



Senhora das águas e da canção: representação social de Iemanjá na música popular brasileira

Lady of the waters and the song: Iemanjá's social representation in Brazilian popular music

Luanda do Carmo Queiroga
Adriano Roberto Afonso do Nascimento
Universidade Federal de Minas Gerais
Brasil

Resumo

Adotando como fonte de investigação o cancionário popular, este trabalho pretendeu investigar como, ao longo da história da música brasileira, a figura e aspectos da orixá Iemanjá foram transportados dos terreiros e incorporados como elementos da própria cultura brasileira, tornando-se presentes nas letras de canções como algo habitual, cotidiano. Para tanto, utilizamos a técnica da análise temática de conteúdo. Um total de 193 músicas foi submetido à análise. Em geral, é possível afirmar que as descrições de Iemanjá nas músicas analisadas se distanciaram da cosmovisão religiosa e da mitologia. As variações ocorridas entre 1933 e 2014 contribuíram para a popularização de Iemanjá na canção popular, e, ao mesmo tempo, para sua reapresentação enquanto figura autônoma em relação às religiões afro-brasileiras.

Palavras-chave: Iemanjá; representação social; música

Abstract

Using Brazilian popular songs as its research basis, this paper intended to investigate how, throughout the history of the country's music, the image and aspects of the Iemanjá orisha were taken from the ceremonial yards and incorporated as Brazilian cultural elements, becoming present in song lyrics as something common, usual. For this, we used the Thematic Content Analysis technique. A total of 193 songs were submitted to the analysis. In general, it is possible to claim that the descriptions of Iemanjá in the analyzed songs were distanced from a religious and mythological cosmovision. The variation occurred between 1933 and 2014 contributed to the popularization of Iemanjá in the popular music and, at the same time, to her representation as an autonomous figure in relation to the Afro-Brazilian religions.

Keywords: Iemanjá; social representation; music

Sobre as religiões afro-brasileiras e Iemanjá

Segundo Ferreti (2008), a religião pode ser um fator de conscientização, de resistência e de mobilização social. No Brasil, esses fatores foram marcantes na



constituição das religiões de origem africana. Por meio delas, os negros africanos reforçaram seu sentimento de dignidade ao fazerem sobreviver alguns dos aspectos de sua organização social e cultural.¹

No trajeto África – Brasil muitos elementos culturais e religiosos se perderam (Prandi, 2005). Porém, um elemento religioso se popularizou e se espalhou com muita força na sociedade brasileira: o orixá.

O orixá é parte da natureza e mantém (ou precisa manter) relações de equilíbrio com o ser humano. Nas cerimônias religiosas, os orixás manifestam-se nos seres humanos para ele iniciados, chamados de cavalos dos orixás (Verger, 2002).

Sabe-se que o panteão africano dos orixás é caracterizado por uma grande diversidade de divindades, acompanhadas por suas qualidades², de cultos e de aspectos míticos (Prandi, 2011). Segundo esse autor, nas Américas, o panteão iorubano é constituído por cerca de vinte orixás.

Segundo Prandi (2011), o orixá mais conhecido e divulgado no Brasil é Iemanjá. Podemos afirmar que, devido a sua grande popularidade, ela pode ser considerada como uma das principais representantes das religiões afro-brasileiras.

Vallado (2008) afirma que, na África, Iemanjá é divindade das águas doces, rainha do rio Ogum, associada aos rios, à fertilidade das mulheres, à maternidade e, principalmente, ao processo de criação do mundo e da continuidade da vida. Os mitos africanos ressaltam o lugar de maternidade da Orixá Iemanjá. Segundo eles, ela é a mãe de todos os Orixás. Iemoja (ye ye Omo Eja) traduzido do Iorubá para o português quer dizer “mãe dos filhos peixe” (Vallado, 2008).

O culto original de Iemanjá também a associa ao plantio e à colheita do inhame e à coleta dos peixes (Vallado, 2008). O principal templo de Iemanjá situa-se na cidade de Abeokuta, capital do estado de Ogun, na Nigéria (Verger, 1951/1999). Nesse templo, a orixá é representada por uma escultura de mulher com grandes seios apoiados nas mãos e carrega na cabeça uma espécie de tigela na qual são depositados os objetos sagrados. No templo da cidade de Ibadan, capital de Oyo, estado nigeriano, Iemanjá é representada por uma mulher grávida, símbolo da maternidade.

Na religião afro-brasileira, Iemanjá é a senhora das grandes águas, mãe de todos os orixás, responsável pelo equilíbrio emocional e pela pesca. Segundo Rodrigues (1933/1977), o culto a Iemanjá chegou ao Brasil pelos Ebás, mais tarde pelos Oyós e Ijexás³, na Bahia até metade do século XIX. Chegando ao país, o culto à

¹ Esse relato expõe os resultados de uma pesquisa apresentada na dissertação mestrado da primeira autora. O segundo autor é Bolsista do CNPq (PQ2).

² Qualidade ou caminho é o termo usado no candomblé para referir-se às múltiplas invocações ou avatares dos orixás.

³ Ebás, Oyós e Ijexás são de origem Iorubá. Os Iorubás são também chamados Nagôs.



orixá não ficou restrito aos povos iorubanos ou ao estado da Bahia. A dinâmica da escravidão fez com que esses povos iorubás se misturassem a outros povos de origem africana. Assim, o culto à Iemanjá foi assimilado por outras culturas africanas.

É por meio da mitologia iorubana que podemos traçar um perfil da orixá Iemanjá. Os mitos falam da criação do mundo e de como os orixás herdaram cada pedaço da Terra. Eles foram trazidos pelos africanos para a América e se disseminaram fortemente em Cuba e no Brasil. Vallado (2008) afirma que, nestes países, os mitos de Iemanjá foram ressignificados e esse foi um passo importante para mostrar a resistência dos negros escravizados. Para Iwashita (1991), muitos detalhes dos mitos se perderam ao longo dos anos de escravidão. Além disso, alguns deles se adaptaram à realidade das Américas, se misturando a outros e a costumes aqui presentes. Esse autor mostra que, por exemplo, o fato de Iemanjá tornar-se regente dos mares no Brasil e em Cuba é consequência dessa adaptação e ressignificação. Aos negros foi dada a função da pesca e, como forma de acalmar as ondas e obter sucesso na atividade, os mesmos iniciaram o costume de lançar oferendas no oceano. Com a figura de Olokum (orixá regente dos oceanos) esquecida, elegeram Iemanjá a regente dos mares, por ser ela já a controladora da pesca e das águas, e, assim como no culto na Nigéria, passaram a oferecer-lhe presentes. Outro aspecto dessa adaptação seria o fato de a figura de Iemanjá confundir-se, muitas vezes, com a figura da mãe-d'água ou da sereia europeia, tornando-se a Sereia do mar (Iwashita, 1991). Assim, percebemos como a cultura e os mitos Iorubás precisaram ser adaptados à realidade brasileira.

Na mitologia, Iemanjá apresenta-se como protagonista na criação do mundo, exercendo o papel de mãe de todos os orixás. Vários mitos também relatam sua regência e poder sobre o mar (Vallado, 2008; Prandi, 2011).

Assim, Iemanjá assume dois papéis associados ao contexto do mar. O primeiro é o de mãe que propicia a pesca abundante, que controla o movimento das águas, ondas e marés, do qual depende a vida dos pescadores. O segundo é o de sereia sedutora, que atrai o pescador, o ama e o mata nas profundezas do mar (Vallado, 2008).

Bem como o mar, Iemanjá rege e protege tudo aquilo que a ele se relaciona. A pesca, os pescadores, a navegação, os marinheiros e todos aqueles que trabalham e convivem diretamente com o mar. Ela é a responsável por todos os movimentos marinhos.

