Universidade Federal de Minas Gerais

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Programa de Pós-graduação em Psicologia

LUANDA DO CARMO QUEIROGA

Senhora das águas e da canção: Iemanjá na música popular brasileira (1933-2014)

Belo Horizonte

2015

LUANDA DO CARMO QUEIROGA

Senhora das águas e da canção: Iemanjá na música popular brasileira (1933-2014)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Psicologia

Área de Concentração: Cultura, modernidade e subjetividade

Orientador: Professor Doutor Adriano Roberto Afonso do Nascimento

Belo Horizonte

2015

Nome: Queiroga, L. C.

Título: Senhora das águas e da canção: Iemanjá na música popular brasileira (1933-2014)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Psicologia

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.:_____

Instituição: _____ Ass: _____

Prof. Dr.:_____

Instituição: _____ Ass: _____

Prof. Dr.:_____

Instituição: _____ Ass: _____

Em memória de Tia Maurília, que, com seu exemplo, me fez descobrir e me apaixonar pela psicologia social.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Professor Adriano, por toda dedicação e atenção ao meu trabalho. Por ter compreendido minhas limitações e por ter me aberto novos caminhos.

Aos professores Paulo Menandro e Sônia Lages, pela leitura cuidadosa de meu projeto de qualificação e pelas valiosas críticas e sugestões.

A Professora Ingrid, por todas as sugestões e aprendizado, sobretudo, durante as disciplinas do mestrado.

Ao Grupo de pesquisa Memórias, Representações e Práticas Sociais pelas preciosas trocas de experiências e conhecimentos.

A minha família, Vovó Nicinha, Vovó Cinda, Mãe, Pai, Tia Pekena, Joyce, Núbia, Laura e Paulinho (que tenho certeza, lá do céu continua me apoiando). Obrigada por me apoiarem e por serem meu suporte! Não chegaria até aqui sem vocês.

Ao Anderson, meu amado companheiro, por apoiar todos os meus projetos e caminhar ao meu lado.

Aos compositores e artistas que responderam dúvidas, me enviaram áudios e informações sobre suas canções.

Aos donos dos acervos particulares que consultei, em especial, Anderson e Professor Adriano.

Ao Ilê Ojo Obakaô, especialmente a mãe Noezi, pela acolhida, conselhos e boas energias.

Aos amigos Gabriel, Dany e Túlio pela ajuda com questões práticas e burocráticas e pelo companheirismo.

Aos amigos Thalita, Gregório, Luciana e Sara. Com quem compartilhei medos e descobertas. Obrigada por estarem sempre presentes!

Aos amigos do Tchay Psicossocial. Sua alegria me contagiou até nos momentos de maior tensão.

A Família Coutinho por me receberem em sua casa em Salvador e me proporcionarem presenciar a festa do 2 de Fevereiro.

Ao CNPq pela bolsa de estudo.

A energia vibrante de todos os orixás. Adupé!

Resumo

Queiroga, L. C. (2015). Senhora das águas e da canção: Iemanjá na música popular brasileira. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Psicologia, Universidade Federal de Minas Gerais.

Adotando como fonte de investigação o cancioneiro 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. É sabido que as religiões afro-brasileiras se apresentam como poderoso fator de resistência à dominação cultural e de afirmação de identidades étnicas. Desde seu início, as afro religiões formaram-se em sincretismo com o catolicismo e em menor proporção com religiões indígenas. Por sua grande popularidade, e moldada pelo sincretismo religioso, Iemanjá pode ser considerada uma das principais representantes dessas religiões no país. Por meio do sincretismo, sua figura se tornou próxima das normas da sociedade brasileira e, assim, a Orixá foi aceita como genuína representante da cultura nacional. Tomando por base à ideia de passagem do conhecimento de um campo a outro, presente na Teoria das Representações Sociais, pudemos visualizar os processos de ancoragem e de objetivação do elemento Iemanjá na música popular brasileira. Tentamos 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. Para tanto, utilizamos a técnica da análise temática de conteúdo. Um total de 193 músicas foi submetido à análise, sendo criadas 83 categorias, que, agrupadas, formaram 21 grupos. A partir daí foi possível traçar um perfil da figura de Iemanjá representada nas canções. Após perder algumas de suas características mítico-religiosas, transformar muitas e manter algumas, a Orixá se insere no cancioneiro popular de

maneira a se tornar natural e familiar. 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: Religiões afro-brasileiras, Iemanjá, Teoria das representações sociais e Música popular brasileira.

Abstract

Queiroga, L. C. (2015). Lady of the waters and songs: Iemanjá in Brazilian Popular Music.

Using the brazilian popular songs as it's research basis, this paper intended to investigate how, throughout the history of brazilian music, the image and aspects of the Iemanjá orisha where taken from the cerimonial yards and incorporated as brazilian's own culture elements, becoming present in song's lyrics as something common, usual. It is known that afro-brazilian religions were taken as a powerful resistance tool against cultural domination and they were used to reassure ethnic identities. Since the beginning, afro-brazilian religions were formed based on a syncretism to the catholic religion and, in a smaller significance, to the indigenous religions. Taken by her great popularity and molded by religious syncretism, Iemanjá can be considered one of the main representatives of those religions in Brazil. Throughout syncretism, her image became closer to the brazilian's cultural standards and, like this, the Orisha was accepted as a truly national culture's representative. Starting with the idea of the transmission of knowledge from one field to another, present in the Social

Representation Theory, we were able to view the anchoring and objectification processes of the element Iemanjá in the Brazilian Popular Music. We tried to describe how this representation of Iemanjá was structured in popular songs and how it was molded to reach it's current shape. For this, we used the Thematic Content Analysis technique. A total of 193 songs were submitted to the analysis and divided by 83 categories, which formed 21 groups. From this, it was possible to define a profile of Iemanjá's figure that was represented in those songs. After loosing some of her mithic-religious characteristics, having a lot of others changed and keeping some of them, the Orisha appears in the popular music in a natural and familiarized way. In general, it is possible to claim that the descriptions of Iemanjá in the analyzed songs were distanced from a religious and mithological cosmovision. The variation occurred between 1933 and 2014 contributed for the popularization of Iemanjá in the popular music and, at the same time, for her representation as a autonomous figure comparing to the afro-brazilian religions.

Keywords: Afro-brazilian religions, Iemanja, Social Representation Theory, Brazilian popular music.

Listas de Gráficos

Gráfico 1 - Grupos Temáticos em 1930 148
Gráfico 2 - Grupos Temáticos em 1940 149
Gráfico 3 - Grupos Temáticos em 1950 150
Gráfico 4 - Grupos Temáticos em 1960 151
Gráfico 5 - Grupos Temáticos em 1970 152
Gráfico 6 - Grupos Temáticos em 1980 153
Gráfico 7 - Grupos Temáticos em 1990 154
Gráfico 8 - Grupos Temáticos em 2000 155
Gráfico 9 - Grupos Temáticos em 2010 156

Listas de Figuras

Figura 1 - Co-ocorrência de grupos temáticos..... 157

Lista de Tabelas

Tabela 1 - Frequência de palavras no banco..... 136
Tabela 2 - Grupos e categorias 139
Tabela 3 - Nomes de Iemanjá..... 140

