



A voz oculta de Maria Madalena: uma leitura musicológica dos ritos sacerdotais femininos na paixão segundo São Mateus de J.S.Bach.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: Música, Corpo, Gênero, Sexualidade e Feminismos

Aishá Limeira Roriz
UFBA (Universidade Federal da Bahia)
airoriz@gmail.com

Resumo. Este artigo investiga a presença simbólica de Maria Madalena na *Paixão segundo São Mateus* de J. S. Bach (BWV 244), propondo uma releitura musicológica de árias e recitativos tradicionalmente atribuídos a personagens anônimas. O objetivo é identificar indícios textuais, musicais e simbólicos que associam essas passagens à figura de Maria Madalena como sacerdotisa e protagonista de rituais fúnebres femininos, articulando essa interpretação às discussões contemporâneas sobre espiritualidade feminina (Kujawa, 2022; Watterson, 2019) e teologias feministas (FIORENZA, 1994; Caldeira, 2023). A metodologia fundamenta-se na pesquisa artística aplicada à análise musical e textual do libreto e na revisão bibliográfica interdisciplinar sobre Maria Madalena, ritos ancestrais (Nehusi, 2016), estudos feministas (Pui-Lan, 2005) e simbolismo religioso (Bertrand; Bertrand, 2020), além de dialogar com conceitos como auralidade (Ochoa Gautier, 2014) e acustemologia (Feld, 2015). A análise evidencia recorrências de elementos como lágrimas, ungüentos, vasos sagrados, libações e práticas de lamentação feminina que sugerem uma narrativa textual e sonora do protagonismo de Maria Madalena naquele contexto, mesmo diante de seu apagamento histórico. Conclui-se que nesta obra de Bach encontramos memórias ritualísticas femininas ocultas pela tradição cristã hegemônica, e que podem servir como referências na atual retomada do movimento das mulheres como líderes intelectuais e espirituais, e também como território de reconexão com saberes femininos ancestrais historicamente silenciados.

Palavras-chave. Maria Madalena, Vocalidade ritual, Espiritualidade feminina, Musicologia feminista, Johann Sebastian Bach.

Title. The Hidden Voice of Mary Magdalene: A Musicological Reading of Female Priestly Rites in J.S. Bach's St. Matthew Passion

Abstract. This article investigates the symbolic presence of Mary Magdalene in J. S. Bach's St. Matthew Passion (BWV 244), proposing a musicological reinterpretation of arias and recitatives traditionally attributed to anonymous characters. The aim is to identify textual, musical, and symbolic evidence that associates these passages with the figure of Mary Magdalene as a priestess and protagonist of female funeral rites, articulating this interpretation with contemporary discussions on female spirituality (Kujawa, 2022; Watterson, 2019) and feminist theologies (Fiorenza, 1994; Caldeira, 2023). The methodology is based on artistic research applied to the musical and textual analysis of the libretto and on an interdisciplinary bibliographic review on Mary Magdalene, ancestral rites (Nehusi, 2016), feminist studies (Pui-Lan, 2005) and religious symbolism (Bertrand; Bertrand, 2020), in addition to engaging with concepts such as aurality (Ochoa Gautier, 2014) and acoustemology (Feld, 2015). The analysis reveals recurrences of elements such as tears, ointments, sacred vessels, libations, and practices of female lamentation that



suggest a sound and textual narrative of Mary Magdalene's protagonism in that context, even in the face of her historical erasure. It concludes that in this work by Bach we find feminine ritualistic memories hidden by the hegemonic Christian tradition, and that these can serve as references in the current resurgence of the movement of women as intellectual and spiritual leaders, and also as a territory for reconnection with historically silenced ancestral feminine knowledge.

Keywords. Mary Magdalene, Ritual Vocality, Feminine Spirituality, Feminist Musicology, Johann Sebastian Bach.

1- Abertura

Este artigo é resultado da pesquisa de doutorado em etnomusicologia sobre cantos sagrados femininos e práticas vocais espirituais entre mulheres. No decorrer da pesquisa, foi notória¹ a atual relevância de um movimento de mulheres que buscam conexão com a força divina feminina invocando cânticos para Maria Madalena, a líder espiritual, sacerdotisa e discípula íntima de Yeshua² que foi silenciada e invisibilizada pelo cristianismo hegemônico e que vem sendo lembrada e celebrada não somente como uma santa, mas como arquétipo da deusa e figura central numa linhagem do divino feminino (Kujawa, 2022) que conecta sexualidade, espiritualidade, poder intuitivo e consciência superior, a *gnosis*, sabedoria espiritual ou conhecimento interior (King, 2003b).

Maria Madalena teve sua imagem deturpada e silenciada pela igreja de Roma que possivelmente enxergava nela uma ameaça à estrutura patriarcal e controladora do cristianismo hegemônico. No ano de 591, o Papa Gregório I realizou uma homilia em que considerou Maria Madalena uma prostituta arrependida sem que isto estivesse presente em nenhuma das escrituras. A imagem de santa-pecadora criada por ele se aprofundou durante a idade média e se estendeu no ocidente até o séc. XX, mesmo reconhecendo que ela teria se tornado uma das discípulas mais devotas e próximas a Yeshua. (Jansen, 2014).