Além do mar, Iemanjá domina o que é considerado o princípio da existência humana, o Ori (cabeça). Segundo Vallado (2008), ela foi designada por Olodumaré (ser supremo) para ser a proprietária das cabeças humanas, representando a consciência, o equilíbrio emocional e a personalidade. O orixá Oxalá é quem cria o ser



humano e Iemanjá é quem garante a sanidade e o equilíbrio mental. Assim, os dois orixás são cultuados juntos em alguns ritos religiosos, como o Bori.

Apesar da grande regente do amor ser Oxum, Iemanjá também domina este campo. Por causa de seu grande poder, ela pode interferir e ajudar nas questões amorosas.

Além disso, aspectos da personalidade de Iemanjá também são evidenciados nos mitos. Ela pode ser vaidosa, vingativa, bondosa e possuir misericórdia. Diz-se que ela possui qualidades e defeitos como um ser humano. A Orixá é também dotada de grande sabedoria e inteligência. Por isso, frequentemente, age como uma espécie de conselheira. Segundo Cabrera (2004): "em todos os momentos graves, os orixás pedem conselho à Iemanjá, a Deusa progenitora, é muito sábia e dona do mais precioso dos princípios vitais" (p. 59).

Iemanjá se apresenta sob a forma de várias qualidades. Percebe-se que não há consenso em relação à quantidade ou à diversidade dos avatares de Iemanjá. Seus caminhos irão variar de acordo com cada nação, terreiro, babalorixá ou mesmo região em que se professa seu culto. Para além das qualidades, Iemanjá possui diversos nomes, que, em muitos casos, se relacionam com os aspectos sincréticos de sua constituição.

O sincretismo e a constituição de Iemanjá

A figura da Iemanjá, conhecida na atualidade, é fruto do sincretismo entre os vários elementos das culturas católico-ocidental, indígena e africanas. A partir da investigação de alguns autores, foi possível identificar como esses elementos moldaram ou se somaram à Orixá trazida pelos africanos de origem iorubá, influenciando e colaborando na construção das características que ela possui nos cultos atuais no Brasil.

Bastide (1983), por exemplo, identificou a associação feita de forma corrente entre Iemanjá e as diversas Nossas Senhoras. É importante ressaltar que, por causa do sincretismo com o catolicismo, a figura de Iemanjá precisou sofrer adequações. Assim, ela perdeu alguns atributos considerados negativos, que se distanciavam daqueles da Virgem Maria, passando por um processo de moralização. Segundo Augras (2000), imagens míticas que se referem explicitamente ao poder genital feminino têm sofrido progressivas "pasteurizações". Para ela, também os terreiros de candomblé mantêm de forma bastante discreta os cultos que envolvem aspectos da sexualidade feminina.

As estátuas de Iemanjá são outro retrato dessa adequação às normas da sociedade branca, católica e ocidental. Nelas, Iemanjá é uma mulher branca, de



cabelos lisos e, em alguns casos, com olhos claros. Algumas vezes vestida com longos vestidos de várias tonalidades de azul ou branco. Algo realmente muito próximo das imagens das Nossas Senhoras do catolicismo.

Iemanjá é também associada às mães d'água da mitologia indígena, sendo chamada por muitos de Iara (Vallado, 2008). Odoiyá é outro nome dado a Iemanjá e significa mãe do rio, o que remete à sua função original na África. Como já adiantamos, a imagem de Iemanjá é também, muitas vezes, associada à imagem da sereia da mitologia europeia (Vallado, 2008).

Por fim, podemos supor que foi graças ao sincretismo religioso que Iemanjá tomou a forma que conhecemos atualmente. O sincretismo contribuiu para tornar a figura de Iemanjá próxima das normas da sociedade brasileira e com isso ela foi aceita como genuína representante da cultura nacional. É prova disso, conforme pretendemos mostrar, a sua presença na música popular do nosso país.

A música como fonte de pesquisa

A música está presente em nosso cotidiano de uma maneira importante, refletindo opiniões, ditando normas, mostrando maneiras de ser e estar no mundo:

Entre nós, brasileiros, a canção ocupa um lugar muito especial na produção cultural. Em seus diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas, sobretudo, das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas (Napolitano, 2002, p. 77).

Desse modo, a canção se torna uma excelente fonte de pesquisa, pois ela nos permite acessar, por meio de seus vários elementos, as diversas maneiras de se pensar e agir da sociedade em seus respectivos tempos históricos.

De modo geral, as várias formas através das quais os aspectos da umbanda e do candomblé aparecem em letras das canções já foram apresentadas - a partir de um recorte histórico - por Prandi (2005) em um levantamento de músicas populares que fazem menção às religiões afro-brasileiras. O autor afirma que as primeiras citações de elementos dessas religiões em letras de músicas populares datam do início do séc. XX. No período de formação do Samba (décadas de 1920 e 1930), a maioria dos sambistas, além de radialistas e produtores de discos, ligados ao estilo, estavam vinculados ou mantinham contatos estreitos com as religiões afro-brasileiras. Assim, nomes como Donga, Pixinguinha, Sinhô e João da Baiana, por exemplo, aparecem nas primeiras gravações de músicas que falam de terreiros, dos orixás, dos espíritos de caboclos, da macumba, e de outros elementos do candomblé e da umbanda. Prandi (2005) mostra que elementos das religiões afro-brasileiras se fazem presentes em



muitas canções a partir dessa época. O autor mostra ainda que, ao longo do tempo, houve transformações na maneira de abordar a temática, indo da contestação social presente em algumas canções do movimento da bossa nova, nas quais os orixás aparecem ajudando os homens a alcançar a justiça e a liberdade; passando pelo movimento do Tropicalismo; chegando à atualidade, em que se observa a presença de tais elementos em diversos ritmos musicais. Estas transformações, ao longo da história da música popular, são importantes para compreender a presença das religiões no cancioneiro popular.

Podemos afirmar que a inserção dos elementos das religiões afro-brasileiras na cultura de forma ampla, e na música de forma especial, contribuiu para a popularização dessas religiões, propiciando ao público em geral o conhecimento de alguns de seus aspectos. Constatamos que a música se estabeleceu como meio informativo sobre os elementos religiosos de matriz africana, e, por meio dela, as pessoas (compositores, artistas e público em geral) puderam formar atitudes em relação a essas religiões. A música, assim, como elemento influente na cultura brasileira, provavelmente colaborou para um processo de construção de uma imagem das religiões afro-brasileiras diferente da originalmente cultuada.

A teoria das representações sociais como aparato teórico

Sabemos que as letras de canções refletem a visão que os compositores têm, ou tinham, no momento da composição de determinadas temáticas e essas visões espelham e, ao mesmo tempo, influenciam práticas culturais (Menandro & Nascimento, 2007). Nesse sentido, acreditamos que as formas de pensar, sentir e agir (Antunes-Rocha, 2012) desses compositores em relação à Iemanjá pode ser capturada em uma análise cuidadosa de letras de canções. O referencial teórico das representações sociais, juntamente com um recorte metodológico adequado, pôde contribuir para que essas formas de pensar, agir e sentir fossem apreendidas e analisadas no seu processo de construção e mudança ao longo da história da música popular brasileira.

De modo a conceituar as representações sociais, temos a afirmação de Jodelet (2001) que apresenta uma representação social como uma forma de saber prático que liga um sujeito a um objeto, orientada para a comunicação e para a compreensão do contexto social. Sendo assim, as representações sociais se manifestam como elementos cognitivos (imagens, conceitos, categorias, teorias) socialmente elaborados e compartilhados.

