oração, de poesia.” Essa afirmação revela como a artista compreende a canção como espaço de fala, de encantamento e de resistência por meio da palavra viva.

Além disso, a música conecta-se à tradição do lirismo sagrado presente em textos populares religiosos e em performances da cultura negra e indígena. A letra pode ser lida como um poema de afirmação da identidade feminina e espiritual, uma voz que conjura proteção e dignidade, em consonância com os estudos de Zumthor (1993), Cascudo (2001) e Bourdieu (1989) sobre os dispositivos culturais e simbólicos da oralidade. Quem trabalha nesse mesmo segmento cultural místico é a cantora maranhense Rita Benneditto no álbum *Tecnomacumba* (2004).

Benneditto (2004) interpreta músicas de domínio público popular como “Jurema” (1997) e “É D’Oxum” (2006) seguindo a mistura étnica e cultural vinda dos terreiros do Maranhão. Inova-se pelas batidas eletrônicas misturadas com percussão de rock. Observa-se na letra interpretada por Bethânia “Me sumo no vento/ cavalgo no raio de Iansã (...) onde interage com perfeita harmonia com a música interpretada por Benneditto (2004) quando se trata de Iansã também chamada de Oyá. Há trechos que Benneditto (2004) na música “Iansã” composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil, e immortalizada por Maria Bethânia interpreta “Deusa pagã dos relâmpagos/ das chuvas de todo ano dentro de mim/ rainha dos raios.../ rainha dos raios.../ rainha dos raios.../ tempo bom, tempo ruim...”. Em outros momentos a cantora saúda o orixá Iansã em Iorubá “Inemburê mavanjú/ inemburê BelaOya.../ Senhora das nuvens de chumbo/ senhora do mundo dentro de mim...”. A expressão “Inembure mavanjú” da música “Iansã” de Benneditto (2004) forma uma expressão que reverencia a força e a presença de Iansã, a orixá que representa as tempestades, os ventos e as transformações.

Essa fusão de tecnomacumba, mistura contemporânea de rock com umbanda é motivo de críticas dos tradicionalistas e elogios da nova geração. Assim como Bethânia, Rita valoriza o sagrado feminino afro-indígena, mas usa a tecnologia e experimentação sonora como diferencial.

Portanto, “Não Mexe Comigo” é literatura em ação — uma poesia performada, atravessada por séculos de saberes orais, cantada por uma das maiores intérpretes da cultura brasileira, cuja voz é também voz de memória, encantamento e resistência.

No que tange a religião, a proteção espiritual e ancestralidade permeiam toda a obra musical, pois a dimensão religiosa é, sem dúvida, o eixo central da canção “Não Mexe Comigo”. Desde os primeiros versos até o refrão reiterativo — “eu não ando só” —, a música se consagra como uma

declaração de fé, pertencimento e resistência espiritual. Esse verso, repetido de forma quase litúrgica, invoca a companhia constante de entidades espirituais, como os orixás, caboclos, pretos-velhos e guias, próprios das religiões afro-brasileiras como o candomblé e a umbanda.

A crença de que o indivíduo nunca caminha sozinho está no cerne dessas tradições religiosas. Como afirma Prandi (2001), “no candomblé, o orixá é presença viva, força atuante que protege, orienta e intervém na vida cotidiana de seus filhos”. Assim, o sujeito lírico da canção afirma não apenas sua fé, mas também sua ligação indissociável com a ancestralidade espiritual, o que transforma a canção em um verdadeiro escudo sonoro contra o mal e a opressão.

Bethânia, ao interpretar essa música com tom solene e performático, incorpora o papel da “filha de santo”, da rezadeira, da mulher que fala com os mortos e com os deuses. Sua voz se transforma em meio de comunicação com o sagrado. Como diz Capone (2004), “a voz, no ritual afro-brasileiro, não é apenas som, é veículo de axé, energia que conecta mundos visíveis e invisíveis”.