Contudo, em 1896 em Cairo (Egito), foram encontrados pelo pesquisador alemão Carl Reinhardt, papiros do séc. IV que continham evangelhos perdidos escritos no idioma Copta, dentre eles, o evangelho de Maria Madalena. Esse material foi catalogado e está localizado no Museu do Egito em Berlim, recebendo o nome de “Codex de Berlim” (Watterson, 2019). Em 1945, em Nag Hammadi no Egito, foram novamente encontrados outras misteriosas cópias de

¹ Dados coletados com metodologia de etnografia digital na plataforma de áudio *Spotify*, sobre a presença de cânticos autorais para Maria Madalena. Foram levantadas 12 artistas “cantautoras” (10 estrangeiras e 2 brasileiras) que foram contactadas para responder ao questionário de pesquisa. Os resultados serão apresentados na tese de doutorado.

² Nome de Jesus em hebraico.



escritos antigos rejeitados pela igreja de Roma, dentre eles alguns evangelhos conhecidos como apócrifos, como os de Thomás, de Felipe e o de Maria Madalena (Pardee, 2020).

A partir da publicação desses evangelhos que relatam aspectos até então desconhecidos sobre o protagonismo que ela exercia entre os discípulos por sua profunda sabedoria e comprometimento, uma retomada do papel das mulheres como mensageiras do conhecimento espiritual e a construção de uma teologia feminista decolonial (Pui-Lan, 2005; Caldeira, 2023) tem ganhado força nos últimos anos.

Vindo de formação vocal lírica, atravessada pelo canto sacro afro-pindorâmico do Daime³ do Mestre Irineu⁴, pelas práticas vocais de rezadeiras, mulheres medicina e sacerdotisas da floresta no Vale do Capão (Ba) durante o isolamento na pandemia COVID-19 e na busca por cura e autoconhecimento, senti um chamado para mergulhar nas criações autorais de cânticos que vibram e ancoram o poder da espiritualidade feminina.

Logo nos primeiros momentos senti que a principal força que guiava o reencontro com essa auralidade espiritual (Ochoa Gautier, 2014) era a sabedoria ancestral de Maria Madalena, o espírito crístico feminino, sacerdotisa e principal discípula de Yeshua segundo os relatos dos evangelhos apócrifos (Leloup, 1998; 2006). Foi para ela que recebi meus primeiros cânticos autorais e realizei, no ano de 2023, a primeira roda de canto para mulheres em sua homenagem, no dia consagrado a ela, 22 de Julho.

O chamado para conectar com a presença de Maria Madalena na música e em práticas vocais femininas me fez acessar o artigo *The Singing Prophetess: Mary of Magdala in Bach's St. Matthew Passion*⁵, da musicóloga alemã Corina Herr (Herr, 2014) numa coletânea de 12 artigos editada por Peter Lowen e Robin Waugh sobre Maria Madalena na cultura medieval: *Mary Magdalene in Medieval Culture: Conflicted Roles*, da editora Routledge (Loewen; Waugh, 2014). Este artigo apresenta as evidências textuais e sonoras para revelar a (até então) presença anônima de Maria Madalena nesta obra, como a discípula íntima de Yeshua que canta o recitativo e ária na “cena de Betânia”, logo no início da paixão.

Encontrar com esse material foi decisivo para a retirada de um véu na percepção de narrativas da música sacra vocal barroca que já faziam parte do meu repertório e que estariam associadas a Maria Madalena, principalmente nas obras em que as temáticas são a paixão e a

³ Termo usado para designar a manifestação cultural e espiritual de origem amazônica, assim como a bebida sacramental que nela é utilizada.

⁴ O fundador do Daime, quem “recebeu” do plano espiritual os hinos que compõem essa doutrina cantada, tema da dissertação de mestrado “Meu Cantar de Amor: a doutrina cantada do Mestre Irineu numa perspectiva feminina e nordestina” (RORIZ, 2020), com orientação da Prof.Dra. Laila Rosa.

⁵ Tradução: “A profetiza cantora: Maria de Magdala na Paixão de São Mateus de Bach”



ressurreição de Cristo, momentos em que ela é a protagonista, descrita pela própria igreja católica como *apostola apostolorum* (apóstola dos apóstolos), por ter sido a primeira a encontrar o corpo de luz do Cristo ressuscitado.

Na primeira cena da paixão de São Mateus de Bach (BWV 244), conhecida como a “cena de Betânia”, Madalena unge Yeshua com óleo especial, lava seus pés com lágrimas e enxuga-os com seus cabelos, enquanto os outros discípulos discutem entre si e tentam humilhá-la. O recitativo *Du lieber Hailand* (Tu, meu amado Salvador) e a ária *Buss und Reu* (Arrependimento e Penitência) que compõem esta cena, já faziam parte do meu repertório há muitos anos, mas nunca tinha sido conduzida a um entendimento desta narrativa como proferida pela personagem de Maria Madalena. Como efeito da invisibilidade conferida a ela pelo cristianismo hegemônico, esta personagem não foi nomeada no libreto do oratório e o consenso é de que esta ária é cantada por uma “alma devota”, ou um “comentário” de um dos discípulos.