Esta pesquisa toma, portanto, como referência, o estudo realizado por Moscovici (1961/2012), que se propôs a investigar a passagem da psicanálise de seu contexto



científico para contextos cotidianos e não psicanalíticos. Observa-se que, no processo de incorporação dos aspectos religiosos nas canções populares brasileiras, houve um transporte dos temas religiosos do contexto da própria religião para o contexto da cultura em geral. A passagem da religião de seu meio restrito para a sociedade em geral segue a lógica estudada por Moscovici (1961/2012), porém se faz de um modo específico. Entende-se que as religiões afro-brasileiras deixam seu contexto original (matriz africana), passam por um processo sincrético e daí seguem para a sociedade e para a música. O sincretismo, nesse caso, pode ser considerado como uma primeira representação do original. Ele será a referência para a sociedade compreender essas religiões.

A passagem de um tema das religiões de matriz africana para a música popular geralmente acontece de uma entre duas formas. A primeira é a gravação de pontos religiosos por cantores populares. A segunda é a de incorporação do tema na própria linguagem da música popular brasileira. O segundo caso foi foco de interesse desta pesquisa, pois é nele que pudemos observar a tradução dos elementos religiosos para o conjunto de elementos da música popular. Ressaltamos que o importante, nesse caso, é pensar a passagem de um fenômeno - que tem um determinado sentido inserido em um contexto específico - para outro contexto.

Tomando por base a ideia de passagem do conhecimento de um campo a outro, pudemos visualizar os processos de ancoragem e de objetivação do elemento Iemanjá na sociedade brasileira. Para Moscovici (2013) os processos de ancoragem e objetivação demonstram a complexidade do processo de formação das representações sociais. São apresentados como processos sociocognitivos, nos quais a objetivação se estabelece como a junção da ideia da não familiaridade com a realidade. Enquanto que a ancoragem compara algo estranho e perturbador a uma categoria que nos pareça adequada (Moscovici, 2013).

Admitindo que as representações sociais fazem parte de um processo construído no passado que se estrutura no presente (Moscovici, 2013), consideramos relevante que a nossa pesquisa tivesse um recorte longitudinal. Assim, procuramos identificar e descrever como se estruturou essa representação de Iemanjá no cancioneiro popular e como ela foi se moldando até atingir a forma que tomou na atualidade.

Método

Como procedimento metodológico utilizamos a pesquisa documental, usando as letras de música como fonte de dados. Como procedimento de análise dos dados nos utilizamos da técnica da análise do conteúdo.



Segundo Menandro e Nascimento (2007), nesse tipo de pesquisa se pretende utilizar as “letras como fontes nas quais serão extraídas as informações” (p. 217). Portanto, é a partir da análise das letras que foram obtidas as informações sobre os aspectos de interesse para esta pesquisa.

A Análise de Conteúdo define-se como um conjunto de técnicas de análise das comunicações, que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens. Essa análise tem como finalidade a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção, ou mesmo de recepção; podendo ser uma análise dos significados, como a análise temática, ou podendo ser uma análise dos significantes, no caso de análises léxicas, por exemplo (Bardin, 1977/2011; Bauer, 2002).

No caso dessa pesquisa, a utilização da técnica se deu por dois procedimentos distintos e complementares: A) Análise Quantitativa do Conteúdo, por meio da análise das dimensões sintáticas presentes no material de pesquisa e; B) Análise Qualitativa por meio da análise categorial temática.

Essa análise foi feita com o auxílio de uma linha temporal que reúne alguns marcos/movimentos considerados históricos da música popular brasileira (samba, bossa nova, tropicália, axé, dentre outras). Dessa forma, foi possível procurar entender a variação da presença de Iemanjá no contexto de movimentos específicos da história da música popular brasileira.

Para a formação do banco de dados, foram selecionadas músicas compostas e gravadas entre os anos de 1933⁴ e 2014, que fazem menção a Iemanjá (com seus diferentes nomes atribuídos), seus rituais, suas qualidades e alusões sincréticas⁵.

As letras que compuseram o banco foram coletadas a partir de duas fontes principais:

Fonte 1: Banco de dados construído por Prandi (2005), que é fruto de uma pesquisa realizada entre 1996 e 2003, que tentou mapear a presença dos orixás nas letras da música popular brasileira, buscando cobrir todo o século XX (1901 até 2000). Este banco é formado originalmente por 695 letras de canções populares.

⁴ 1933 é o ano que foi lançada a música “Meus Orixás”, de Gastão Viana, sendo a mais antiga gravação que faz menção a Iemanjá que encontramos.

⁵ A busca baseou-se no aparecimento, nas canções, de 3 referências nominais principais. 1. Nomes dados a Iemanjá: Iemanjá, Dandalunda (angola), Quissimbe (angola), Janaína, Marabô, Inaê, Ogunté ou Yogunté, Sereia, Mãe d’água, Iara, Estrela do mar, Princesa do mar, Rainha do mar, Rainha das águas, Odoyá (saudação), Odô Fiaba (saudação), Marbô, Macunã, Mar, Iemow, Iamassê, Iewa, Olossa, Ogunté assabá, Assessu, Sobá, Tuman, Ataramogba, asemale, Awoió, Kayala, Aynu, Susure, Iyaku, Acurá, Maialeuó, Conlá, Euá ou Yewá, Yemowô, Yamassê, Olossá; 2. Qualidades ou avatares de Iemanjá: Iemanjá Awoyó, Iemanjá Oketé (Oguté, Okutí ou Kubini) ou Ogunté, Iemanjá Mayaleo ou Mayelewo, Iemanjá Ayabá, Achabá OU Assaba, Iemanjá Konlé, Konlá OU Akuara, Iemanjá Asesu, Iemanjá Apará; 3. Equivalências no sincretismo católico: Nossa Senhora das Candeias, Nossa Senhora dos Navegantes, Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora da Piedade, Nossa Senhora das Cabeças, Virgem Maria.



Fonte 2: Consulta a acervos públicos e particulares. A consulta aos acervos públicos incluiu buscas presenciais e virtuais.

Um total de 193 canções foram submetidas à análise. A quantidade de músicas presentes em cada década variou da seguinte forma: 3 canções na década de 1930; outras 3 na década de 1940; 8 na década de 1950; 11 na década de 1960; 31 na década de 1970; 28 na década de 1980; 37 na década de 1990; 44 na década de 2000 e 28 na década de 2010.

Nessa pesquisa, a codificação foi realizada com o auxílio do software N-VIVO 7.

Resultados

Como primeiro procedimento de análise do *corpus*, realizamos uma contagem simples de palavras no banco. O objetivo era averiguar se as palavras mais frequentes poderiam ser usadas como guias para a elaboração das categorias da Análise de Conteúdo. Dessa lista, extraímos as seguintes possibilidades a serem exploradas/desenvolvidas: a) a centralidade do "mar" (361 ocorrências) nas canções que mencionam Iemanjá (224 ocorrências); b) a importância do tema "amor" (105 ocorrências) nas músicas que trarão Iemanjá como personagem; c) a "Bahia" (54 ocorrências) é lugar privilegiado nas letras que mencionam a orixá; d) Além do mar, a "lua" (48 ocorrências) aparece como elemento natural importante nas canções; e) o "dia" (67 ocorrências) é o quando mais frequente nas letras; f) a palavra "salve" (50 ocorrências) é um indício de que muitas louvações foram feitas nas letras; g) a frequência da palavra "samba" (48 ocorrências) retrata uma característica do *corpus*: uma quantidade significativa de canções pode ser classificada nesse gênero musical; h) há um conjunto de termos que indica que os compositores reiteradamente falam sobre si ("eu" - 260 ocorrências; "me" - 202; "meu" - 183; "minha" - 93); i) talvez para descreverem sua "vida" (50 ocorrências) para a orixá; j) ou para um/a ouvinte ("você" - 60 ocorrências); k) por fim, "rainha" (60 ocorrências), "mãe" (85 ocorrências) e "sereia" (46 ocorrências) podem ser os qualificativos ou os sinônimos mais utilizados nas canções para se referir à Iemanjá.