Além disso, a canção está profundamente imersa no sincretismo religioso brasileiro, onde entidades africanas se fundem com santos católicos e elementos do espiritismo kardecista. Essa mistura simbólica é uma marca da religiosidade popular brasileira, especialmente no Nordeste, onde tradições afro, indígenas e cristãs dialogam e se reforçam mutuamente. O eu lírico da canção representa, portanto, um sujeito espiritualizado e amparado por uma rede invisível de proteção e memória ancestral. No que tange ao catolicismo, Bessa (2014, p. 161) afirma que Bethânia expressa toda sua intimidade e admiração na mesma intensidade tanto para os Santos Católicos, quanto para os orixás do Candomblé quando descreve que “a cantora nos mostra que é possível trabalhar a fé nessas duas religiões simultaneamente, pois a ligação que ela tem com o Candomblé é tão forte quanto a devoção que tem a Nossa Senhora e Santa Bárbara”.

A figura feminina também adquire força nesse contexto. A mulher que “não anda só” é uma mulher amparada por forças que ultrapassam o mundo material. Ela se insere em uma linhagem espiritual que legitima sua luta e fortalece sua identidade. Como aponta Silva (2017), “a espiritualidade de matriz africana oferece às mulheres negras não apenas acolhimento, mas também protagonismo e agência simbólica”.

Portanto, “Não Mexe Comigo” não é apenas uma música de exaltação espiritual: é um ato de afirmação religiosa, que dialoga com tradições ancestrais e com o contexto histórico da marginalização das religiões afro-brasileiras. Martinho da Vila também constrói narrativas poéticas e celebra a cultura afro-brasileira. Em suas obras como “Canta Canta, Minha Gente” (1974), “Kizomba – A Festa da Raça” (1988) e no álbum Homônimo (1974) com a música “Festa de Umbanda” o cantor retrata letras de memória e resistência. Sua linguagem simples se aproxima da crônica e da literatura popular

evocando ancestralidade, história e comunidade linguística afro. Ao cantar sua fé, Maria Bethânia canta também a resistência histórica de um povo que encontrou na espiritualidade formas de preservação cultural, proteção simbólica e afirmação de identidade.

Martinho da Vila, em diversas canções, expressa sua ligação com as religiões afro-brasileiras, como o candomblé e a umbanda, de maneira respeitosa e poética. Na sua música compilada "Festa de Umbanda / Tranca Rua / Filho de Zambi / Sete Flechas / Vestimenta de Caboclo" de Martinho da Vila, do álbum Martinho da Vila (1974). em que ele evoca diretamente seu Exu Tranca Rua, pomba giras, povo da mata, como seu Sete Flechas, Seu Cachoeira, Seu Mata Virgem e Jurema, entidades da umbanda na qual o artista homenageia e reverencia com repetições de estrofes e ritmo cadenciado ecoando a musicalidade poética do domínio popular afro-brasileiro.

O SINO DA IGREJINHA LETRA

O sino da igreinha faz belen-blen-blom
O sino da igreinha faz belen-blen-blom
Deu meia noite o galo já cantou
Seu Tranca Rua que é o dono da gira
Oi corre gira que ogun mandou
Seu Tranca Rua que é o dono da gira
Oi corre gira que ogun mandou
Tem pena dele Benedito, tenha dó,
Ele é filho de Zambi hó São Benedito tenha dó
Tem pena dele Benedito, tenha dó,
Ele é filho de Zambi hó São Benedito tenha dó
Tem pena dele hó Zambi, tenha dó,
Ele é filho de Zambi tenha dó
Tem pena dele Nanã, tenha dó,
Ele é filho de Zambi hó Nanã tenha dó,
Tem pena dele hó Zambi, tenha dó,
Ele é filho de Zambi hó Zumbi tenha dó
Tem pena dele hó Zambi, tenha dó,
Ele é filho de Zambi hó Zumbi tenha dó
Foi numa tarde serena
lá na mata da Jurema que eu vi o caboclo bradar
Kyo kyo kyo kyera
Sua mata está em festa
Saravá seu Sete Flecha que ele é rei da floresta
Kyo kyo kyo kyera
Sua mata está em festa
seu Mata Virgem que ele é rei da floresta
Kyo kyo kyo kyera
Sua mata está em festa
Saravá seu Cachoeira que ele é rei da floresta
Oke caboclo
Vestimenta de caboclo é samambaia, é samambaia, é samambaia
Saia caboclo, não me atrapalha
Saia caboclo, não me atrapalha
Composição: Irineu Bersé e Maria Clara