Sumário

Introdução 13

Capítulo 1 - Religiões Afro-brasileiras 15

1.1 Sobre a resistência das tradições africanas no Brasil 15

1.2 Do candomblé à umbanda: adequações ao mito da democracia racial 19

1.3 Da umbanda ao candomblé: universalização, africanização e propagação dessas religiões no país 25

1.4 Por dentro de um terreiro de candomblé: cosmovisão, hierarquias e liturgia 26

Capítulo 2 - Iemanjá: mãe, rainha e dona das águas 33

2.1 A grande mãe de tetas chorosas: Iemanjá na cosmovisão africana 34

2.2 A rainha e mãe universal: Iemanjá nas religiões Afro americanas 36

2.3 A rainha do mar: Iemanjá na cultura brasileira 56

Capítulo 3 - Sobre o sincretismo afro-religioso no Brasil 61

3.1 (In) Definições de sincretismo 61

3.2 Sobre as várias manifestações do sincretismo nas religiões Afro-brasileiras 67

3.2.1 As manifestações sincréticas afro-católicas e a presença do catolicismo nos terreiros 68

3.2.2 Sincretismo Afro-índio-brasileiro 78

3.2.3 Sincretismo entre as próprias afro religiões 83

3.3 Sincretizando Iemanjá 85

Capítulo 4 - A canção popular brasileira 90

4.1 Os primeiros gêneros nacionais populares brasileiros 93

4.2 Do surgimento do Samba à popularização da rádio: o movimento popular musical do início do Século XX 94

4.3 As experimentações Bossa Novistas e a modernização da canção brasileira 99

4.4 A música engajada e a consolidação da MPB 100

4.5 A Tropicália e a revolução na canção 101

4.6 Os anos de 1980 e o Rock contestador da juventude 102

4.7 A Black Music e a ascensão de gêneros negros 103

4.8 A influência africana na musicalidade brasileira: religiões afro e música popular 104

Capítulo 5 - A Teoria das Representações Sociais 109

5.1 Representação social: o conceito, o fenômeno e a teoria 111

5.2 Sobre a vertente Moscoviciana 113

5.3 Religiões afro-brasileiras, Iemanjá e o estudo em Representações sociais 121
Capítulo 6 - O problema de pesquisa 123
Capítulo 7 - Considerações Metodológicas 124
7.1 O procedimento de Análise de Conteúdo 125
7.2 Procedimentos metodológicos adotados 127
Capítulo 8 – Resultados 135
8.1 Contagem de palavras 135
8.2 Análise de Conteúdo (Grupos temáticos) 137
8.2.1 Os grupos temáticos, segundo as décadas 148
8.2.2 Co-ocorrência entre os grupos temáticos 157
Capítulo 9 - Análise e Discussão 160
9.1 (Im) Permanências e (In) Constâncias da figura de Iemanjá na música e na religião 162
9.2 Algumas considerações sobre as concepções de Iemanjá presentes nas canções 168
9.2 Das (im) permanências e (in) constâncias a uma concepção nova de Iemanjá: um retorno à teoria das Representações Sociais. 171
9.3 Religiões afro-brasileiras, sincretismo, música popular brasileira e teoria das representações sociais: temas em diálogo 176
Referências Bibliográficas 179
Referências Fonográficas 184
Anexos 197
Anexo I - Canções utilizadas 197

Introdução

Velloso (1990) em seu trabalho sobre as Tias Baianas no Rio de Janeiro nos chama a atenção para um aspecto muito importante dos estudos sobre negritude e africanidade no Brasil. Ela afirma que poucos deles irão retratar o cotidiano negro fora da ótica opressor-oprimido, da dominação senhor-escravo. Para a além da condição de marginalidade, existe toda uma construção de uma subjetividade de um mundo negro, de uma forma negra de se viver, compreender e dar sentido a vida. A essas formas são relegados poucos estudos.

A despeito da realidade de violência e exclusão vivenciada pelas afro religiões no país, sabemos que elas são uma fonte muito rica de apreensão da cultura africana aqui presente. Portanto, quando tratamos da temática religiosa de origens africanas no Brasil, estamos tratando dessas outras formas de se vivenciar e construir realidades. Realidades essas que ultrapassaram o território religioso e, de alguma forma, atingiram grande parte da sociedade brasileira.

Nossa grande questão é saber como os aspectos das religões afro-brasileiras têm adentrado no cotidiano de nossa sociedade. Para o presente trabalho elegemos um, dentre esses vários elementos: A orixá Iemanjá.

Mas, por que Iemanjá?

A partir de um levantamento prévio de um banco de canções populares nacionais, elaborado por Prandi (2005), verificamos que Iemanjá é o elemento das religiões afro-brasileiras mais frequente nas letras de música desde o início do século.

Mas, por que na canção?

A canção popular no Brasil tem um papel muito significativo na vida das pessoas e grupos sociais. Ela ajuda a moldar opiniões, além de também refletir as vivências e cotidianos da época de sua composição (Menandro & Nascimento, 2007). Consideramos ser a melhor maneira para observar e analisar como essa imagem de Iemanjá foi se inserindo e se transformando ao longo do tempo.

Este trabalho está divido em 10 capítulos. Neles tentaremos mostrar o trajeto que traçamos para então poder entender como e qual é a imagem de Iemanjá para os compositores do cancioneiro popular. A revisão da literatura sobre os temas e teorias que utilizamos se encontra nos cinco primeiros capítulos do trabalho. Assim, o capítulo 1 dedica-se a traçar um panorama geral da situação das religiões de origem africana no país; o capítulo 2 é dedicado a Iemanjá; o capítulo 3 trata do tema do sincretismo religioso; o capítulo 4 é uma tentativa de traçar o cenário musical popular brasileiro e as questões relativas à utilização da música como fonte de pesquisa; o capítulo 5 é uma revisão dos principais conceitos da teoria das representações sociais. O capítulo 6 explicita o nosso problema de pesquisa e nossos objetivos. Os procedimentos metodológicos utilizados, os resultados e suas análises e discussões encontram-se nos capítulos 7, 8 e 9, respectivamente.

Capítulo 1 - Religiões Afro-brasileiras

Segundo M. Ferreti (2008a), 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. Sabemos que as religiões afro-brasileiras se apresentam como poderoso fator de resistência à dominação cultural e de afirmação de identidades étnicas. O candomblé na Bahia, o xangô em Pernambuco e Alagoas, o tambor de mina no Maranhão e Pará, o batuque no Rio Grande do Sul, a macumba no Rio de Janeiro, e também a umbanda, que se formou posteriormente, não apenas professam uma religião trazida para o Brasil por africanos escravizados, mas reafirmam identidades étnicas e costumes que resistiram às mazelas do tráfico negreiro e do sistema escravista.

A constituição dessas religiões no Brasil se deu de forma bastante peculiar e pode ser dividida em três etapas fundamentais: A chegada das tradições africanas ao Brasil e a formação das modalidades religiosas tradicionais (Candomblé, Batuque, Xangô, Tambor de Mina, etc) no nordeste do país, em sua grande maioria; a formação da umbanda e sua popularização no sudeste; a propagação dessas religiões em todo país.

1.1 Sobre a resistência das tradições africanas no Brasil

Sabemos que o Brasil foi um dos maiores importadores de escravos das Américas. Prandi (2000) afirma que mais de cinco milhões de pessoas foram traficadas do continente africano para o nosso país entre os anos de 1525 e 1851 para trabalhar na condição de escravos. Após 1851, com a proibição do tráfico negreiro, não há como obter estimativa da quantidade de africanos que foram transportados ilegalmente para o Brasil. É sabido que os escravos proviam de diversas regiões de seu continente de origem, se tratando de uma multiplicidade

de etnias, línguas, nações e culturas (Prandi, 2000). Jensen (2001) nos conta que eles vieram principalmente da Nigéria, Daomé (atual Benin), Angola, Congo e Moçambique. Prandi (2000) classifica esses povos em dois grandes grupos linguísticos: sudaneses e bantos. Essas referências são bastante gerais, pois cada uma dessas classificações engloba muitas e diferentes etnias ou nações[1] africanas:

> Os sudaneses constituem os povos situados nas regiões que hoje vão da Etiópia ao Chade e do sul do Egito a Uganda mais o norte da Tanzânia. Ao norte representam a subdivisão do grupo sudanês oriental (que compreende os núbios, nilóticos e báris) e abaixo o grupo sudanês central, formado por inúmeros grupos lingüísticos e culturais que compuseram diversas etnias que abasteceram de escravos o Brasil, sobretudo os localizados na região do Golfo da Guiné e que, no Brasil, conhecemos pelos nomes genéricos de nagôs ou iorubás (mas que compreendem vários povos de língua e cultura iorubá, entre os quais os oyó, ijexá, ketu, ijebu, egbá, ifé, oxogbô, etc.), os fon-jejes (que agregam os fon-jejesdaomeanos e os mahi, entre outros), os haussás, famosos, mesmo na Bahia, por sua civilização islamizada, mais outros grupos que tiveram importância menor na formação de nossa cultura, como os grúncis, tapas, mandingos, fântis, achântis e outros não significativos para nossa história. Freqüentemente tais grupos foram chamados simplesmente de minas.
>
> Os bantos, povos da África Meridional, estão representados por povos que falam entre 700 e duas mil línguas e dialetos aparentados, estendendo-se para o sul, logo abaixo dos limites sudaneses, compreendendo as terras que vão do Atlântico ao Índico até o cabo da Boa Esperança. O termo "banto" foi criado em 1862 pelo filólogo alemão Willelm Bleek e significa "o povo", não existindo propriamente uma unidade banto na África. (Prandi, 2000, pp.53 e 54)

Estudos linguísticos recentes comprovam a superioridade demográfica entre os bantos no Brasil, provenientes, principalmente, do Congo e de Angola. O termo angola é, na atualidade, usado genericamente para designar todos os bantos, especialmente, quando se trata das religiões afro-brasileiras de origem banto, ou de modalidades culturais como a capoeira (Prandi, 2000).

É importante ressaltar que os grupos linguísticos, em sua origem, não designavam nações ou povos. Grupos falantes de uma mesma língua podiam formar na África muitas variantes culturais (Prandi, 2000). Nas Américas, esses inúmeros grupos culturais, tanto de bantos, quanto de iorubás, não lograram sobreviver. Muitos se perderam completamente, ao passo que outros tantos se misturaram, preservando elementos comuns, todavia, tendo suas

[1] Segundo Jensen (2001) o termo nações se refere ao local geográfico de um grupo étnico e sua tradição cultural (por exemplo, os que falavam iorubá da Nigéria eram os Nagô, Ketu, Ijejá, Egba etc.).

diferenças específicas apagadas. Formaram-se então grupos genéricos, segundo Prandi (2000), conhecidos por jejes, nagôs, angola, entre outros.

Prandi (2000) afirma que nos primeiros séculos do tráfico, foram transportados ao Brasil africanos bantos, em sua grande maioria. Os sudaneses, principalmente os nagô-iorubás chegaram no último século do tráfico negreiro, inclusive a partir do momento em que ele se tornou ilegal. Os principais portos de desembarque dos africanos localizavam-se no nordeste, sendo o porto baiano o principal deles. O autor afirma que a chegada tardia na Bahia de etnias sudanesas permitiu que, no final do século XIX, os africanos ainda pudessem ser reconhecidos por sua etnia ou nação.

Apesar disso, as misturas étnicas se generalizaram em toda a América e formou-se o tipo negro, que apagou todas as origens (Prandi, 2000). Em contrapartida, as nações, enquanto tradições culturais, foram preservadas no âmbito das religiões, a exemplo do candomblé no Brasil, da santeria em Cuba e dos vodus no Haiti. No Brasil, cada grupo religioso compreende variantes rituais que se designam pelos nomes das antigas etnias africanas:

> Na Bahia, temos os candomblés nagôs ou iorubás (ketu ou queto, ijexá e efã), os bantos (angola, congo e cabinda), os ewe-fons (jejes ou jejes-mahis). Em Pernambuco, os xangôs de nação nagô-egbá e os de nação angola. No Maranhão, o tambor-de-mina das nações mina-jeje e mina-nagô. No Rio Grande do Sul o batuque oió-ijexá, também chamado de batuque de nação. (Prandi, 2000, p.58)

Ressaltamos que as religiões representam a resistência africana, já que, a despeito de toda a repressão das instituições escravagistas, foi possível aos escravos comunicar, transmitir e desenvolver sua cultura e tradições religiosas (Jensen, 2001). Essa autora afirma que os fatores que mais contribuíram para manter a continuidade das tradições culturais foram a preservação da língua entre os africanos, que continuaram a se comunicar, principalmente em iorubá, o grande número de líderes religiosos africanos trazidos ao Brasil e a manutenção dos laços com a África, cultivados pela constante chegada de novos escravos.

Estima-se que foi no século XIX – período no qual havia a presença de escravos, negros libertos e seus descendentes e que foi possível maior integração entre a população negra nas periferias urbanas – que vários grupos recriaram no Brasil os cultos religiosos africanos. Prandi (2000) afirma que os criadores dessas religiões foram negros da nação nagô ou iorubá, sobretudo os de tradição de Oyó, Lagos, Ketu, Ijexá e Egbá, e os das nações Jeje, principalmente os Mahis e os Daomeanos. Essas religiões despontaram em primeiro plano nas cidades nordestinas, nos estados da Bahia, Pernambuco, Alagoas, Maranhão, chegaram também às cidades do sul, no estado do Rio Grande do Sul, e secundariamente se formaram no Rio de Janeiro. Os grupos de origem banto também se organizaram em religiões, dando origem às nações de candomblé angola, congo e cabinda. É importante notarmos que a religião negra que se formou na Bahia e outros estados brasileiros não foi apenas uma reconstrução da religião africana, mas sim de vários aspectos da tradição cultural dos povos da África. Mais adiante veremos esse ponto com mais detalhes.

Nota-se que as religiões afro-brasileiras se instituem como um fenômeno bastante recente na história do Brasil. Afirma-se que o primeiro terreiro de candomblé surgiu na Bahia em meados de 1830, sendo chamado Casa Branca, e deu origem a muitos outros (Jensen, 2001). Desde seu surgimento essas religiões foram perseguidas pela polícia e pelo estado. Nesse contexto, várias foram as estratégias para fugir ou driblar essas perseguições. Jensen (2001) afirma que apesar da libertação dos escravos em 1888, da ratificação da Constituição Republicana em 1889 e a separação da Igreja e do Estado em 1890, todas ações motivadas por um espírito liberal, a república ainda proibia o Espiritismo. Esta proibição era dirigida de forma especial às religiões afro-brasileiras, que eram conhecidas como baixo-espiritismo. Para a autora, nessa designação está subentendido o preconceito social direcionado contra os adeptos dessas religiões, que, à época, pertenciam aos setores mais baixos da sociedade brasileira.

É possível notar que, até então, as religiões afro-brasileiras se estabeleceram predominantemente no nordeste do Brasil. Estando sua manifestação no sudeste marcada pela presença da macumba. A macumba, referência que se tinha das religiões afro-brasileiras no sudeste até então, foi um importante predecessor da umbanda. Segundo Jensen (2001) o termo macumba diz respeito às misturas de várias culturas e religiões africanas. É também um termo depreciativo, usado como sinônimo de baixo espiritismo. De acordo com a autora, a macumba se originou no Rio de Janeiro e suas imediações, no meio onde viviam as populações de ex-escravos, provenientes, principalmente, do Congo, da Angola e de Moçambique. A macumba no Rio de Janeiro foi marcada por um grande ecletismo religioso e por ter se difundido entre os membros dos diferentes setores sociais. O candomblé, o culto aos caboclos e o espiritismo kardecista estão entre as religiões que compunham a liturgia da macumba. Figuras como o caboclo (índio brasileiro) e o Preto Velho (espírito de escravo) surgem na macumba e se tornam muito importantes para a umbanda posteriormente. Para Jensen (2001) essas características da macumba a fazem como um precedente da Umbanda, por seu aspecto universal e eclético.

Observamos que, enquanto as religiões afro-brasileiras estavam concentradas no nordeste do país, as religiões que predominavam no sudeste tiveram importância fundamental no aparecimento da umbanda. Juntamente com a macumba, o espitiritismo kardecista, trazido, em grande medida, pelos imigrantes europeus, irão colaborar para o surgimento dessa religião.