Como o repertório sacro barroco sempre foi o território onde me senti mais à vontade vocal e musicalmente, aproveitei para seguir o “fio vermelho” das sugestões levantadas no artigo da Corina Herr e analisar uma outra ária “anônima” para *Alto*⁶ da paixão de São Mateus de Bach (BWV 244), *Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen* (Se minhas lágrimas são em vão). Considerando os aspectos musicais, textuais e principalmente da simbologia ritual sugerida no texto, foram levantados argumentos que buscam legitimar a hipótese de Maria Madalena também como narradora nessa outra ária, além da relevância de sua mensagem para sugerir uma forma de cristianismo que ainda não experimentamos: um movimento espiritual liderado por uma mulher (Watterson, 2019).

Esse trabalho honra as autoras que abriram o campo de estudos para a musicologia feminista em trabalhos como *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality* de Susan McClary (1991), *Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem* de Suzanne Cusick (1994) e *A Feminist Ethnomusicology* de Ellen Koskoff (2014). Como metodologia foram utilizadas a prática de pesquisa artística (Caduff, 2017) para analisar musicalmente a ária em seus aspectos melódicos, harmônicos, textuais e simbólicos; e pesquisa bibliográfica em busca de referencial teórico sobre o conhecimento espiritual de Maria Madalena relativo ao seu sacerdócio com ungüentos, aromas sagrados e ritos de passagem: *Magdalene Mysteries: The Left-Hand Path of the Feminine Christ* (Bertrand; Bertrand, 2020); sua atual presença na

⁶ O termo *Alto* refere-se ao registro vocal ou instrumental situado acima do tenor e abaixo do soprano. Como as mulheres eram proibidas de cantar publicamente nesta época, era uma voz cantada por homens adultos utilizando a técnica de falsete (chamados de *altus* ou contratenor) ou por meninos com vozes ainda não mudadas, ou, também os castrati em certas regiões da Itália.



espiritualidade feminina como arquétipo da deusa que domina os portais do limiar entre vida e morte: *The Other Goddess: Mary Magdalene and the Goddesses of Eros and Secret Knowledge* (Kujawa, 2022) e a tentativa de recontar a história do cristianismo a partir do ponto de vista feminino: *In Memory of Her: A Feminist Theological Reconstruction of Christian Origins* (Fiorenza, 1994); *Jesus was a Feminist: What the Gospels reveal about his revolutionary perspective* (Swidler, 2017); *Mary Magdalene Revealed: The First Apostle, Her Feminist Gospel and The Christianity We Haven't Tried Yet* (Watterson, 2019).

2- Vocalidade ritual feminina: as carpideiras da Paixão

Assim como em tradições que remontam ao antigo Egito, em que mulheres choram o morto em vocalizações de lamentos fúnebres que reverberam na prática das carpideiras do nordeste brasileiro (Salazar, 2014), a paixão de São Mateus de Bach inicia com um diálogo entre dois coros que narram⁷ a cena de um lamento feminino, onde uma mulher pede ajuda às outras irmãs para lamentar o “noivo” que está a carregar a sua cruz de madeira. O texto do primeiro movimento (Nº 1-Coro) “Vinde, filhas, ajudai-me a lamentar, Veja! - Quem? - o Noivo! Vejam-no! Como? Como um cordeiro, Oh! Inocente Cordeiro de Deus, no tronco da cruz sacrificado”⁸, nos introduz ao espírito da obra a partir de uma narrativa feminina.

Na sequência, em um recitativo do personagem “Evangelista”, é narrado o rito fúnebre performed por uma mulher: (Nº 6 - Recitativo) “Estando Jesus em Betânia, em casa de Simão o leproso, aproximou-se dele uma mulher, ela tinha um vaso com um perfume caro e o derramou sobre sua cabeça, quando ele estava sentado à mesa. Seus discípulos ao verem isso se indignaram e disseram:” (Nº 7- Coro) “Para que esse desperdício? Este perfume poderia ser vendido bem caro e o dinheiro dado aos pobres⁹.”

A sonoridade desse coro dos discípulos expressa inquietação, é cantado em um andamento agitado, mostrando que eles não gostaram nada do que “aquela mulher” havia feito e esperavam uma repreensão do Mestre sobre aquele ocorrido. Yeshua, no entanto, responde a

⁷O libreto da obra é de autoria de Christian Friedrich Henrici, poeta e libretista alemão, conhecido pelo seu pseudônimo literário, Picander (1700-1764).