A canção "O Sino da Igrejinha" (s/d) tem vários compositores e intérpretes. A versão mais conhecida é de Irineu Barsé e Maria Clara. No entanto, também existem versões atribuídas a Lucio Sanfilippo, Barrazo Neto, Marlinha Braga, Jonathan Ferr, Martinho da Vila e Rita Benneditto. Inclui também nesse rol de intérpretes Clara Nunes, cuja discografia contém coletâneas lançadas entre 1979 e 2005, conforme registrado na Discografia de Clara Nunes. Em outra parta da canção, observa-se que Exu Tranca Rua é representado como o “dono da gira”, ou seja, como uma entidade que abre os caminhos e governa os trabalhos espirituais. Martinho valoriza esse papel de guardião e protetor espiritual, combatendo preconceitos comuns que associam Exu a figuras demonizadas. Com isso, ele contribui para a desmistificação de Exu, trazendo à luz sua função real dentro da religião: não como um ser do mal, mas como uma força dinâmica e necessária, ligada à justiça, à comunicação e à proteção espiritual. Martinho faz uso da música como veículo de resgate cultural e religioso, assumindo uma postura de afirmação da identidade afro-brasileira. Sua obra tem uma função não só estética, mas pedagógica e política, inserindo a umbanda num espaço de valorização e pertencimento.

Nessa perspectiva de respeito a ancestralidade, cultura afro-brasileira, poesia popular e combate ao preconceito racial preconizando a resistência de nações de nagô, o pesquisador Diniz (2007) ressalta que “A obra de Martinho da Vila revela um diálogo constante com os valores da cultura afro-brasileira, sendo o samba um espaço onde se entrelaçam religiosidade, resistência e poesia popular.” Portanto, Martinho da Vila reafirma a umbanda como parte integrante do imaginário cultural brasileiro, lançando mão da musicalidade como instrumento de celebração da ancestralidade e das entidades espirituais.

De forma semelhante, Alcione, nas músicas “São Jorge” (1990) e “Ilha de Maré/Roda Ciranda” (1997), traz uma religiosidade marcada por referências ao catolicismo popular sincrético e ao tambor de mina, típico do Maranhão. A música “São Jorge”, sob a perspectiva da literatura afro-brasileira, da ancestralidade, da identidade cultural afro-brasileira e da resistência de uma nação, revela uma rica interseção entre música popular e discurso político-cultural, no contexto das tradições negras no Brasil. A canção, gravada por Alcione em seu disco “Alcione - Emoções Reais”, apresenta um sincretismo religioso e simbólico que convoca a força de um orixá/entidade e reafirma a resistência cultural negra frente às opressões históricas.

LETRA SÃO JORGE

Quando vim pra esse chão
Foi pra ser menestrel
De viola, brasão e anel

Cruzei mar e sertão
Com uma estrela do céu
Reluzindo no meu chapéu

Vim mostrar beleza
Mas só vi tristeza
E essa estrela acesa
Virou na noite, um fogarel

Pra lutar contra o mal
Me tornei capitão
Parabelo e punhal na mão

Pus em cada arraial
Uma estrela no chão
Com a ponta do meu facão

Nos campos de guerra
Lutei por meus irmãos
Por essa terra (Ogunhe)
Tombei na serra (Ogum)
Mas meu sonho não