A partir daí, foram criadas 83 categorias, que, agrupadas, formaram 19 grupos, nomeados a partir de trechos das próprias músicas analisadas, conforme Tabela 1.



Tabela 1 – Relação de grupos e categorias

Grupos	Categorias	N	%
1-A lendária mãe das águas	Características de Iemanjá	189	97,93
2-Nas águas do mar	Mar, Embarcações, Navegações, Pescaria	136	70,47
3-Eu quero ser o primeiro pra salvar Iemanjá	Fé, Luz/iluminação, Pedir, Perdão, Presentes/oferecidas, Promessa, Proteção, Rezar/orar, Saudar, louvar, Agradecer, Chamar/chamado Busca pela paz	134	69,43
4-Cantando pro mar, eu vou, eu vou	Cantar/canto/canção, Dançar, temas relacionados ao cotidiano da vida e do viver (Sonhar, Vida, viver)	110	56,99
5-Natureza de usa do viver	Elementos da natureza, Elementos Naturais	105	54,4
6-Terra tão linda assim não há	Contexto da cena descrita (onde se passa a cena, quando se passa a cena), Características do Brasil	93	48,19
7- Esse tema cheio de tristeza	Alegria/Felicidade, Choro/pranto, Coação, Ódio/raiva, Saudade, Sofrer/sufrimento/dor, Solidão, Sorrir/sorriso, Tristeza/triste	83	43,01
8-Se você quer a mor, chegue a qui	Amor, paixão, romance, casar, casamento	81	41,97
9-Brasil, uma África	África, Capoeira, Comidas, Expressões africanas, Expressões da cultura popular brasileira, Negritude, Samba, Escravidão, Liberdade, O que é que o baiano e a baiana tem	78	40,41
10 - Os astros que dá o vida aos Orixás	Menção a outros Orixás	67	34,42
11-Êta, povo miscigenado, ecumênico e religiosamente sincretizado	Elementos do catolicismo, Elementos indígenas, Referências a religiões e crenças diversas, sincretismo	51	26,42
12- Porque sou filho de Ogum e de mãe Iemanjá	Pai, mãe	50	25,91
13- Chega de sombra João	Figuras Masculinas, Pescadores, Marinheiros	48	24,87
14-Iemanjá vem nesse candomblé	Encruzilhada, Entidades espirituais, Magia/Feitiço, Mãe-de-santo/pai-de-santo, Religiões afro-brasileiras	50	25,91
15-Adeus meu a mor não me espera porque eu já vou embora	Despedida, Ele/ela não voltou, Esperar/espera, Partir, Procura	46	23,83
16-Tem qualquer coisa de arrepiar	Medo, temor, Mistério, segredo, Morte, O bem e o mal	43	22,28
17-Morena enfeitada de rosas e rendas	A Mulher	38	19,69
18-Pra exaltar Caymmi	Personalidades, bandas e artistas citados	34	17,62
19-Olha, chega Janeiro, Faveiro é dia de festa no mar	Ano novo, carnaval	24	12,44

Devido a limitações de espaço, apresentaremos somente os grupos de categorias com maior frequência ao longo do período considerado. A seguir, nos Gráficos 1, 2, 3 e 4, podemos observar as variações identificadas nesses grupos ao longo do período analisado.