⁸ Texto original em alemão: *Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen, Sehet! - Wen? - den Bräutigam! Seht ihn! Wie? Als wie ein Lamm, O Lamm Gottes unschuldig Am Stamm des Kreuzes geschlachtet.*

⁹ Texto original em alemão: *Da nun Jesus war zu Bethanien, Im Hause Simonis des Aussätzigen, trat zu ihm ein Weib, die hatte ein Glas mit köstlichem Wasser und goss es auf sein Haupt, da er zu Tische sass. Da das seine Jünger sahen, wurden sie unwillig und sprachen: Wozu dienet dieser Unrat? Dieses Wasser hätte mögen teuer verkauft und den Armen gegeben werden.*



eles: (Nº8- Recitativo) “Por que vocês afligem essa mulher? Ela fez um bom trabalho para mim! Vocês terão sempre os pobres com vocês, mas eu não estarei com vocês para sempre. Se ela derramou esse perfume sobre meu corpo, ela assim o fez para que eu possa ser sepultado. Em verdade eu digo a vocês: onde quer que este Evangelho seja pregado em todo o mundo, também será contado, em memória dela, o que ela fez.”¹⁰

Na antiga Israel, reis, sacerdotes e profetas eram ungidos com óleo para receberem a afirmação do seu poder como os “escolhidos” para representar Yahweh (a divindade). [...] Seu uso por leigos era proibido. Mas a mulher de Betânia não usou o óleo sagrado dos sacerdotes do Templo. Ela “abriu um vaso de alabastro cheio de um perfume caro, feito de puro nardo. Então quebrou o vaso e derramou sobre a cabeça dele” (Starbird, 2004, p. 54).

Nessa passagem do livro da Margaret Starbird, fica claro que a mulher do vaso de alabastro não se tratava de uma pessoa qualquer, uma mera pecadora arrependida, mas sim, alguém da linhagem de tradições sacerdotais que possuía instruções para performar ritos fúnebres, além de *status* social e financeiro para adquirir uma grande quantidade do bálsamo aromático de grande valor usado para o ritual de unção.

2.1 – Entre Lágrimas e Ungüentos

Na sequência temos o recitativo que não é atribuído a nenhuma personagem específica, mas que fala em primeira pessoa como uma mulher piedosa (*fromme Weib*) que irá prepará-lo para o túmulo (*Zum Grabe will bereiten*) e que a pesquisadora Corina Herr atribui à personagem de Maria Madalena: (Nº 9-Recitativo) “Tu, meu amado Salvador, Enquanto seus discípulos discutem inutilmente por conta desta piedosa mulher que com ungüentos prepara o seu corpo para a sepultura, Permita-me, enquanto isso, que jorrem dos meus olhos um rio de lágrimas sobre sua cabeça, como uma unção.”¹¹

A música de Bach entrega um efeito com escalas descendentes para a narrativa fluida das águas e líquidos que jorram tanto do vaso de ungüentos quanto dos olhos dela, simbolizando a profunda e mística ligação de Madalena com as águas (Rose, 2022) e conectando com tradições milenares dos ritos das águas (*water rites*) performados por sacerdotisas da Suméria,

¹⁰ Texto original em alemão: *Was bekümmert ihr das Weib? Sie hat ein gut Werk an mir getan! Ihr habet allezeit Arme bei euch, mich aber habt ihr nicht allezeit. Dass sie dies Wasser hat auf meinen Leib gegossen, hat sie getan, dass man mich begraben wird. Wahrlich, ich sage euch: Wo dies Evangelium gepredigt wird in der ganzen Welt, da wird man auch sagen zu ihrem Gedächtnis, was sie getan hat.*

¹¹ Texto original em alemão: *Du lieber Heiland du, Wenn deine Jünger töricht streiten, Dass dieses fromme Weib Mit Salben deinen Leib Zum Grabe will bereiten; So lasse mir inzwischen zu, Von meiner Augen Tränenflüssen Ein Wasser auf dein Haupt zu giessen!*



e que estão associados à fertilidade, a vulva, a sexualidade feminina e à nossa profunda e ancestral ligação com as águas da criação (Bertrand; Bertrand, 2020, p.62).

A ária que complementa este recitativo, *Buss und Reu* (Arrependimento e Penitência) (N.10 -Aria-Parte A) “Arrependimento e Penitência dilaceram o coração culpado”¹², inicia com o texto que reproduz um aspecto já desgastado da imagem de Madalena, o de pecadora arrependida. É relevante observar que esta imagem associada a ela teve origem na homilia do séc. VI, em que o Papa Gregório interpretou uma passagem do evangelho de Lucas 8:2 em que Yeshua havia curado Maria Madalena de sete “demônios”. Numa observação mais cuidadosa, algumas autoras (King, 2003a; Watterson, 2019) detalham que, na verdade, os sete “demônios” simbolizam os poderes da ignorância humana, como descritos no próprio evangelho de Maria Madalena (Leloup, 1998). Os sete poderes¹³ (*the seven powers*) quando superados e sublimados pelo ser humano promovem a metanóia, uma “metamorfose” para elevação da consciência. Madalena é a personificação da metanóia quando se cura (ou é curada) dos poderes da ignorância humana, passando de pecadora a penitente e, finalmente, a uma santa e mestra espiritual. (Cappadona, 2023, p.112)