Aruanda chamou
Eu virei orixá
Cavaleiro de Oxalá

Hoje eu sou defensor
Guardião do luar
Sou São Jorge, Ogum Beira-Mar

Aruanda chamou
Eu virei orixá
Cavaleiro de Oxalá

Hoje eu sou defensor
Guardião do luar
Sou São Jorge, Ogum Beira-Mar

Aruanda chamou
Eu virei orixá
Cavaleiro de Oxalá

Hoje eu sou defensor
Guardião do luar
Sou São Jorge, Ogum Beira-Mar

Aruanda chamou
Eu virei rixá
Cavaleiro de Oxalá

Hoje eu sou defensor
Guardião do luar
Sou São Jorge, Ogum Beira-Mar

Aruanda chamou
Eu virei orixá
Cavaleiro de Oxalá

Hoje eu sou defensor
Guardião do luar
Sou São Jorge, Ogum Beira-Mar

Fonte: Musixmatch
Compositores: Paulo Cesar Pinheiro / Claudinho Azeredo

Em “Ilha de Maré” e “Roda Ciranda”, por exemplo, há a evocação do mar, dos santos e da ancestralidade como força vital e protetora “O mar me leva, o mar me traz / Me banha de luz, de sal e paz” (Alcione, 2001). Essa espiritualidade afro-atlântica está em consonância com o que Sodré (2005) descreve como “a corporeidade do axé”, ou seja, uma maneira de existir no mundo a partir da energia sagrada dos orixás.

ILHA DE MARÉ LETRAS

Ah, eu vim de Ilha de Maré minha senhora
Pra fazer samba na lavagem do Bonfim
Saltei na rampa do mercado e segui na direção
Cortejo armado na Igreja da Conceição

Aí de carroça andei, comadre
Aí de carroça andei, compadre
Aí de carroça andei, comadre
Aí de carroça andei, compadre

Ah, quando eu cheguei
No Bonfim minha senhora
Da carroça enfeitada eu saltei
Com água, flores e perfume
A escada da colina eu lavei
Aí foi que foi bom

Aí foi que eu sambei, compadre
Aí foi que eu sambei, comadre
Aí foi que eu sambei, compadre
Aí foi que eu sambei, comadre

Ah, eu vim de Ilha de Maré minha senhora
Pra fazer samba na lavagem do Bonfim
Saltei na rampa do mercado e segui na direção
Cortejo armado na Igreja da Conceição, aí

Fonte: Musixmatch
Compositores: Carlos Roberto Dos Santos / Walmir Lima

RODA CIRANDA LETRAS

Olha a ciranda de roda!
Ciranda de roda
De samba de roda da vida
Que girou, que gira
Na roda da saia rendada
Da moça que dança a ciranda
Ciranda da vida
Que gira e faz girar a roda
Da vida que gira
Que gira e faz girar a roda

Da vida que gira

É na força do bom Santo Amaro que é da purificação
E nas águas que rodeiam a ilha de São Luiz do Maranhão
Na rodilha embaixo da talha
Em cima do torso da negra
Que ainda rebola
Nas curvas da vida da velha
Que ainda consola a criança que chora

A roda é pra rodar na gira
Da vida que roda
Olha a roda, olha a roda
A roda é pra rodar na gira
Da vida que roda
Olha a roda ciranda

Ciranda de roda
De samba de roda da vida
Que girou, que gira
Na roda da saia rendada
Da moça que dança a ciranda
Ciranda da vida
Que gira e faz girar a roda
Da vida que gira
Que gira e faz girar a roda
Da vida que gira

Fonte: Musixmatch
Compositores: Martinho Ferreira

A literatura afro-brasileira recebe as músicas de Alcione e Bethânia contemplando a oralidade com proximidade do cordel sagrado, com uso de repetições, ritmo e harmonia sonora construída através da mítica e identidade cultural africana. A oralidade entrelaça-se com a “escrevivência” — uma escrita de si atravessada por memórias coletivas. Bethânia encarna essa tradição ao misturar poesia falada, canto e rito “Não mexe comigo, que eu não ando só / Eu não ando só, que eu não ando só” (Bethânia, 2015).

Esse refrão invoca a proteção dos ancestrais, ecoando a noção de comunidade espiritual que perpassa a religiosidade afro-brasileira. Já Alcione, mesmo em tom mais melódico e menos performático que Bethânia, utiliza a oralidade para construir narrativas de resistência, como na canção “O Surdo”, em que canta “Quando o surdo diz que vai, ninguém segura” (Alcione, 1978). A frase é ao mesmo tempo metáfora da força negra marginalizada e afirmação da identidade afrodescendente como potência sonora e política.