1.2 Do candomblé à umbanda: adequações ao mito da democracia racial

Vimos até agora como as culturas africanas influenciaram a formação das religiões afro-brasileiras até fins do século XIX. Esse período caracteriza-se pela libertação da escravatura, pela instituição da república e por uma construção e valorização de uma cultura nacional.

Junto com o espírito republicano e pós-escravista surgiu no Brasil também o ideal de embranquecimento da população brasileira e de limpeza dos elementos africanos (considerados atrasados e primitivos) da cultura nacional. A abertura aos imigrantes europeus surge nesse contexto. Esses imigrantes trouxeram consigo o espiritismo kardecista, que rapidamente se espalhou no sudeste do país (Jensen, 2001). É nessa conjuntura que a umbanda nasce no Rio de Janeiro, sendo fruto do contato de religiões afro-brasileiras, do espiritismo kardecista, das tradições ameríndias e do catolicismo.

Prandi (1990a) afirma que a umbanda surge em oposição ao candomblé, que se estabeleceu, em princípio, como uma religião de negros. Ortiz (1978) afirma que o surgimento da umbanda se deu a partir da inserção de negros na religião kardecista que traziam consigo influências muito fortes das tradições do candomblé, o que provocou conflitos com o modelo europeu da religião de Allan Kardec. O primeiro centro de umbanda teria surgido no Rio de Janeiro em meados de 1920 (Prandi, 1999) "como dissidência de um kardecismo que rejeitava a presença de guias negros e caboclos" (Prandi, 1999, p.98).

A umbanda então se popularizou como uma religião brasileira, sofrendo um processo de "limpeza" de seus elementos mais próximos aos cultos africanos, pois tomou o kardecismo como modelo, simplificou a iniciação e eliminou quase que totalmente o sacrifício de sangue. O que se manteve foi o rito com canto e danças e o panteão orixá (Prandi, 1999). Esses orixás já há muito estavam sincretizados com os santos católicos, estando, dessa maneira, o calendário litúrgico da igreja católica presente nas comemorações da religião que surgia, a exemplo das festas de orla dedicadas a Iemanjá. Contudo, seu culto cotidiano foca-se na presença e atuação de guias, caboclos, pretos velhos, e ainda dos exus masculinos e femininos, que já eram cultuados nos centros de macumba carioca e nos candomblés baianos. Essas entidades, no entanto, voltam-se mais para a cura, o aconselhamento e a limpeza

espiritual de seus clientes (Prandi, 1990b). Percebe-se que, desde o seu primeiro momento, a umbanda não se configura como uma mera simplificação do candomblé, muito menos se restringe a uma ritualização do kardecismo. Ela sintetiza todos esses elementos em algo novo, inédito (Prandi, 1990b).

Ortiz (1978) afirma que a umbanda surge como um processo de "embranquecimento" da religião africana no Brasil, pois se funde com aspectos do espiritismo kardecista trazido pelos imigrantes europeus no século XIX. Segundo Prandi (1999), a umbanda é caracterizada por ser uma religião brasileira por excelência. Para o autor, a umbanda já surgiu como religião universal. Assim,

> A umbanda que nasce retrabalha os elementos religiosos incorporados à cultura brasileira por um estamento negro que se dilui e se mistura no refazimento de classes numa cidade que, capital federal, é branca, mesmo quando proletária, culturalmente europeia, que valoriza a organização burocrática da qual vive boa parte da população residente, que premia o conhecimento pelo aprendizado escolar em detrimento da tradição oral, e que já aceitou o kardecismo como religião, pelo menos entre setores importantes fora da igreja católica. (Prandi, 1990, p.04)

Segundo Ortiz (1978), por ter se distanciado de outras tradições afro-brasileiras por meio dos processos de embranquecimento e abrasileiramento, a umbanda se aproxima à ideologia dominante da democracia racial. Sabemos que o surgimento da umbanda é contemporâneo de um período de grande turbulência política, em que movimentos nacionalistas e fascistas estavam em alta. Foi nesse contexto que se estabeleceu o regime ditatorial do Estado Novo e foi nesse período da história que a ideologia da democracia racial se instituiu. Por meio dessa ideologia fez-se crer que o preconceito racial não existia no Brasil. Jensen (2001) afirma que, já no final da década de 1920, se iniciava esse processo de nacionalização e instituição da cultura afro-brasileira que se estabeleceu de vez com o espírito nacionalista do Estado Novo. Desse modo, práticas culturais, como o carnaval e as escolas de samba, antes tratados como costumes baixos e associados somente aos negros, passaram a ser reconhecidas como importantes elementos da cultura nacional. Vários estudiosos brasileiros também se interessam pelo tema da cultura afro-brasileira, considerada sempre de um ponto de vista

folclórico (Jensen, 2001). Concomitante a todo esse movimento de destaque e interesse pela cultura afro no Brasil, é importante ressaltar que houve uma repressão aos movimentos negros que lutavam contra o preconceito e a discriminação, que nunca deixou de existir na realidade do país.

Nota-se que o espiritismo e as afro-religiões, também conhecidas como baixo espiritismo, ainda eram proibidas por lei. Prandi (1990b) fala que por muito tempo o estado serviu como braço armado da Igreja católica. M.Ferreti (2008a) nos conta que para a realização das cerimônias religiosas os terreiros de Mina do Maranhão no final do século XIX precisavam requerer autorização policial, e a licença era concedida por ser o tambor de mina encarado como uma forma de divertimento do negro, e não como uma religião. A autora afirma que até a década de 1980 os terreiros maranhenses ainda estavam sob o controle do Departamento de Diversão e Ordem da Polícia e precisavam obter alvará de funcionamento e licenças para a realização de cada festa ou ritual programados. A umbanda também sofreu grande perseguição até o final da era Vargas, assim como o candomblé da Bahia sofreu na primeira metade do século XX, o xangô pernambucano ao final dos anos de 1930 e o xangô alagoano quase dizimado nos anos de 1920 (Prandi, 1990b). Segundo Maggie (1986) a repressão policial aos terreiros era garantida por lei, constada no código penal brasileiro, que instituiu como crime a prática de curandeirismo, a prática ilegal da medicina e a prática do espiritismo. Apesar das inúmeras atualizações, a penalização a pratica de curandeirismo ainda consta no código penal atual. A autora afirma que há um temor da sociedade em relação às práticas afro-religiosas, que pode ser explicado pela crença dessa sociedade nessas práticas. Para ela a "sociedade teme porque acredita". Afirma-se também que a repressão não se configura somente por parte da polícia (representando o estado) ou da sociedade em geral (representada por fanáticos religiosos). Sabe-se que na década de 1930 muitos intelectuais participaram do processo de legitimação e controle dessas religiões. Dominados pelo ideal de pureza,

participaram dos projetos de federações e uniões para proteger da perseguição policial aquelas religiões consideradas autênticas. Em contrapartida, entregaram à polícia aquelas consideradas falsas ou charlatãs.

> No norte, o que servia para legitimar eram sinais de aproximação mítica com a África. No sudeste esses sinais eram os deslegitimadores – era a charlatanice e a macumba para turista (Maggie, 1986, pp.77 e 78)

A autora observa o quanto esse discurso da pureza legitima a criminalização dessas religiões.

Maggie (1986) aponta críticas em relação à punição prevista no código penal, na qual apenas os acusados são penalizados :

> é desde o código Penal de 1890 que são perseguidos e processados somente os acusados de prática ilegal da medicina, magia e curandeirismo, e nunca os acusadores, os que procuram esses acusados. (p. 78)

A autora questiona se isso não seria mesmo uma incongruência, pois apesar de serem consideradas como feitiço, algo totalmente ruim, havia uma participação e adesão de grande parcela da sociedade, sem distinção de classes socioeconômicas. A conclusão a que se chega é a de que a repressão está inscrita na lógica da crença, pois mesmo não participando diretamente dos cultos religiosos, brasileiros e brasileiras creem ou temem essas religiões.