A imagem construída de pecadora, prostituta e adúltera, reforçou durante milênios o entendimento de que o valor de uma mulher está relacionado à sua sexualidade, e não por suas competências intelectuais ou espirituais. Para a igreja, “essa ficção resolveu dois problemas de uma só vez, minando tanto os ensinamentos associados a Madalena quanto a capacidade das mulheres de assumir papéis de liderança”. (King, 2003a, p.152)

Na parte B desta ária encontramos novamente a simbologia da água e líquidos derramados, em que as lágrimas se transformam em aromas perfumados para confortar o coração de Yeshua: (N.10 -Aria-Parte B) “Que as gotas das minhas lágrimas se tornem para você um agradável perfume, meu fiel Jesus¹⁴”. A instrumentação apresenta duas flautas que tocam sequências de notas descendentes em *staccato*, simbolizando as gotas das lágrimas que vertem dos seus olhos. Aqui a narrativa reforça a simbologia do rito das águas e aromas para o preparo fúnebre, um conhecimento ancestral sobre a proteção e a sacralidade do corpo em todas as suas fases, tanto em vida quanto no limiar da morte, que é performado e transmitido por Maria Madalena.

¹² Texto original em alemão: *Buss und Reu Knirscht das Sündenherz entzwei.*

¹³ Os sete poderes mencionados no evangelho de Maria Madalena são: escuridão, desejo ardente, ignorância, desejo de morte, escravidão ao corpo físico, a falsa paz da carne e a compulsão da fúria, que seriam posteriormente traduzidos pelo cristianismo como os sete pecados capitais: orgulho, ganância, inveja, gula, luxúria, preguiça e raiva.

¹⁴ Texto original em alemão: *Dass die Tropfen meiner Zähren Angenehme Spezerei, Treuer Jesu, dir gebären.*



Partindo desse instigante conteúdo sobre práticas ritualísticas femininas na análise do recitativo e ária Nº 9 e 10¹⁵, que permaneciam “escondidos” nas entrelinhas do libreto através dos séculos de apagamento da figura de Maria Madalena, busquei por mais elementos rituais femininos em uma outra ária para *Alto* nesta mesma paixão. O fato de ela não estar nomeada no libreto, mesmo quando a música e a dramaturgia do texto comunicam sua presença, me deu esperanças de encontrar marcas do seu perfume também em outras partes da obra.

3- O Vaso, as Lágrimas e o Sangue

Assim como no coro de abertura são as mulheres que se unem para lamentar o Cristo em sua *via crucis*, na segunda parte da paixão uma personagem indefinida (*Alto*) intervém em um recitativo com súplicas para que cessem as chibatadas no momento do flagelo ao qual é submetido Yeshua. No estudo para execução desse recitativo é necessário uma vocalidade quase de ópera romântica para entregar a carga dramática, o clima de desespero e a súplica comovente da personagem. O acompanhamento instrumental apresenta uma sequência de acordes dissonantes e um contorno na parte das cordas que lembra o movimento do açoite. (Nº 61-Recitativo): “Piedade, Deus! Aqui está o Salvador amarrado... açoites, golpes, feridas! Vocês carrascos, parem! Não se comovem com dor na alma, diante de tal penúria? Ah sim, vocês tem um coração que deve ser igual a um tronco de tortura. E ainda mais duro. Tenham piedade! Parem!”¹⁶

Na sequencia, temos a ária *Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen* (Se minhas lágrimas são em vão), que apresenta um solilóquio triste e misterioso em que a personagem anuncia aos carrascos que se eles não se comovem com “minhas lágrimas”, trazendo mais uma vez a simbologia das águas e o papel das mulheres em lamentar, rezar e chorar o morto; que então devem “arrancar meu coração”. Aqui Bach entrega um acompanhamento que suaviza o efeito das chicotadas com duras semi colcheias pontuadas em intervalos descendentes no movimento anterior, espelhando o mesmo desenho com intervalos ascendentes em andamento mais tranquilo, sugerindo o pulsar da batida de um coração.

¹⁵ Numeração dos movimentos de acordo com a edição da partitura usada para este estudo: J.S.BACH - Passionmusik nach dem Evangelisten Matthäus - Vollständiger Klaviersauszug von Salomon Jadassohn(1831-1902) Breitkopf & Härtel. Outras edições podem conter numerações diferentes dos movimentos.

¹⁶ Texto original em alemão: *Erbarm' es Gott! Hier steht der Heiland angebunden. O Geisselung, o Schläg', o Wunden! Ihr Henker, haltet ein! Erweicht euch der Seelen Schmerz, Der Anblick solchen Jammers nicht? Ach ja, ihr habt ein Herz, Das muss der Martersäule gleich Und noch viel härter sein. Erbarmt euch, haltet ein!*



No ápice da narrativa dessa ária *da capo*, em uma fala quase profética, a personagem diz que o coração arrancado dela, deve servir como um vaso de libação para receber o fluxo de sangue que cairá das feridas de Cristo. (Nº61-Aria) “Se minhas lágrimas são em vão, Oh, então arranque meu coração! Mas permita que ele seja um vaso de libação para receber o fluxo de sangue que cairá de suas feridas¹⁷”.