Maria Bethânia se aproxima da performance litúrgica, com declamações poéticas e presença cênica que evocam terreiros e palcos sagrados. Sua interpretação de “Não Mexe Comigo” pode ser

entendida como uma manifestação ritualística, em que a música funciona como um espaço de religação entre a palavra, o corpo e o sagrado.

Alcione, por sua vez, adota uma postura de intérprete que mantém vínculos com o samba de roda, o bumba-meu-boi e outras tradições populares, inserindo elementos da religiosidade afro-brasileira de modo mais simbólico e integrado ao cotidiano. Como analisa Nego Bispo (2019), “a oralitura é o modo de criar mundo a partir da fala vivida”, e é essa fala cantada que ambas as artistas atualizam em suas obras, embora por caminhos distintos.

3 RESULTADOS E DISCUSSÕES

A análise da música “Não Mexe Comigo”, na interpretação de Maria Bethânia, evidencia como os ritmos afro-brasileiros atuam não apenas como pano de fundo estético, mas como condutores de uma experiência sensorial, espiritual e política. Os resultados desta investigação mostram que a musicalidade afrodescendente, ao ser ressignificada por Bethânia, adquire um papel de mediação entre o visível e o invisível, entre o individual e o coletivo, entre o canto e a oração, entre o escrito poético e o popular.

A pesquisa revelou que a construção musical da canção está firmemente alicerçada nas bases rítmicas do candomblé, com uso intenso de percussões que imitam os toques de atabaques, remetendo aos toques ijexá e alujá, comumente utilizados em cerimônias de orixás como Iansã e Xangô. Esse recurso sonoro promove o que Ligiéro (2011) chama de “transe rítmico-cultural”, que, mais do que evocar o sagrado, invoca a memória coletiva dos povos afro-brasileiros. Ao explicar o toque do ijexá, o pesquisador Pinto (2001, p. 89) destaca que: “O ijexá é um toque característico do candomblé ketu, geralmente utilizado para saudar orixás femininos ligados às águas, como Oxum e Iemanjá. Sua métrica é binária e sua pulsação se desenrola de forma suave, envolvente, quase dançante”. Esse toque é um dos principais ritmos incorporados por blocos afro-baianos, como os Filhos de Gandhi e o Ilê Aiyê, além de ter influenciado gêneros como o axé music e o samba-reggae.

O ijexá é um ritmo tradicional da nação Ketu no Candomblé, associado a orixás como Oxum, Iemanjá e Oxalá, caracterizado por um compasso binário e fluido, com uma levada doce e balanceada. Quem corrobora com esta definição e acrescenta mais conhecimento de causa é o estudioso Crook (2005 p. 112) quando relata que “O ijexá tornou-se um marcador identitário da musicalidade afro-baiana contemporânea, conectando práticas religiosas do Candomblé com expressões seculares dos blocos afro”.

Quanto ao Alujá, podemos enfatizar que é um toque tradicionalmente vinculado ao orixá Xangô, no Candomblé Ketu, marcado por um ritmo forte, com perdas de uma ou mais letras mediais

e com variações rápidas, expressando poder, virilidade e autoridade. Omari-Tunkara (2005, p. 143) afirma e corrobora quando diz que “Alujá é o toque que representa Xangô, orixá do trovão. É forte, vibrante, cheio de sínopes que evidenciam o seu poder. Executado com energia, exige domínio técnico dos ogãs, pois combina velocidade e complexidade rítmica”. Embora seu uso principal seja religioso, o alujá também foi incorporado por artistas da música popular brasileira para representar a força de Xangô e dos ancestrais afro-brasileiros. Lopes (2004, p. 57) ainda acrescenta dados como “com sua dinâmica intensa, o alujá passou a ser um símbolo sonoro da força dos orixás, sendo apropriado por músicos populares em contextos seculares, como forma de exaltação da negritude e da resistência cultural”. Tais acréscimos musicais advindo do religioso enriquecem a literatura popular, traçam marcas de oralidades ancestrais e fortalece a identidade brasileira.

Bethânia transforma a performance musical em uma experiência ritualística, rompendo com a estética da canção popular comercial. A alternância entre canto e fala aproxima sua interpretação de práticas performáticas como as de pontos cantados em terreiros, ladainhas de rezadeiras e declamações do cordel nordestino, criando um corpo sonoro que expressa identidade, fé e resistência. Conforme afirma Neves e D’Angelis (2019), “a música negra brasileira não é apenas entretenimento, mas veículo de ancestralidade, espiritualidade e resistência”.