Durante o período da ditadura do Estado Novo, a perseguição às pessoas envolvidas com o espiritismo aumentou. Jensen (2001) conta que a perseguição a pessoas envolvidas no baixo espiritismo era ainda mais intensa e levou muitos umbandistas a se identificarem como espíritas. Segundo essa autora, o termo espírita foi usado, principalmente, para dissociar praticantes da umbanda de sua ascendência afro-brasileira. Percebemos que existiu uma tentativa de legitimar a umbanda como religião que se adequasse à hegemonia branca imposta pela ideologia da democracia racial. Essa legitimação implicou em um processo de desafricanização e embranquecimento da umbanda. A influência africana na religião que surgia foi reconhecida como um mal necessário pelos próprios chefes religiosos. O

candomblé e as outras religiões afro-brasileiras presentes no nordeste eram tidos como um estágio anterior da umbanda, considerada mais evoluída. Nesse sentido, para muitos umbandistas e frequentadores da umbanda, o candomblé e as outras religiões surgidas no nordeste eram vistos como rituais bárbaros, associados com magia negra. Já a umbanda era considerada pura, limpa, de linha branca. Era um nítido contraste entre o bem e o mal (Jensen, 2001).

Porém, com o fim do regime autoritário em 1945, a perseguição da polícia à umbanda diminuiu. Segundo Jensen (2001), isso possibilitou, entre os umbandistas, um distanciamento na identificação com o espiritismo kardecista e a possibilidade de identificarem-se mais proximamente com aspectos africanos e redefinirem a umbanda enquanto religião, em um processo de reafricanização. Prandi (1990b) afirma que é apenas em 1952 que, pela primeira vez, a denominação umbanda aparece no registro de uma casa de culto:

> São Paulo, 1930. É deste ano o surgimento do primeiro centro umbandista de São Paulo registrado em cartório, com o nome de Centro Espírita Antonio Conselheiro. Até 1952, os registros cartoriais acusam a criação de mais de 70 centros de umbanda, mas é apenas então, 1952, que o termo umbanda vai aparecer no título da casa. Trata-se da Tenda de Umbanda Mãe Gertrudes. (p.04).

A abertura do regime político possibilitou também que a umbanda se espalhasse com mais força por todo o sudeste, sendo amplamente difundida nas rádios e nos jornais. Nesse período ela se ampliou e ganhou espaço em muitas outras cidades do sudeste. Porém, as casas de culto ainda necessitavam de registro nos órgãos policiais para garantir seu funcionamento. É também nesse período que as festas religiosas da umbanda ganham um público cada vez maior (Prandi, 1990b).

Na década de 1960, a umbanda obteve reconhecimento oficial e legitimação. Para Jensen (2001), esse fato está relacionado ao projeto nacionalista da ditadura militar. Para a autora os militares apoiaram a interpretação de democracia racial brasileira branca da umbanda. Mas, é também nesse período que o movimento da contracultura se populariza entre os membros da

classe média branca brasileira, principalmente entre os intelectuais e os artistas. Esse movimento se espalhou nos centros urbanos, levantando bandeiras em protesto contra as desigualdades sociais e raciais. Configurou-se como uma busca de alternativas à racionalidade nacional e buscou na cultura oriental, no misticismo, no ocultismo e na Bahia, lugar no qual acreditavam estar localizada a genuína cultura brasileira, essas alternativas. O candomblé baiano passou a ser muito valorizado. Jensen (2001) aponta que a cultura e as religiões afro-brasileiras, a partir desse período, tornaram-se menos estigmatizadas pelas classes médias brancas do sudeste, e, assim o candomblé se tornou mais visível na região.

1.3 Da umbanda ao candomblé: universalização, africanização e propagação dessas religiões no país

É a partir dos anos de 1960 que a palavra candomblé, que antes se remetia somente aos cultos baianos dos orixás, se transforma em sinônimo dos cultos afro-brasileiros.

E foi durante os anos de 1970, quando a linha dura do regime militar se "afrouxa", que chegou ao fim a proibição do culto do candomblé e outras religiões afro-brasileiras. Desse momento em diante o número de registros de candomblé aumentam consideravelmente (Jensen, 2001). Esse crescimento expressivo dos candomblés também no sudeste se deve a alguns fatores específicos. Houve nesse período a incorporação de muitos adeptos e chefes religiosos da umbanda ao candomblé, motivados pelo ideal de africaneidade e originalidade, construído no movimento da contracultura. Muitos pais-de-santo da umbanda foram à Bahia iniciar-se no candomblé e muitos outros transformaram seus centros umbandistas em terreiros candomblecistas. Outro fator que contribuiu para o crescimento do candomblé foi a onda de imigrações do nordeste para o sudeste, intensificada nesse período (Jensen, 2001). Entre os que migraram, muitos eram chefes religiosos ou adeptos dessas religiões e fundaram seus próprios terreiros no local onde se estabeleceram. No sudeste, o candomblé ganhou novos

adeptos, desde a classe média branca à classe popular composta essencialmente por negros (Prandi, 2005).

Alguns autores (Prandi, 1990b; 2005 e Jensen, 2001) concordam que as religiões afro-brasileiras se tornaram realmente mais visíveis no sudeste, com os babalorixás ganhando destaque na mídia, com programas de televisão próprios e fazendo previsões sobre o futuro da economia ou da política nacional. Para Prandi (2005), nesse período, o candomblé passa de uma religião étnica para uma religião universal, pois a possibilidade de escolher o candomblé como religião deixa de ser uma prerrogativa do negro, abrindo-se essa religião para todos os brasileiros de todas as origens étnicas e raciais.

O candomblé, eleito representante da cultura negra, se popularizou em todo o país. A partir dos anos de 1960 e 1970 a música baiana tomou o gosto nacional, a comida baiana, que é composta pelos pratos servidos aos orixás nos terreiros, se difundiu pelo país e muitos outros aspectos da cultura negra baiana ganharam o território nacional (Prandi, 2000). Diz-se que houve um redimensionamento da herança negra no Brasil, pois o que antes era tratado como exótico, primitivo e diferente passou a ser incorporado no dia-dia, como algo habitual, próximo e contemporâneo (Prandi, 2000). Nesse movimento, diferentes setores da cultura absorveram esses aspectos, estando os orixás presentes, repetidas vezes, em desfiles das escolas de samba, na televisão, nas letras de músicas populares e nas obras de nossa literatura.

1.4 Por dentro de um terreiro de candomblé: cosmovisão, hierarquias e liturgia

A despeito de todas as especificidades das várias modalidades tradicionais das religiões afro-brasileiras, o candomblé, por sua popularização, será considerado, neste trabalho, representativo desse espectro religioso. De agora em diante, descrevemos de maneira geral a cosmovisão, organização hierárquica e liturgia dessa religião.

Prandi (2000) nos conta que a religião negra que se constituiu na Bahia e em outros lugares não é apenas uma reconstituição da religião africana. É sabido que muitos outros aspectos culturais da África foram reproduzidos no Brasil. O autor adota como exemplo o candomblé Ketu para explicar todas as peculiaridades dessas religiões no Brasil. Para ele, restaurou-se, no plano da religião, a comunidade africana que se perdeu no tráfico negreiro, criando no grupo religioso as mesmas relações de hierarquia, subordinação e lealdade dos padrões de parentesco existentes na África. Assim, a família de santo tornou-se representativa da família iorubá.