Aqui nos deparamos novamente com uma prática milenar de rito das águas, o ritual de libação, o ato de derramar (verter) líquidos: sangue, vinho, água, leite, azeite, mel, etc. como forma de oferenda às divindades, à própria terra ou em memória dos mortos.

As origens dessa prática remontam ao antigo Egito conectadas à cosmologia africana do “ciclo da vida” (*circle of life*) (Nehusi,2016), honrando e celebrando a corrente ininterrupta entre o passado, o presente e o futuro, entre nossos ancestrais, a nossa geração e aqueles que ainda não nasceram.

[...]A libação pode ser vista, de uma perspectiva um tanto antropocêntrica e, portanto, um tanto subjetiva, como uma forma de os humanos entrarem em contato com o mundo espiritual para satisfazer a necessidade humana de ordem e equilíbrio (*Maat*), tanto dentro de nós individualmente quanto coletivamente, e em nosso mundo como um todo (Nehusi, 2016, p.3-5, Tradução nossa).

No libreto da ária o termo *Opferschale*, traduzido aqui como o vaso de libação, conecta também à simbologia do vaso espiritual (*spiritual vessel*) ou vaso sagrado (*sacred vessel*), presente em diversas culturas da humanidade e cuja confecção já foi um processo ritualístico, em que cada detalhe da produção era acompanhado por orações, cânticos, incensos e cálculos astrológicos. O vaso sagrado não era meramente simbólico, era a ferramenta mágica cotidiana essencial ao sacerdócio. (Bertrand;Bertrand, 2020,p.63)

A relação de Maria Madalena com o vaso sagrado vai muito além de um objeto que guarda os óleos aromáticos usados para unção. A simbologia do vaso performa uma outra função, a de receptáculo que simboliza o útero feminino, fonte das águas da vida, da magia da concepção, da criação e do nascimento. A imagem do vaso sempre aparece nas iconografias, pinturas e em toda a história visual sobre Maria Madalena (Cappadona, 2023), sendo que a ela é dado o título de “portadora da mirra” (*myrrh bearer*), ou mirrófora, função que ela exercia

¹⁷ Texto original em alemão: *Können Tränen meiner Wangen Nichts erlangen, Oh, so nehmt mein Herz hinein! Aber lasst es bei den Fluten, Wenn die Wunden milde bluten, Auch die Opferschale sein.*



junto a outras mulheres. Por sua intimidade e maestria com óleos e aromas, Maria Madalena também é considerada a Santa e padroeira dos perfumistas e boticários.

4- Concluindo o Ritual

Para concluir vamos trazer uma breve análise de mais uma possível presença de Maria Madalena nas entrelinhas desta obra. Assim como no início da paixão, onde vimos a presença das mulheres na lamentação fúnebre em um diálogo entre dois coros, temos na “abertura” da segunda parte da paixão de São Mateus, novamente o protagonismo feminino em um diálogo com “a mais bela entre as mulheres” procurando por seu “amigo”, e pessoas que aparecem para ajudá-la. Nesse ponto do libreto, Yeshua foi capturado e preso pelos romanos.

Talvez o libretista Picander e o próprio Bach tenham se inspirado em uma fala bíblica atribuída à própria Maria Madalena, presente no Evangelho de João 20:13 no momento da ressurreição: “Levaram o meu Senhor, e não sei onde o puseram”, que se aproxima bastante do texto dessa ária: (Nº36-Ária e Coro) “Ah, agora meu Jesus se foi!” - “Para onde foi o seu amigo, oh você, a mais bela entre as mulheres?” - “Será possível, posso ver isso?” - “Para onde se dirigiu o seu amigo?” - “Ah, meu cordeiro nas garras do tigre! Ah, para onde foi o meu Jesus?” - “Nós queremos procurá-lo com você.”¹⁸

Musicalmente esse diálogo traz um clima de dúvida e incerteza, um lamento que não tem um direcionamento específico, modulações em torno da tonalidade principal (Si menor) e finalizações inconclusas, para no fim tudo terminar no ar, sem resolução, deixando a dúvida também para os ouvintes.

A escolha de iniciar a segunda parte da obra novamente com uma lamentação feminina é mais um indício de que, mesmo inconscientemente, o compositor e o libretista (um deles ou ambos) tinham alguma noção do relevante papel das mulheres nas lamentações, na salvaguarda da sacralidade do corpo e na perpetuação das tradições de ritualísticas fúnebres.