O refrão — “Não mexe comigo, que eu não ando só” — se consolida como mantra de proteção e declaração de identidade espiritual. Ele atua no campo da performatividade da palavra, conceito abordado por Paul Zumthor (1993), ao demonstrar que o poder da linguagem se realiza plenamente no corpo que canta e no contexto ritualístico da enunciação. A música, assim, transcende a função estética e assume função litúrgica, espiritual e política.

Além disso, a análise mostra que Bethânia, ao interpretar a canção com a força cênica de uma sacerdotisa, se insere em um campo simbólico de profunda relevância cultural. Segundo Capone (2004), nas religiões afro-brasileiras, a voz da mulher é potência sagrada e veículo de axé. Assim, a artista atualiza a figura da mulher negra como porta-voz de forças invisíveis, reafirmando a musicalidade como meio de resistência de um povo que transformou dor em canto, silêncio em voz, e fé em ritmo.

Por fim, a discussão indica que, ao entrelaçar ritmo, espiritualidade e poética oral, “Não Mexe Comigo” reforça a centralidade das tradições afro-brasileiras na constituição da identidade cultural do Brasil. A música é um território simbólico em que os saberes ancestrais se preservam e se atualizam, ecoando nas vozes que, como a de Bethânia, fazem da canção um ato de fé, um espaço de memória e um grito de dignidade coletiva.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da música “Não Mexe Comigo”, permite compreender como a canção se articula como um poderoso instrumento de expressão estética, espiritual e política. Através da fusão entre musicalidade afro-brasileira, poética oral e religiosidade ancestral, a obra transcende os limites do entretenimento musical para se firmar como manifestação cultural de resistência e afirmação identitária.

A performance de Bethânia, marcada pela intensidade vocal, pela alternância entre canto e declamação e por uma postura ritualística, transforma a canção em um verdadeiro espaço sagrado. Nesse contexto, o uso de ritmos e percussões associadas ao candomblé e à umbanda reatualiza as práticas ancestrais dos povos africanos no Brasil, tornando audível uma memória coletiva que foi historicamente silenciada. Como demonstrado ao longo do estudo, os elementos musicais e textuais da canção dialogam com tradições do cordel, das ladainhas e dos pontos cantados, reiterando a oralidade como espaço de saber, fé e resistência.

Além disso, “Não Mexe Comigo” reafirma o papel da mulher — especialmente da mulher negra — como porta-voz do sagrado e do ancestral, posicionando Bethânia como uma figura sacerdotal, que evoca o axé e transmite a força espiritual de sua herança cultural. A repetição do verso “eu não ando só” ressoa como mantra protetor, expressão de uma espiritualidade coletiva que desafia o isolamento e afirma vínculos com guias, orixás e ancestrais.

Observa-se que tanto Maria Bethânia quanto Martinho da Vila, Rita Benneditto e Alcione são representantes da literatura afro-brasileira enquanto prática estética e política. Bethânia se destaca pela fusão entre rito, poesia e música, conferindo à religiosidade um lugar de performance sagrada e poética. Martinho utiliza a música como instrumento de resgate cultural e religioso, adotando uma postura afirmativa em relação à identidade afro-brasileira. Sua produção artística transcende a dimensão estética, assumindo também funções pedagógicas e políticas, ao inserir a umbanda em um contexto de valorização, reconhecimento e pertencimento social. Além da religiosidade, Martinho da Vila dialoga com perfeita maestria com a poesia popular, música afro-brasileira de domínio público e ancestralidade com temas de resistência que vai da história aos dias atuais.

Rita Benneditto traz inovação com mistura étnico-cultural atrelada a batida eletrônica com percussão de rock e ritmos encadeados. Na música Jurema (1997) ela faz gesto de saudação demonstrando profundo respeito e admiração ao povo da mata e, nessa música, exalta a mulher indígena. Martinho da Vila também saúda o povo da mata quando interpreta “Foi numa tarde serena/ lá na mata da Jurema que eu vi o caboclo bradar/ Kyo kyo kyo kyera/Sua mata está em festa/Saravá seu Sete Flecha que ele é rei da floresta (...)”