Afirma-se que os iorubás tradicionais são poligâmicos e habitam residências coletivas que comportam a grande quantidade de membros da família. A casa é dividida em vários compartimentos, de tal modo que o chefe habita com a esposa principal e os filhos que tem com ela um desses compartimentos e as outras esposas se dividem entre os outros cômodos com seus filhos. Cada família possui seu próprio orixá, bem como cada cidade ou região é representada por um. A família toda cultua o orixá do chefe masculino, divindade ancestral que ele herda de seu pai, que herdou de seu avô e assim sucessivamente. Cada esposa também cultua o orixá de seu pai, que se torna o segundo orixá de seus filhos. Desse modo, os irmãos cultuam o orixá do pai (que é o mesmo para todos) e o orixá da mãe que pode ser diferente, em razão da herança materna. As famílias têm como culto comum a crença e devoção em Exu, orixá responsável por estabelecer a conexão entre o mundo dos humanos, o mundo dos orixás e o mundo dos espíritos. Os orixás que protegem a cidade, os orixás da família do rei e os orixás do mercado também são cultuados por cada família. O chefe da família é também o chefe do culto do orixá principal e os sacerdotes que recebem as divindades em transe ritual são também os membros da família. O culto ao orixá da adivinhação, Orunmilá ou Ifá, é um dos únicos realizados fora do âmbito familiar, sendo feito por sacerdotes chamados babalaôs. Esses últimos adivinham e interpretam o futuro das pessoas e são a ponte entre os homens e

Deus. Sua adivinhação é feita por meio da interpretação dos mitos aprendidos durante a iniciação. O culto aos egunguns, espíritos dos ancestrais, também se faz fora dos limites familiares. É organizado por um grupo composto estritamente por homens que são responsáveis pelo estabelecimento da justiça e da ordem nas relações comunitárias. Um contraponto a esse grupo é a organização Geledé, que cultua os ancestrais femininos. Excedendo-se essas organizações, a religião cotidiana é a familiar (Prandi, 2000).

No Brasil, o candomblé se estruturou como essa família iorubá. O terreiro é dirigido por um chefe, homem ou mulher, com autoridade absoluta, e o orixá do fundador do terreiro é o orixá comum da comunidade. Os quartos de santo são construídos para cada orixá louvado no terreiro, e representam os compartimentos em que vive cada esposa do chefe iorubá. A hierarquia também se assemelha à da família iorubá: os mais jovens devem respeito e submissão aos mais velhos, pois acredita-se que os mais jovens devam aprender com a experiência, sabedoria e conhecimento dos ritos religiosos dos mais velhos, transmitidos pela oralidade. A diferença aqui é que a hierarquia não se estabelece pela idade, e sim pelo tempo de iniciação na religião, pois a inclusão na família não se faz por meio do nascimento, como na África, e sim pela livre adesão dos membros ao culto. As mulheres com mais tempo de iniciação são chamadas de egbômi, que em iorubá significa irmã mais velha, e pelas quais eram chamadas as esposas principais dos chefes iorubanos. Aquelas iniciadas recentemente são chamadas iaô, que significa jovem esposa. Ressalta-se que, com o passar dos anos, essas designações foram dadas também aos homens adeptos dos terreiros (Prandi, 2000). O autor descreve com detalhes o que a religião brasileira vivificou de outras práticas culturais africanas:

> Além das práticas iniciáticas, como a raspagem da cabeça que marca o ingresso das meninas na puberdade, o uso de escarificações indicativas de origem tribal e familiar (os aberês do candomblé), costumes do cotidiano familiar africano foram igualmente incorporados à religião no Brasil como fundamento sagrado que não deve ser mudado: dormir em esteira, comer com a mão, prostrar-se para cumprimentar os mais velhos, manter-se de cabeça baixa na frente de autoridades, dançar descalço,

> etc. Do governo das cidades o candomblé copiou postos de mando na religião. O conselho do rei de Oyó, cidade de Xangô, inspirou a criação do conselho dos obás oumogbás em terreiros deste orixá. O general balogun tranformou-se em cargo de alta hierarquia no culto a Ogum. As mulheres encarregadas de administrar o provimento material da corte do rei inspiraram as ialodês dos candomblés. A mulher encarregada de zelar pelo culto a Xangô no palácio do rei de Oyó, e por isso mesmo chamada Ekeji Orixá, que significa a segunda pessoa do orixá, foi certamente o modelo do cargo das equédis, que são as mulheres que não entram em transe e que vestem e dançam com os orixás incorporados em suas sacerdotisas e sacerdotes. (Prandi, 2000, p. 62)

Assim, segundo Prandi (2000), o candomblé que se formou no Brasil é uma reconstituição da sociedade africana, que, evidentemente, precisou ser adaptada ao novo contexto em que se inseria para que fizesse sentido, estando suas instituições representadas simbolicamente pelas hierarquias e normas religiosas. Apesar de destruída a linhagem biológica que garantia a descendência religiosa, uma linhagem de concepções míticas passou a fazer sentido e pode-se continuar crendo que cada ser humano descende de um orixá, que é considerado seu pai e a quem se deve culto e devoção. O orixá de cada indivíduo pode ser revelado por meio do oráculo, que no Brasil é presidido pelos chefes dos cultos, os babalorixás (pais de santo) ou ialorixás (mães de santo), responsáveis também pela adivinhação. Desse modo, a figura do babalaô desapareceu no candomblé. Os negros passaram a incorporar-se às diferentes nações de candomblé não em razão de sua própria origem, mas em função de escolhas pessoais. Portanto, houve o que Prandi (2000) chamou de corte étnico, pois o negro esqueceu-se de sua origem étnica, esquecendo-se também do significado das palavras das línguas faladas nos ritos do candomblé. Desse modo, as diversas línguas presentes nas rezas e cânticos do candomblé não possuem função de comunicação, agem apenas como línguas rituais, muitas vezes intraduzíveis.

Prandi (2005) indica que as pessoas que circulam nos terreiros dividem-se em duas categorias principais: adeptos e clientes. Os clientes são aqueles que não acompanham os ritos e não têm obrigações a seguir no cotidiano religioso. São pessoas que procuram os terreiros em busca de conselhos e consulta ao oráculo do jogo de búzios. Os adeptos são aqueles ligados aos

terreiros por fortes laços de obrigação. Que vivenciam o dia-dia das cerimônias religiosas e possuem funções específicas nos cultos.

Nessas religiões há a prevalência de uma dimensão individual significativa. Assim, na iniciação o adepto recebe um orixá com um nome próprio que será "assentado" em sua cabeça. Há altares individuais para os assentamentos do santo de cada indivíduo pertencente ao terreiro e cada pessoa estabelece com seu orixá relações exclusivas e diretas que envolvem obrigações e satisfações de ambas as partes (Bakke, 2007).

Prandi (2005) afirma que as religiões afro-brasileiras impõem aos adeptos posicionamentos ativos em relação aos ritos, responsabilizando o sujeito (e não uma divindade) pelos acontecimentos em sua vida e pelo seu caminho espiritual:

> De fato, comida e dança são elementos vitais dos ritos, e trabalho é o que não falta. Entrar para o candomblé impõe a necessidade de aprender grande quantidade de cânticos e danças, palavras e expressões, modos de se comportar e de se relacionar com os deuses, com os humanos e com os objetos sagrados, além de receitas culinárias, fórmulas mágicas e listas intermináveis de tabus – tanta coisa que parece não ter fim. (p.10)

Toda a liturgia do candomblé é passada por meio da tradição oral, estando o babalorixá ou a ialorixá responsáveis pela sua transmissão. Muitas características litúrgicas são encaradas como segredos rituais e precisam ser preservados e transmitidos apenas aos sucessores dos cargos de chefia nos terreiros. A questão do segredo nessas religiões pode se tornar bastante complexa. S. Ferreti (1995) e Prandi (2005) apontam que, se por um lado os segredos contribuem para aumentar o prestígio do grupo religioso, por outro, muitos segredos acabam esquecidos ou desaparecem por falta de transmissão entre as gerações. O segredo em excesso desencadeou a perda de algumas tradições nos terreiros.

O modelo religioso, genericamente descrito acima, se desdobra em muitas e diversas formas de culto, que ao longo do tempo e dependendo da região onde se estabeleceram, foram se recriando. Assim surgiram dentro dos cultos os candomblés de caboclo (Prandi, Vallado &

Souza, 2004), a pajelança e a encantaria amazônica (Maués & Villacorta, 2004), a presença de diferentes tipos de guias espirituais em quase todas as religiões de origem afro-brasileira (Concone, 2004; Souza, 2004), para citar algumas de suas variações.