Gráfico 1 - Grupos temáticos em 1930 e 1950

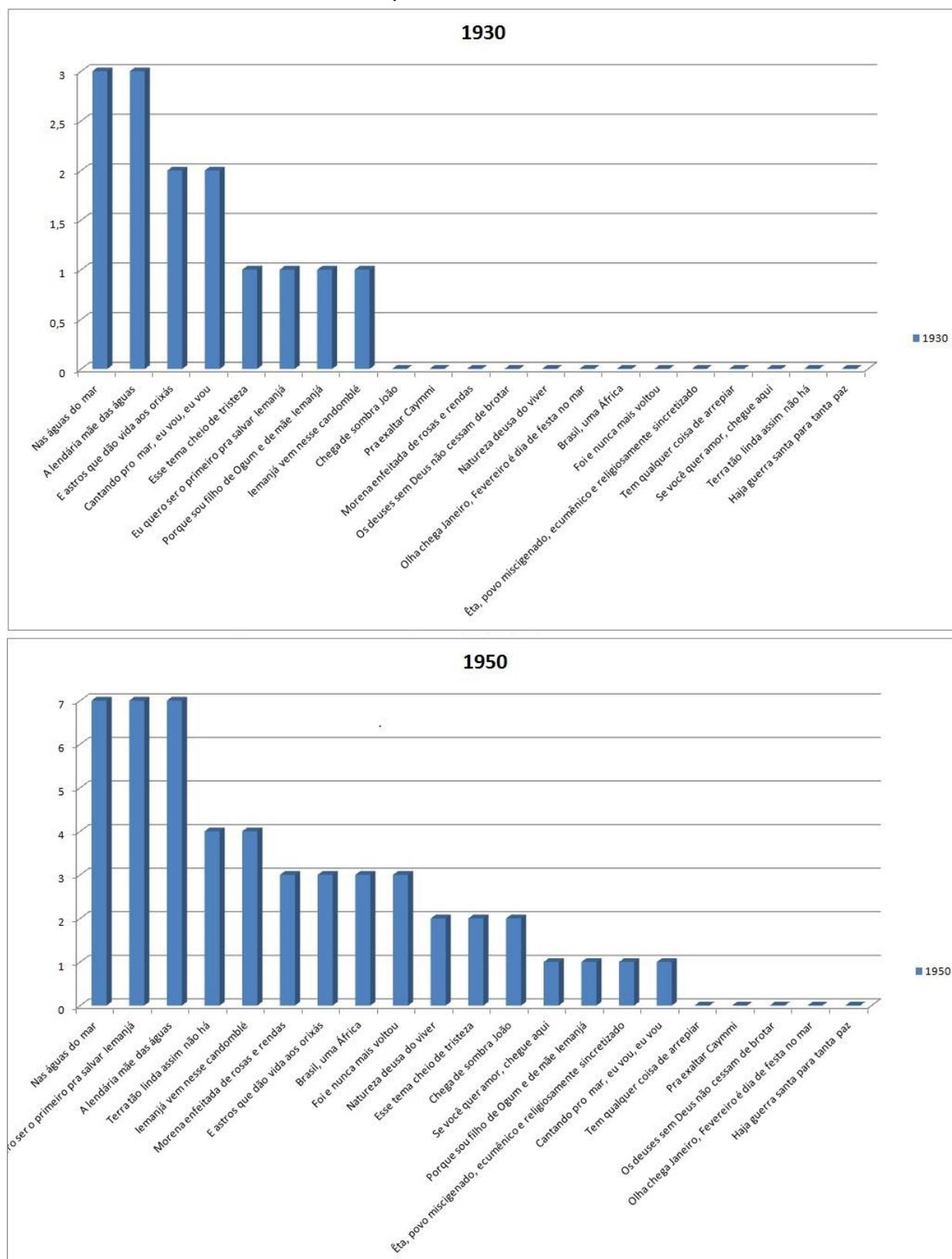




Gráfico 2 – Grupos temáticos em 1960 e 1970

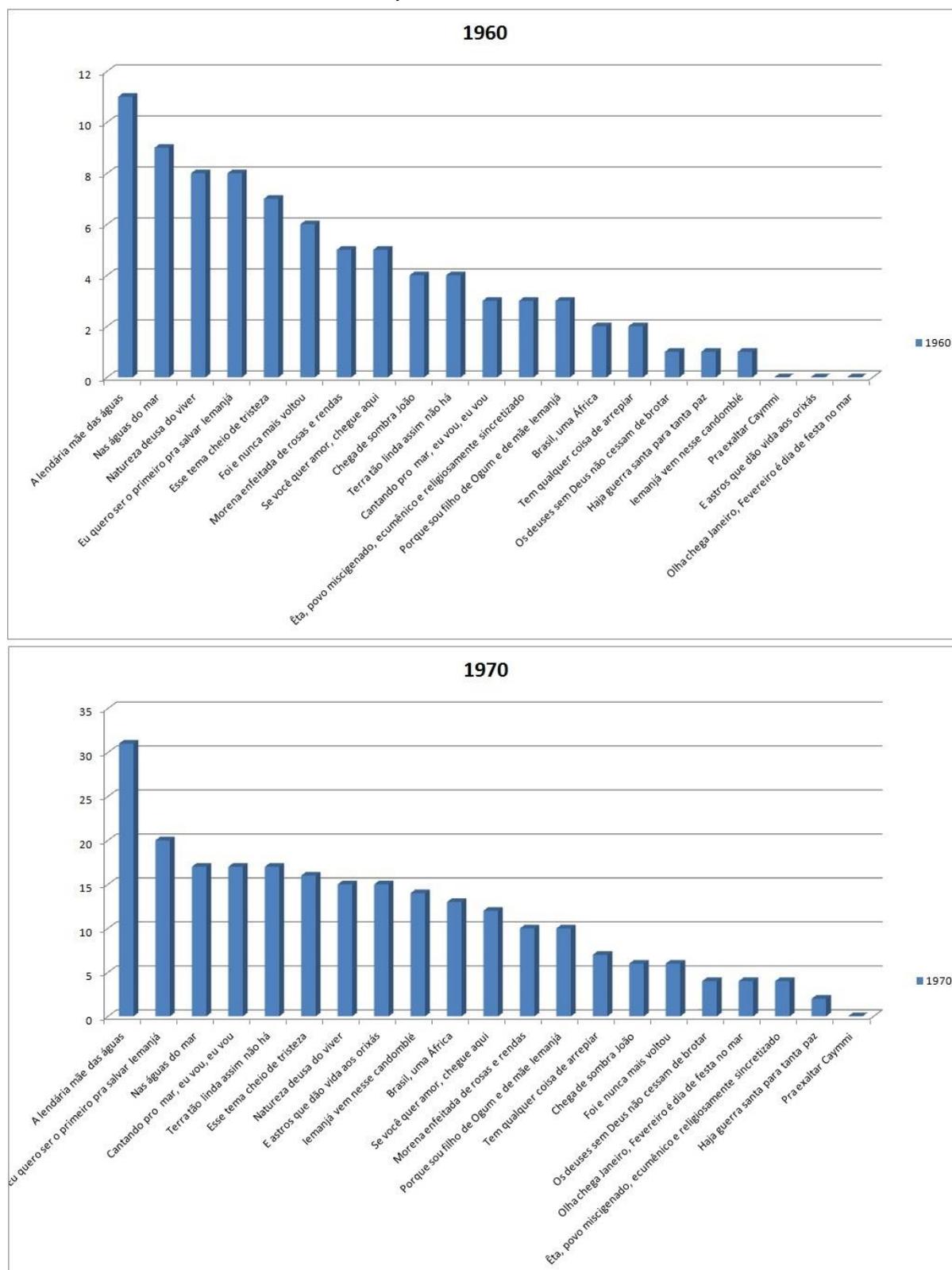


Gráfico 3 – Grupos temáticos em 1980 e 1990

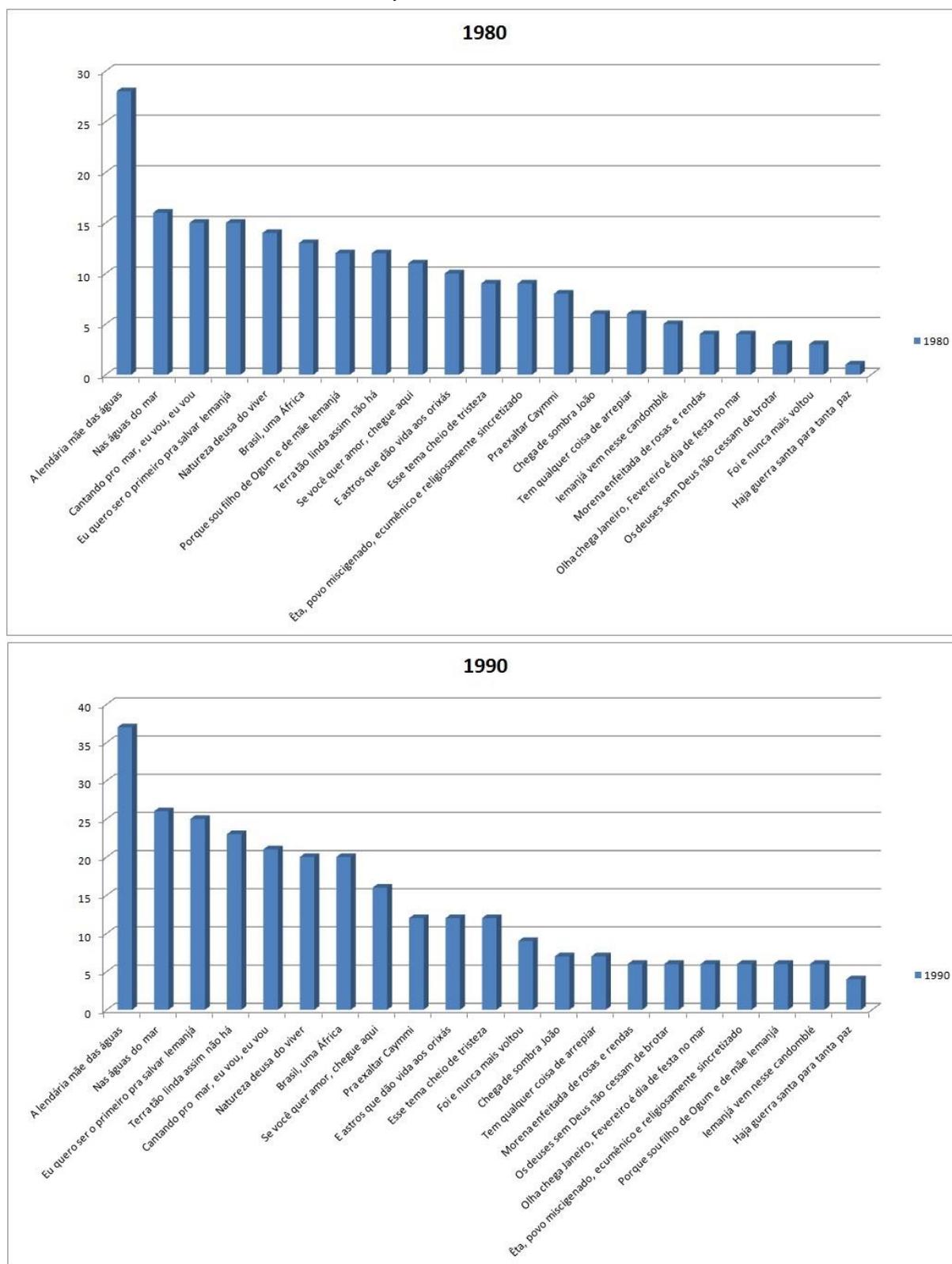
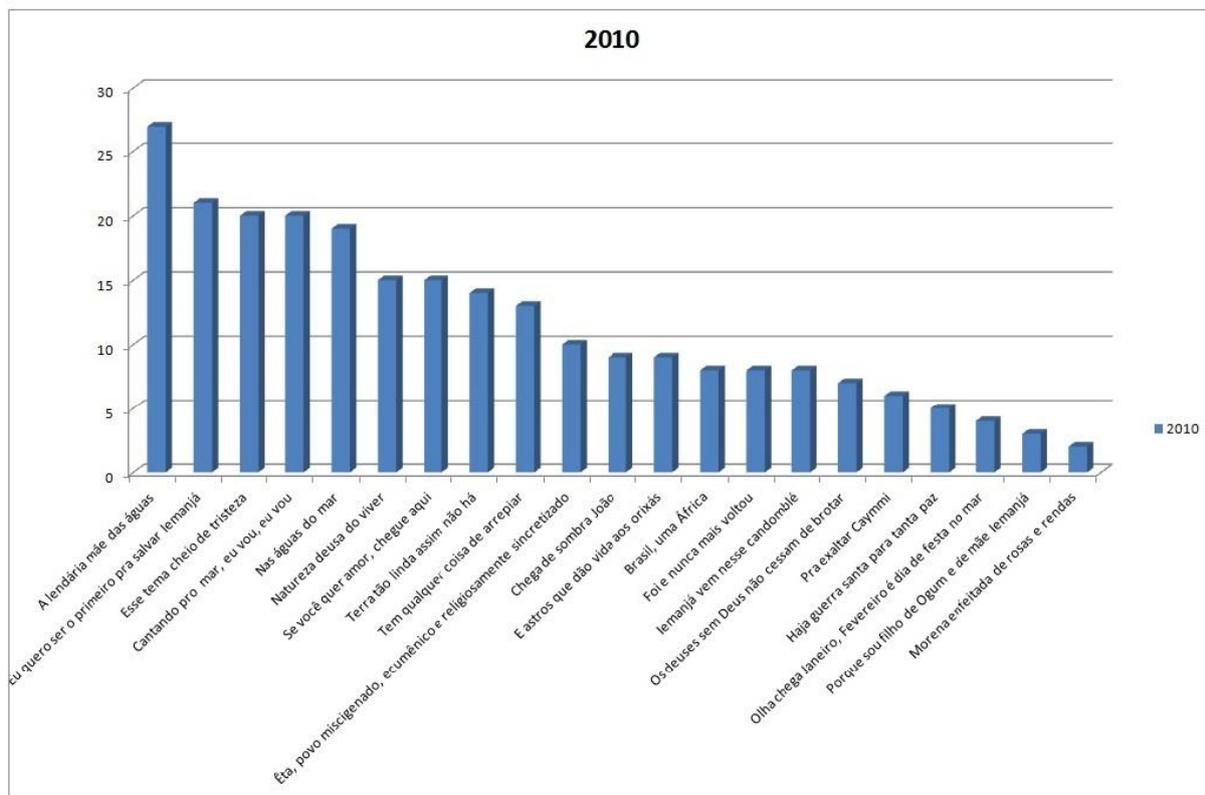
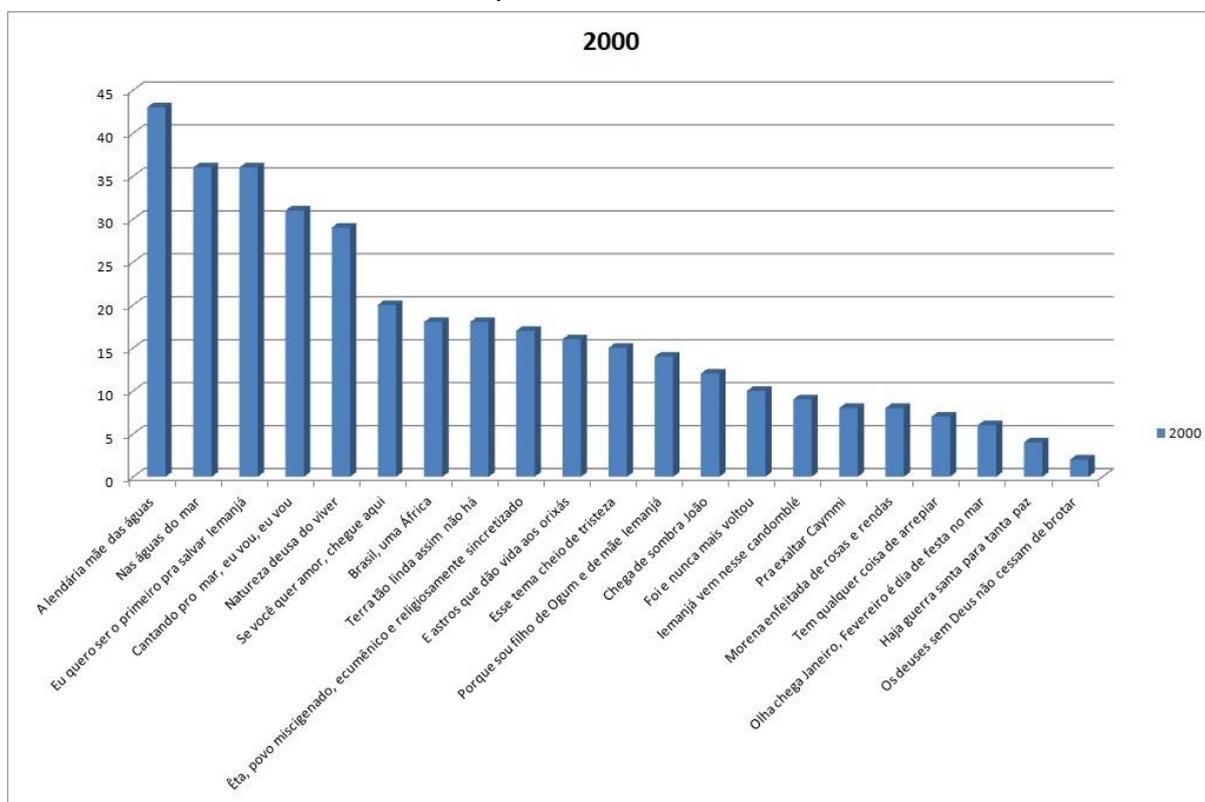


Gráfico 4 – Grupos temáticos em 2000 e 2010





Consideramos que os dados apresentados nos Gráficos 1, 2, 3 e 4 nos permitem as seguintes possibilidades interpretativas:

a) Nas décadas de 1930, 1940 e 1950 Iemanjá fazia parte do imaginário religioso dos compositores. Suas descrições baseavam-se muito no cotidiano do culto à orixá no interior dos terreiros. A descrição das características da orixá é privilegiada nas composições dessas três primeiras décadas;

b) Na década de 1960, Iemanjá passa a se distanciar da religião e começa a interferir com mais frequência nos assuntos cotidianos;

c) Nas décadas de 1970 e 1980, ela é reconhecida como importante componente das religiões afro-brasileiras e passa a ser representante da cultura brasileira. A partir desse período, há maior diversidade temática nas músicas em que ela é mencionada;

d) Na década de 1990, consolida-se a ligação da orixá com o mar. As canções falam do mar, da praia, do cotidiano litorâneo e de Iemanjá como parte natural desse conjunto.

Discussão

Considerando os resultados apresentados, é possível afirmar que, ao longo do período analisado, as descrições de Iemanjá na canção se distanciaram da cosmovisão religiosa e da mitologia. As variações ocorridas entre 1933 e 2014 contribuíram para a popularização de Iemanjá, ao mesmo tempo em que refletiram sua popularização por meio de outros meios na cultura⁶. Nesse período, a Orixá se distanciou da religião para se aproximar do restante da sociedade.

Esse distanciamento se deu de forma gradativa ao longo das décadas analisadas e seguiu de perto os padrões e normas do contexto histórico de cada período. Notamos como novos elementos foram se agregando às canções do *corpus*, indicando que, com o passar do tempo, Iemanjá foi se inserindo nos temas cotidianos e nas várias esferas e acontecimentos da vida.