Sobre a presença de Maria Madalena na história da música ocidental, o primeiro registro felizmente nos leva a uma mulher poetisa, hinógrafa e compositora do século IX, Kassia (Kassiani, Santa Kassia, ou Kassia *the Nun*- a monja). Na verdade, Kassia viveu em Constantinopla¹⁹ e foi uma freira da Igreja Cristã Ortodoxa do Oriente. Contudo, sua obra é amplamente estudada na música sacra do ocidente e seu notório talento para escrever poesias e

¹⁸ Texto original em alemão: “*Ach, nun ist mein Jesus hin!*” - “*Wo ist denn dein Freund hingegangen, O du Schönste unter den Weibern?*” - “*Ist es möglich, kann ich schauen?*” - “*Wo hat sich dein Freund hingewandt?*” - “*Ach, mein Lamm in Tigerklauen!*” - “*Ach! wo ist mein Jesus hin?*” - “*So wollen wir mit dir ihn suchen.*”

¹⁹ Atual Istambul, na Turquia.



compor músicas a tornaram conhecida como “Kassia, a feminista” (Föllmi, 2015). Uma de suas obras mais conhecidas é *The Fallen Woman* (A mulher caída), um hino de lamento, entoado nas noites de terça-feira da Semana Santa. O texto é inspirado na conhecida “cena de Betânia”, sobre uma mulher pecadora que lava os pés de Jesus com suas lágrimas, unge-os com perfume caro e os enxuga com os cabelos. O hino também é conhecido como *The Sinful Woman* (A mulher pecadora) ou como *On Mary Magdalene* (Sobre Maria Madalena) (Heszen, 2014).

A longo dos séculos diversas composições musicais foram compostas com sua temática ou em sua homenagem, como os “ofícios” para Santa Maria Madalena, peças anônimas do séc. XII, gravados pelo grupo vocal húngaro Schola Hungarica (1998); o canto “tradicional” Bless’d Mary Magdalene gravado pelo Monteverdi Choir com regência de John Eliot Gardiner no álbum *Love is coming Again* (2019); o moteto *Maria Magdalene Stabat* da freira italiana Chiara Maria Cozzolani (1650); o tema *Maria Madalena et altera maria* (Maria Madalena e as outras Marias) que foi musicado em forma de moteto pela freira italiana Sulpitia Ludovico Cesis (1619), Francisco Guerrero (c.1565) e Andrea Gabrielli (1576).

Também existem oratórios, como *La Maddalena pentita* de Alessandro Scarlatti (1685); *Maddalena ai piedi di Cristo* de Antonio Caldara (1698); *La Resurrezione* (HWV 47) de Georg Friedrich Händel (1708), dentre várias outras obras que trazem presença dela para o centro do enredo. Mais atualmente, compositores estadunidenses estrearam as obras: “The Gospel According to the Other Mary”, oratório de John Adams estreada na Filarmônica de Los Angeles em 2012; e a ópera “The Gospel of Mary Magdalene”, de Mark Adamo, estreada em junho de 2013 na Ópera de São Francisco.

No contexto atual do despertar do divino feminino e da teologia feminista, Maria Madalena é muito cantada e celebrada em rodas de mulheres ao redor do mundo, através de cânticos e rituais que carregam o conteúdo simbólico, histórias, práticas e conhecimentos ancestrais femininos relacionados a ela, como encontrados nas faixas da plataforma de áudio *Spotify*: “Magdala Mantra” de Carla Brasil; “Marias do Mar” de Márcia Merma; “*Woman in Red*” de Krishna Rose; “*Mary Magdalene*” de Ankhara Rose; “*Lineage*” de Marya Stark, dentre muitas outras.

Como resultado de práticas do laboratório de canto do divino feminino (*Divine Feminine Chanting Laboratory*) durante o Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE-CAPES) na Utkal University of Culture, na Índia, foi feito o registro em áudio e vídeo do cântico autoral *Echoes of Magdalena* (Ecos de Madalena), realizado com as alunas do

departamento de Hindustani Vocal, com coorientação da Prof. Dra. Itishree Sahoo, em Maio de 2026 e que também está disponível nas plataformas digitais.

A intenção de trazer esse estudo do canto sacro com foco no feminino é criar um campo de produção de conhecimento a partir de sonoridades e vocalidades na presença de Maria Madalena, uma acustemologia²⁰ (Feld, 2015) sacra feminina que fortalece o papel das mulheres na ciência, na música, nas artes, na produção de conhecimento e na espiritualidade contemporânea.

Referências

BACH, Johann Sebastian - *Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus* - Vollständiger Klavierauszug von Salomon Jadassohn (1831-1902) Breitkopf & Härtel. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Matth%C3%A4uspassion%2C_BWV_244_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Matth%C3%A4uspassion%2C_BWV_244_(Bach%2C_Johann_Sebastian))

BERTRAND, Seren; BERTRAND, Azra. *Magdalene Mysteries: The Left-Hand Path of the Feminine Christ*. Rochester, VT. Bear & Company, 2020.

CADUFF, Corina. *Artistic Research: Methods–Development of a Discourse–Current Risks. Poetry of the Real*. Basel: FHNW, p. 311-323, 2017.