Mas sem sombra de duvidas, os orixás são os elementos mais importantes e mais amplamente divulgados dessas religiões. A adequação ao sistema colonial escravista, e a consequente perda da grande variedade dos ritos praticados na África, culminou na centralidade do culto aos orixás nos ritos religiosos afro-brasileiros (Prandi, 1999).

> Para os iorubás tradicionais e os seguidores de sua religião nas Américas, os orixás são deuses que receberam de Olodumaré ou Olorum, também chamado Olofim em Cuba, o Ser Supremo, a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por alguns aspectos da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana. (Prandi, 2011, p.20)

Já sabemos que na África os sacerdotes se especializam no culto de um orixá específico. No Brasil e em Cuba, cultuam-se todos os orixás (Cabrera, 2004). Verger (1999) afirma que orixá representa uma força da natureza, porém sem ser de forma desmedida e descontrolada. 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. Segundo Verger (2002), o aspecto mais interessante na relação entre o adepto e o orixá é que o último pode possuir o primeiro, quando ocorre o estado de transe.

Sabe-se que o panteão africano dos orixás é caracterizado por uma grande diversidade de divindades, acompanhadas por suas qualidades[2], de cultos e de aspectos míticos (Prandi, 2011). Segundo o autor, nas Américas, o panteão iorubano é constituído por cerca de vinte orixás. Exú, o mensageiro, sempre presente nos cultos e grosseiramente confundido com o diabo pelos europeus. Ogum, que governa o ferro e as guerras e é o responsável por abrir os caminhos. Oxóssi, que comanda as vegetações e a fauna. Orixá Ocô, o dono do plantio e da

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

agricultura. Nanã que guarda os saberes ancestrais, dona da lama do fundo dos lagos que modelou o ser humano. Oxumarê, com formato de serpente e manifestação nos arco-íris, controla a chuva e a fertilidade da terra. Omulu ou Obaluaê, senhor da peste, das doenças infecciosas e detentor dos segredos de cura. Euá, senhora das fontes e do solo sagrado onde repousam os mortos. Xangô, senhor dos trovões e detentor da justiça. Iansã é a senhora dos ventos, das tempestades e representa a sensualidade feminina. Obá é quem dirige a correnteza dos rios e a vida cotidiana das mulheres. Oxum governa o amor, a fertilidade das mulheres e os rios, além de ser amplamente representada por sua vaidade e beleza. Os Gêmeos Ibejis, orixás crianças que governam a infância e a fraternidade. Orunmilá ou Ifá é quem conhece o destino dos homens e pode ajudar na resolução dos vários tipos de problemas humanos. Ossaim é conhecedor do poder mágico e curativo das folhas, produz remédios e possuí muitos segredos de cura. Oxalá é orixá velho, protagonista na criação do mundo e da humanidade. Finalmente, Iemanjá é a senhora das grandes águas, mãe de todos os orixás, responsável pelo equilíbrio emocional e pela pesca. É, segundo Prandi (2011), o orixá mais conhecido e divulgado no Brasil. Podemos afirmar que, devido a sua grande popularidade, Iemanjá pode ser considerada uma das principais representantes dessas religiões no país.

Capítulo 2 - Iemanjá: mãe, rainha e dona das águas

Este capítulo tem como objetivo caracterizar o objeto de estudo desta pesquisa de mestrado: a orixá Iemanjá. Para tentar alcançar esse propósito, o capitulo se dividirá em três partes.

Na primeira parte, falaremos um pouco sobre a cosmovisão de Iemanjá na África. Sabe-se que Iemanjá provém das culturas iorubanas e seu culto se fazia presente principalmente onde atualmente se localiza a Nigéria e a República do Benin (Verger, 1999). Utilizaremos como principal fonte bibliográfica os relatos de Pierre Verger. Esse autor recolheu informações de como Iemanjá era descrita no cenário africano. A esse respeito, é importante ressaltar que consideraremos a cosmovisão africana como a fonte original de informações sobre Iemanjá. Nesse contexto, tomamos como original aquilo que veio da África, considerando então a religião africana como uma matriz[3] .

Na segunda parte do capítulo apresentaremos a cosmovisão de Iemanjá nas religiões afro americanas. Tentaremos descrever o que da África permaneceu nas Américas e como Iemanjá é significada e retratada nas religiões de origem africana. Pra cumprir esse objetivo, utilizaremos fontes bibliográficas diversas, dentre as quais se incluem a obra de Lydia Cabrera, que irá trazer um pouco da cosmovisão afro-cubana de Iemanjá que, como veremos, se aproxima bastante da visão afro-brasileira[4.] Para tratar especificamente da cosmovisão de Iemanjá nos cultos afro-brasileiros utilizaremos autores como Armando Vallado, Reginaldo Prandi e Pierre Verger. Utilizaremos também como fonte alguns relatos de compilados destinados a descrever as festas de Iemanjá em sincretismo com as Nossas Senhoras da Igreja Católica. Todas essas fontes bibliográficas nos ajudam a construir uma imagem de Iemanjá.

[3] Sabemos que, a rigor, talvez não exista, na esfera da cultura, algo que possa ser considerado indiscutivelmente original. Vários autores que tratam do tema afirmam que quase todas as religiões que conhecemos atualmente sofreram, desde sua origem, misturas com as mais diversas culturas e religiões. Esse assunto será aprofundado e desenvolvido no capítulo sobre o sincretismo.

[4] É importante ressaltar que Cuba e Brasil foram os países que mais preservaram o culto aos orixás (Cabrera, 2004; Prandi, 2011), sendo, portanto, possível buscar informações sobre os cultos em Cuba que são válidas também para os cultos no Brasil.

A construção do capítulo será pautada na mitologia afro-religiosa, pois sabemos que, para buscar informações sobre um orixá, ou sobre as tradições africanas e seu legado construído nas Américas, é preciso recorrer aos mitos. Em vários momentos, optamos por longas citações originais para que fosse preservada parte da riqueza dos relatos referentes à Iemanjá.

Na terceira parte, traremos um pouco do que é Iemanjá no imaginário popular brasileiro. Essa seção irá descrever o que da figura de Iemanjá foi transferido para a cultura brasileira mais geral.

2.1 A grande mãe de tetas chorosas: Iemanjá na cosmovisão africana

Iemanjá é orixá do povo Egbá, uma nação iorubá, que, na África antiga, viveu na região entre Ifé e Ibadan (na Nigéria). Nesse local, existe o rio Yemoja. No início do século XIX guerras entre as nações iorubás levaram os Egbá a emigrar para Abeokuta. Os Egbás transportaram consigo os objetos sagrados e o culto à Iemanjá. Abeokuta é atravessada pelo rio Ogum, que se tornou o novo lugar de morada da Orixá. (Verger, 2002)

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). Segundo mito relatado por Verger (1999) o orixá Orungã apaixonou-se por sua mãe Iemanjá. Ela o recusa, mas acabou sendo estuprada pelo filho. Logo após o ato, sentindo imensa repugnância e lamentando-se pelo ocorrido Iemanjá correu sendo perseguida por Orungã. No momento em que o filho a alcançou ela caiu de costas no chão. Seu corpo, então, inchou-se e de seus seios saíram os cursos de água que formaram um lago. Seu ventre explodiu e dele saíram vários orixás: Dada (regente dos

vegetais), Xangô (regente dos trovões), Ogum (regente do ferro e das guerras), Olocum (regente do mar), Oloxá (regente dos lagos), Oya (regente do rio Níger), Oxum (regente do rio Oxum), Oba (regente do rio Oba), Orixá Ocô (regente da agricultura), Oxóssi (regente dos caçadores), Oke (regente das montanhas), Axé saluga (regente das riquezas), Xapanã (regente da varíola), Orum (o sol) e Oxu (a lua). No lugar onde caiu o corpo de Iemanjá foi construída a cidade de Ife, que em português significa inchaço, distensão. Essa cidade é considerada santa para os iorubás.