Em 1930, Iemanjá não se encontrava afastada da mitologia e da cosmovisão religiosa, pois observa-se que todos os grupos temáticos presentes se vinculam a aspectos religiosos. Na década de 1940 ela começa a se afastar dos aspectos estritamente religiosos e sua ligação com o mar é mais enfatizada nas canções. Como se sabe, essas duas décadas são especialmente importantes na consolidação do Samba, e muitos músicos da época, como adiantamos, estavam vinculados às

⁶ Segundo Prandi (2005), os orixás, enquanto elementos religiosos foram amplamente popularizados na cultura, por meio da televisão, das telenovelas, dos enredos das escolas de samba e da literatura, principalmente a partir da década de 1960.



religiões afro-brasileiras (Velloso, 1990; Napolitano, 2002). As letras desses dois períodos parecem refletir, justamente, essas ligações de seus compositores com a religião.

Seguindo a temática de 1940, as canções em 1950 ressaltavam os vínculos e funções de Iemanjá no mar. Curiosamente, a ênfase na temática do mar pode ter afastado a Orixá dos elementos religiosos e a aproximado de eventos cotidianos.

Em 1960, percebemos uma mudança significativa na imagem de Iemanjá. Sua aparição não se restringe mais às músicas de Samba. Ela agora se faz presente nos novos gêneros musicais emergentes. A Orixá se afasta definitivamente dos temas mais próximos da religião e outros temas aparecem de maneira significativa. Esse período é marcado pela busca de uma "brasilidade autêntica" na canção. É nesse momento que se consolida o que chamamos de MPB e música de protesto (Napolitano, 2002; Naves, 2010). Nesse período, marcado pela repressão do regime militar e pelo movimento da contra-cultura, houve uma intensa busca por construir, na cultura, meios de se lutar contra a opressão política. Ao mesmo tempo, se buscava agregar nas produções artísticas aspectos do que se acreditava ser essencialmente brasileiro. Nesse sentido, os orixás cumpriram importante papel, pois foram considerados símbolos da brasilidade e, em muitos momentos, foram os intermediadores dos confrontos sociais e políticos vividos na época (Prandi, 2005). Percebemos que a figura de Iemanjá se inseriu nesse contexto, sendo construída de forma a provar sua brasilidade e sua autêntica função de representante da cultura brasileira. Assim, ela se vincula aos vários aspectos do cotidiano, havendo considerável frequência de grupos temáticos diversos.

Em 1970, notamos uma diversidade ainda crescente de movimentos musicais (a Tropicália, a Black Music, a própria MPB, o Rock Nacional e o Samba). Nesse período, Iemanjá foi representada de formas diversas. Em algumas canções, as letras que mencionam Iemanjá tratam também de ressaltar seu aspecto de brasilidade e representante da cultura nacional. Porém, muitas músicas falam de negritude e africanidade e destacam o papel de Iemanjá como representativa do negro brasileiro e de uma cultura afro-brasileira.

Em 1980, gêneros como o Axé Music e movimentos como os blocos afro e os blocos de trio ganham força. Iemanjá já é amplamente conhecida, e, talvez, por isso, parecem não ser necessárias letras que expliquem quem ela é ou quais são suas funções. A Orixá se afasta novamente de elementos religiosos, mas continua sendo lembrada por representar a cultura afro-brasileira. A partir desse período, a representação de Iemanjá se encontra definitivamente afastada daquela verificada na década de 1930. Nesse momento, ela não somente é a rainha do mar, como também pode ser a própria personificação desse mar. Intrigou-nos pensar que até mesmo a



representação do mar pode ter sofrido alterações a partir do momento em que o elemento Iemanjá foi a ele vinculado. Ainda nesse período a imagem de Iemanjá consolida sua associação com a temática do amor, que foi se inserindo pouco a pouco ao longo das décadas anteriores. Nesse sentido, podemos supor que a Axé Music e os blocos de trio podem ter consolidado essa associação, por terem, entre seus principais temas, justamente as relações amorosas.

Nas décadas de 1990, 2000, e 2010 Iemanjá se apresenta como uma personagem já naturalizada, pertencente à cultura nacional.

Considerando o conjunto das informações, percebemos que, até a década de 1980, talvez tenha sido preciso deslocar Iemanjá do lugar de objeto estranho para o lugar de objeto familiar. As religiões afro-brasileiras ocupavam, e para alguns segmentos da sociedade brasileira ainda ocupam, o lugar do estranho, do obscuro e do misterioso. Iemanjá precisou ser retirada desse lugar para que pudesse ser trazida para o campo do entendimento comum. E, para que fosse entendida, ela precisou ser transformada, perdendo muitos de seus elementos, mudando alguns e mantendo aqueles que não eram completamente estranhos ao contexto de compositores não-iniciados e público.

É possível notar que, em seu conjunto, as canções analisadas moldam uma reapresentação da figura de Iemanjá, tornando-a, gradativamente, autônoma em relação às religiões afro-brasileiras. Notamos que a importância da Orixá foi aumentando na medida em que ela foi se aproximando das temáticas que já se faziam presentes no cancionário popular. Assim, ao tratar da bela mulher, do amor, do mar e da cena praieira, das festas e comemorações importantes para a população, Iemanjá se tornou significativa e fez-se presente nas canções como algo natural, intrínseco à cultura nacional.

Moscovici (2013) afirma que a cultura nos incita a construir realidades a partir de ideias significantes. Podemos dizer que a música, como elemento da cultura, também nos incita a construir imagens e realidades significantes, sendo que, no caso específico de nossa investigação, ela vem construindo imagens da orixá Iemanjá. Segundo Moscovici (2013), do ponto de vista da sociedade, é necessário apropriar-se e transformar em característica comum o que inicialmente era pertencente a um campo ou esfera específica. Moscovici (2013) afirma ainda que cada cultura possui seus próprios instrumentos para transformar suas representações em realidade. Os instrumentos estão relacionados com os objetos e nos incentivam a objetivar tudo que nos rodeia. Ao fazermos isso também personificamos todas essas imagens. Podemos afirmar que a música se constitui como um desses instrumentos presentes em nossa cultura. E, a partir dela, verificamos a presença de uma representação social de Iemanjá.



A representação de Iemanjá na canção popular brasileira poderia ser descrita, portanto, como a imagem que se formou dela durante todo esse período no conjunto das canções analisadas. Aqui, como exercício interpretativo, suspendemos por um momento as diferenças presentes entre as décadas, de contexto de produção, de diversidade de compositores ou de gêneros musicais. A partir da análise de conteúdo, percebemos que se formou uma imagem de Iemanjá mais homogênea e inteligível. Para explicarmos como essa imagem foi formada, descreveremos seus dois principais processos formadores: a objetivação e a ancoragem.

Na canção, Iemanjá se objetivou na figura das sereias que já eram conhecidas no imaginário brasileiro. Ela se ancorou nas ideias disseminadas por meio do sincretismo religioso com o catolicismo. Assim, a Iemanjá da canção se ancorou na ideia de uma santa que rege e protege seus filhos humanos, de um ser onipresente e onisciente, que atende as súplicas, rogos e pedidos humanos. Assim como no sincretismo religioso, a Iemanjá da canção foi reajustada para caber em uma imagem de santa, se objetivando também na imagem de uma mãe. Foi preciso abandonar várias características da orixá e atribuir a ela outras tantas para que ela finalmente ficasse parecida com a Nossa Senhora católica. Contudo, a Iemanjá da canção também foi objetivada como uma mulher bonita e atraente.