Já Alcione traz a vivência afro-popular do Maranhão, com um olhar mais próximo da vida cotidiana, sem perder a força ancestral de sua expressão. Ambos os artistas, portanto, dialogam com a tradição oral afro-brasileira, revelando como a música pode ser veículo de preservação e reinvenção da cultura negra no Brasil.

Mediante as análises comparativas das músicas, podemos ressaltar que, a canção “Não Mexe Comigo” não é apenas arte — é também memória, fé e política em forma de som. O estudo confirma que a música, quando atravessada por ritmos afro-brasileiros, referências literárias e práticas religiosas, atua como um território de resistência simbólica, fortalecendo a identidade negra e reafirmando as matrizes culturais que compõem o tecido social brasileiro.

Assim, “Não Mexe Comigo” torna-se, na voz de Maria Bethânia, uma verdadeira oração cantada, um grito de proteção e um canto de pertencimento coletivo. A literatura popular se reescreve através do místico nesta obra, este, reverenciado pelas religiões de matriz africana. A música, especialmente quando embebida em referências literárias e práticas religiosas, tem essa força de reconstrução identitária e reafirmação das raízes.

REFERÊNCIAS

- ALCIONE. Ilha de Maré. Álbum: “Faz uma Loucura por Mim”. Indie Records, 2001.
- ALCIONE. O Surdo. Álbum: “Alerta Geral”. Philips, 1978.
- AZEVEDO, Mateus. As vozes das mulheres negras na MPB: Maria Bethânia, Alcione e Elza Soares. USP, 2018.
- BESSA, Waldemberg Araújo. O diálogo da música, literatura e religião nas interpretações de Maria Bethânia. Revista Línguas & Letras – Unioeste – Vol. 15 – Nº 28 – Primeiro Semestre de 2014.
- BETHÂNIA, Maria. Não Mexe Comigo. Álbum: “Meus Quintais”. Biscoito Fino, 2015.
- BETHÂNIA, Maria. Entrevista à Folha de S.Paulo. Caderno Ilustrada, 2015.
- BISPO, Nego. Colonialismo e Quilombismo. São Paulo: Editora Ubu, 2019.
- BOGÉA, Celijane. Tecnomacumba: sagrado e profano no corpo musical de Rita Benneditto. UFMA, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- CAPONE, Stefania. A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.
- CASCUDO, Luís da Câmara. Literatura oral. Belo Horizonte: Itatiaia, 2001.
- CROOK, Larry. Musical Traditions of the Afro-Brazilian Candomblé: History, Music, and Meaning. Routledge, 2005.
- DINIZ, Júlio. A Música Popular e a Cultura Afro-Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- LIGIÉRO, Zeca. Performance e espiritualidade: ensaios sobre teatro, rito e afrodescendência. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.
- LIMA, José Maurício. A poética da negritude em Martinho da Vila. UFF, 2009.
- LOPES, Nei. Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- MARTINHO DA VILA. Memórias póstumas de Teresa de Jesus. São Paulo: Editora Record, 2004.
- NASCIMENTO, Aldair. O sagrado na música popular brasileira: a religiosidade em Alcione. UEMA, 2022.
- NEVES, Guilherme; D’ANGELIS, Wagner. Música negra brasileira: entre ancestralidade e resistência. Revista Cadernos do CEOM, v. 32, n. 51, 2019.

OMARI-TUNKARA, Mikelle Smith. Manipulating the Sacred: Yoruba Art, Ritual, and Resistance in Brazilian Candomblé. Detroit: Wayne State University Press, 2005

PINTO, Tiago de Oliveira. O Brasil Musical: Folclore e Música Popular. São Paulo: EdUSP, 2001.

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

SILVA, Ana Paula da. Mulheres de axé: religiosidade e identidade feminina nas religiões afro-brasileiras. Salvador: EDUFBA, 2017.

SODRÉ, Muniz. O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. São Paulo: Educ, 1993.