CALDEIRA, Cleusa. *Teologia feminista negra: vozes que ecoam da África e da América Latina* / organizadora Cleusa Caldeira. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2023. Kindle Edition.

CAPPADONA, Diane Apostolos. *Mary Magdalene. A visual History*. Ed t&tclark. 2023

CUSICK, Suzanne G. *Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem*. Perspectives of New Music, Vol. 32, No. 1 pp. 8-27 Published by: Perspectives of New Music Stable (Winter, 1994) URL: <http://www.jstor.org/stable/833149>

FELD, Steven. Acoustemology. In: David Novak e Matt Sakakeeny (orgs.). *Keywords in Sound*. Duke University Press, 2015.

FIORENZA, Elizabeth Schüssler. *In Memory of Her. A Feminist Theological Reconstruction of Christian Origins*. The Crossroad Publishing Company. New York. 1994.

FÖLLMI, Beat. “*L’ennemi est tombé, vaincu par une femme*” La compositrice byzantine Kassia (IX^e siècle) et ses hymnes. Université de Strasbourg. Faculté de Théologie protestante, EA 4378, GREAM. Novembre, 2015.

HERR, Corina. The Singing Prophetess: Mary of Magdala in Bach’s St. Matthew Passion. In LOEWEN, Peter; WAUGH, Robin (Org.): *Mary Magdalene in Medieval Culture: Conflicted*

²⁰ Acustemologia, união de acústica + epistemologia, termo cunhado pelo musicólogo Steven Feld (2015)

Roles. Routledge Studies in Medieval Literature and Culture. Taylor and Francis. New York. 2014.

HESZEN, Agnieszka. *The Sinful Woman as an Example of Metanoia in Byzantine Poetry*. Classica Cracoviensia. Volume XVII, 2014.
<https://journals.akademicka.pl/cc/article/view/1771>

JANSEN, Katherine L. Foreword. In LOEWEN, Peter; WAUGH, Robin: *Mary Magdalene in Medieval Culture: Conflicted Roles*. Routledge Studies in Medieval Literature and Culture. Taylor and Francis. New York. 2014.

KING, Karen L. *The Gospel of Mary of Magdala: Jesus and the first Woman Apostle*. Polebridge Press. Santa Rosa- Califórnia. 2003

KING, Karen L. *What is Gnosticism?* Harvard University Press. 2003

KOSKOFF, Ellen. *A feminist Ethnomusicology - Writings on Music and Gender*. University of Illinois Press. Urbana, Chicago, and Springfield. 2014.

KUJAWA, Joanna. *The Other Goddess: Mary Magdalene and the Goddesses of Eros and Secret Knowledge*. Haniel Press, 2022

LELOUP, Jean-Yves. *O Evangelho de Maria: Miriam de Magdala*. Petrópolis: Vozes, 1998.

LELOUP, Jean-Yves. *O Evangelho de Felipe*. Petrópolis, Vozes 2006

LOEWEN, Peter; WAUGH, Robin (Org.) *Mary Magdalene in Medieval Culture: Conflicted Roles*. Routledge Studies in Medieval Literature and Culture. Taylor and Francis. New York. 2014.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings - Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press. Minneapolis. 1991

NEHUSI, Kimani S.K. *Libation: An African Ritual of Heritage in the Circle of life*. University Press of America. Lanham MD. 2016

OCHOA GAUTIER, Ana Maria - *Aurality: Listening and knowledge in nineteenth century Colombia*. Duke University Press – Durham and London-2014

PARDEE, Cambry G. The Gnostic Magdalene: Mary as disciple and Revealer. In LUPIERI, Edmondo F. *Mary Magdalene from the New Testament to the New Age and Beyond*. Series: Themes in Biblical Narratives. Boston. 2020. (p.50-75)

PUI-LAN, Kwok. *Postcolonial Imagination and feminist Theology*. (Westminster John Knox Press, 2005 (77-99)

RORIZ, Aishá L. *Meu Cantar de amor: A doutrina cantada do Mestre Irineu numa perspectiva feminina e nordestina - Dissertação de Mestrado -PPGMUS - Ufba- Salvador, 2020.*



ROSE, Krishna. *Women in Red: Magdalene Speaks*. Ed. Golden Dragonfly Press. Massachusetts. EUA. 2022

SALAZAR, Jussara F. de Mattos. *A natureza da voz: há um cantar para os mortos?* Revista Digital Intersemiose. Ano III N°5. Jan/Jun 2014

STARBIRD, Margaret. *Maria Madalena e o Santo Graal: A mulher do vaso de alabastro*. Tradução de Simone Lemberg. Rio de Janeiro. Sextante 2004.

SWIDLER, Leonard J. *Jesus was a Feminist*. What the Gospels reveal about his revolutionary perspective. Ed. Sheed & Ward. Lanham MD. 2017

WATTERSON, Megan. *Mary Magdalene Revealed*. The First Apostle, Her Feminist Gospel and The Christianity We Haven't Tried Yet. Ed. HAY HAUSE, INC. New York. 2019.