Assim, são perceptíveis duas formas distintas de objetivação de Iemanjá na canção popular. Isso é um evento atípico quando pensamos nas representações sociais de outros objetos, que normalmente se objetivam em uma única imagem. As duas formas em que ela se objetiva, no entanto, se afastam das concepções da cosmovisão religiosa afro-brasileira. Na forma de uma mãe santa e bela ela se aproxima do catolicismo. Na forma da sereia sedutora e perigosa, ela se aproxima da mitologia ocidental.

Podemos afirmar que o processo de ancoragem de Iemanjá na sociedade brasileira se deu a partir do sincretismo. É possível que o sincretismo religioso, tanto por parte dos europeus, quanto por parte dos africanos, tenha sido um dos meios utilizados para ancorar a imagem de Iemanjá, desconhecida e estranha, a algo familiar que lhes era comum. Nesse processo eles ancoraram Iemanjá em vários elementos de sua própria religião ou cultura.

Nas músicas, elemento da cultura, foi surgindo uma Iemanjá diferente daquela presente nas religiões afro-brasileiras, já habituadas ao sincretismo. Por isso, devemos reconhecer que nosso estudo procurou lidar com três vias/formas de conhecimento: 1- a passagem do elemento Iemanjá das culturas e religiões africanas para o sincretismo afro-brasileiro e para as religiões afro-brasileiras em geral; 2- a passagem de Iemanjá das religiões afro-brasileiras para a cultura, e, conseqüentemente, para a música; 3- a presença de Iemanjá nas composições



musicais que surge com uma nova forma, retornando ao conjunto social mais amplo. É assim que as músicas descrevem a Iemanjá sincretizada da religião e, ao mesmo tempo, servem como elemento difusor de uma nova imagem e um novo conceito da orixá.

Considerações finais

Assim como no início do século, em que o samba, feito por negros só passou a ser valorizado quando cantado por artistas brancos (Prandi, 2005), a figura de Iemanjá se manteve na canção se distanciando dos elementos das religiões afro-brasileiras. Nesse sentido, sua representação social vem colaborando, paradoxalmente, para sua manutenção no cancionário popular e na construção dessa presença autônoma nas músicas, pois, mesmo sabendo que a fonte das informações presentes na canção provém, em última instância, de elaborações religiosas, sabemos que essas informações foram transformadas de modo a se distanciarem de seus elementos constituidores. Como já haviam observado, em outros contextos, Ortiz (1978) e Prandi (2005), também no caso por nós analisado alguns elementos da cultura de origem africana parecem ter sobrevivido nas letras do cancionário popular nacional somente na medida em que a marca dessa sua origem negra foi disfarçada ou apagada.

A representação social de Iemanjá na canção popular brasileira contribuiu para que a temática específica da Orixá saísse do restrito campo religioso e atingisse um grande público, mas, contraditoriamente, contribuiu também para a manutenção das religiões afro-brasileiras no lugar de marginalidade que sempre ocuparam na nossa sociedade.

Por fim, entendemos que esse estudo contribui com os estudos sobre a cultura afro-brasileira e o quanto seus elementos ainda precisam ser transformados para serem aceitos na sociedade brasileira. Consequentemente, entendemos que alguns dos aspectos que influenciaram, em grande medida, a formação dessa representação social de Iemanjá no cancionário popular não foram por nós levantados, como o racismo que atinge importantes aspectos da cultura afro-brasileira. Deixamos, contudo, a afirmação de que esse estudo pode contribuir para futuras investigações sobre como o racismo pode ter influenciado essa representação social de Iemanjá apresentada nas letras de canções ao longo do período analisado.



Referências

- Antunes-Rocha, M. I. (2012). *Da cor de terra: representações sociais de professores sobre alunos no contexto da luta pela terra*. Belo Horizonte: UFMG.
- Augras, M. (2000). De Iyá Mi a Pomba-gira: transformações e símbolos da libido. Em C. E. M. Moura (Org.). *Candomblé: religião de corpo e de alma - tipos psicológicos nas religiões afro-brasileiras* (pp. 17-44). Rio de Janeiro: Pallas.
- Bardin, L. (2011). *Análise de conteúdo* (5a ed.). (L. A. Reto & A. Pinheiro, Trad.s). Lisboa: 70. (Original publicado em 1977).
- Bastide, R. (1983). Contribuição ao estudo do sincretismo católico-fetichista. Em R. Bastide. *Estudos afro-brasileiros* (pp. 159-191). São Paulo: Perspectiva.
- Bauer, M. W. (2002). Análise de conteúdo clássica: uma revisão. Em M. W. Bauer & G. Gaskell (Org.s). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático* (pp. 189-217). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Cabrera, L. (2004). *Iemanjá e Oxum* (C. E. M. Moura, Trad.). São Paulo: EdUsp. (Original publicado em 1974).
- Ferreti, M. (2008). Cura e pajelança em terreiros do maranhão (Brasil). *I Quaderni del CREAM*, 8, 67-91. Recuperado em 22 de janeiro, 2014, de www.repositorio.ufma.br:8080/jspui/bitstream/1/197/1/Cura_e_pajelanca-1.pdf
- Iwashita, P. (1991). *Maria e Iemanjá: análise de um sincretismo*. São Paulo: Paulinas.
- Jodelet, D. (2001). Representações sociais: um domínio em expansão. Em D. Jodelet (Org.). *As representações sociais* (pp. 17-44). (T. B. Mazzotti, Trad.). Rio de Janeiro: EdUERJ. (Original publicado em 1989).
- Menandro, P. R. M. & Nascimento, A. R. A. (2007). Análise de conteúdo de material documental pré-existente à investigação: o caso da música popular. Em M. M. P. Rodrigues & P. R. M. Menandro (Org.s). *Lógicas metodológicas: trajetos de pesquisa em psicologia* (pp. 207-224) Vitória: GM.
- Moscovici, S. (2012). *A psicanálise, sua imagem e seu público* (S. Fuhrmann, Trad.). Petrópolis, RJ: Vozes. (Original publicado em 1961).
- Moscovici, S. (2013). *Representações sociais: investigações em psicologia social* (P. A. Guareschi, Trad.). Petrópolis, RJ: Vozes. (Original publicado em 2000).
- Napolitano, M. (2002). *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Naves, S. C. (2010). *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.



- Ortiz, R. (1978). *A morte branca do feiticeiro negro*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Prandi, R. (2005). *Segredos guardados: Orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Prandi, R. (2011). *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Rodrigues, R. N. (1933/1977). *Os africanos no Brasil* (5a ed.). São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Vallado, A. (2008). *Iemanjá: a grande mãe Africana do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Velloso, M., P. (1990). As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Estudos Históricos*, 3(6), 207-228.
- Verger, P. F. (1999). *Notas sobre o culto aos orixás e voduns* (A. E. M. Moura, Trad.). São Paulo: Edusp. (Original publicado em 1951).
- Verger, P. F. (2002). *Orixás: deuses Iorubás na África e no novo mundo* (6a ed.). (M. A. Nóbrega, Trad.). Salvador: Corrupio. (Original publicado em 1982).

Nota sobre os autores

Luanda do Carmo Queiroga é psicóloga social e clínica, graduada e mestre em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais. Integra o Grupo de Pesquisa Memórias, Representações e Práticas Sociais. E-mail: luandaqueiroga@gmail.com

Adriano Roberto Afonso do Nascimento é doutor em Psicologia Social, professor do Programa de Pós-Graduação de Psicologia na UFMG, onde orienta teses e dissertação com temas sobre Representações Sociais, Memória Social e Identidade Social, nostalgia/saudade, música popular e masculinidades. Bolsista em Produtividade do CNPq. E-mail: nascimento@fafich.ufmg.br

Data de recebimento: 19/03/2018

Data de aceite: 17/06/2019