O culto original a Iemanjá também a associa ao plantio e à colheita do inhame e à coleta dos peixes (Vallado, 2008). Assim, entre as restrições e obrigações dos iniciados à Iemanjá na África está à proibição de comer o inhame novo. Também lhes é proibido comer ebolo (um tipo de legume) e Okroni (quiabo).

O principal templo de Iemanjá situa-se na cidade de Abeokuta, capital do estado de Ogun, na Nigéria (Verger, 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. Essa imagem também possui seios fartos e as mãos localizam-se ao lado do ventre. Verger (1999) compara essas imagens aos orikis e cantigas de Iemanjá que fazem menção a uma grande "mãe de tetas chorosas" (p.293).

Na região dos Egbado, em Ayetoro, Igan e Okoto, todas cidades nigerianas, Iemanjá é conhecida pelo nome de Oleyo.

A partir de entrevistas a babalorixás, Veger (1999) afirma que Iemanjá detinha o controle sobre as secas e cheias para os povos da África ancestral. Afirmaram ao autor que, em tempos de seca, Iemanjá em seu sono, revirando-se da esquerda para a direita, fazia a água jorrar para

a população. Sua associação com a água a torna um dos orixás mais poderosos do panteão iorubá. Verger (1999) diz que todos os outros orixás e os seres que habitam a Terra dependem de Iemanjá, pois ela rege o elemento água e não há vida sem este.

Atualmente o culto à Iemanjá na África perdeu muito da sua popularidade e se restringe a poucos templos e localidades. É bom lembrar que nos cultos africanos os orixás possuem templos e rituais individualizados. Diferente dos cultos afro-brasileiros, em que todos os orixás são cultuados no mesmo terreiro (Cabrera, 2004). Segundo relatos apresentados por Verger (1999), foi em decorrência da guerra entre Egbás e Daomeanos que muitas pessoas que prestavam culto à Iemanjá partiram para longe ou foram feitas prisioneiras pelos próprios Daomeanos.

Na próxima seção, as diferenças entre o culto e a imagem de Iemanjá na África e nas religiões de matriz africana nas Américas ficarão mais nítidas. Como se poderá observar, a imagem de Iemanjá passa a ser associada não só às águas dos rios, mas também aos mares e oceanos. Seus mitos serão adequados à realidade brasileira, sendo bastante associada aos elementos da cultura europeia e da cultura indígena. Suas relações com alguns orixás se perderão (como é o caso da relação de mãe com Dada ou Oloxá) ou se modificarão (sendo filha e não mãe de Olocum em alguns mitos, por exemplo).

2.2 A rainha e mãe universal: Iemanjá nas religiões Afro americanas

"sem água não existe vida. De Iemanjá nasceu a vida. E do mar nasceu o santo, o búzio, o Ocha verdadeiro. O santo que foi o primeiro a falar e disse às criaturas o que podiam fazer. Iemanjá foi quem deu a luz à Lua, e o Sol, de seu ventre saiu tudo o que existe e respira sobre a Terra" (Cabrera, 2004, p.16)

No Brasil, Iemanjá é divindade muito popular (Verger,1999; Prandi, 2011; Vallado, 2008). Segundo Rodrigues (1977), o culto a ela chegou ao Brasil pelos Ebás, mais tarde pelos Oyós e

Ijexás[5], na Bahia até metade do século XIX. Chegando ao Brasil, o culto à Iemanjá 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, como veremos no capítulo sobre sincretismo (Iwashita, 1991).

Tudo que se sabe sobre Iemanjá e os outros orixás foi transmitido por meio da tradição oral dos africanos trazidos (e mantidos) nas Américas. Prandi (2011) afirma que os mitos dos orixás são parte dos poemas oraculares dos babalaôs[6]. Os mitos falam da criação do mundo e de como os orixás herdaram cada pedaço da Terra. Na sociedade dos Iorubás, bem como em outras culturas, os mitos são muito importantes, pois servem para explicar a origem e função dos elementos presentes na vida cotidiana. Iwashita (1991) afirma que ao se descrever as características das religiões afro-brasileiras deve-se evitar a separação do estudo dos ritos e dos mitos, pois nesses cultos os cânticos, as danças, os gestos, as cerimônias e os mitos ligam-se de uma maneira única e formam uma totalidade.

Ligações míticas e características de Iemanjá

Os mitos Iorubanos 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, porém, os mitos se adaptaram à realidade das Américas, se misturando a outros e a costumes aqui presentes. O autor mostra que 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

[5]Ebás, Oyós e Ijexás são de origem Iorubá. Os Iorubás são também chamados Nagôs.
[6] Em iorubá, "baba" quer dizer pai, "aô" significa completo, tudo. O Babalaô é o sacerdote de Ifá que detém muito conhecimento. Disponível em: http://www.africanasraizes.com.br/yoruba.html.

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 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 é 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 Iorubá precisaram ser adaptados a realidade brasileira.

Há uma tendência no estudo das afro religiões de privilegiar como fonte os candomblés de origem iorubana (Vallado, 2008). Assim, apesar de existir também o culto a Iemanjá nos candomblés de nações banto (Angola, Congo e Cambinda), apresentaremos aqui, por uma questão de disponibilidade, informações relativas somente aos mitos dos iorubás.

Nos mitos de criação do universo, Iemanjá é protagonista:

> Olodumaré-Olofim vivia só no infinito, cercado apenas de fogo, chamas e vapores, onde quase nem podia caminhar. Cansado desse seu universo tenebroso, cansado de não ter com quem falar, cansado de não ter com quem brigar, decidiu por fim àquela situação. Libertou as suas forças e a violência delas fez jorrar uma tormenta de águas. As águas debateram-se com rochas que nasciam e abriram no chão profundas e grande cavidades. A água encheu as fendas ocas, fazendo-se os mares e oceanos, em cujas profundezas Olocum foi habitar. Do que sobrou da inundação se fez a terra. Na superfície do mar, junto à terra, ali tomou seu reino Iemanjá, com suas algas e estrelas-do-mar, peixes, corais, conchas, madrepérolas. Ali nasceu Iemanjá em prata e azul, coroada pelo arco-íris Oxumarê. Olodumare e Iemanjá, a mãe dos orixás, dominaram o fogo no fundo da Terra e o entregaram ao poder de Aganju, o mestre dos vulcões, por onde ainda respira o fogo aprisionado. O fogo que se consumia na superfície do mundo eles apagaram e com suas cinzas orixá Ocô fertilizou campos, propiciando o nascimento das ervas, frutos, árvores, bosques, florestas, que foram dados aos cuidados de Ossaim. Nos lugares onde as cinzas foram escassas, nasceram os pântanos, a peste, que foi doada pela mãe dos orixás ao filho Omulu. Iemanjá encantou-se com a Terra e a enfeitou com rios, cascatas e lagoas. Assim surgiu Oxum, dona das águas doces. Quando tudo estava feito e cada natureza se encontrava na posse de um dos filhos de Iemanjá, Obatalá, respondendo diretamente às ordens de Olorum criou o ser humano. E o ser humano povoou a Terra. E os orixás pelos humanos foram celebrados. (Prandi, 2011, p.380)

Percebe-se que Iemanjá surge do mar pela ação de Olodumaré (Deus supremo) e atua como coadjuvante na criação do mundo e dos demais orixás. Em um dos mitos da criação descritos por Cabrera (2004) as estrelas e a Lua saíram do ventre do mar (de Iemanjá). Em outro mito descrito por Prandi (2011) Iemanjá dá à luz todos os Orixás:

> Iemanjá vivia sozinha no Olorum. Ali ela vivia, ali dormia, ali se alimentava. Um dia Olodumaré decidiu que Iemanjá precisava ter uma família, ter com quem comer, conversar, brincar, viver. Então o estômago de Iemanjá cresceu e cresceu e dele nasceram todas as estrelas. Mas as estrelas foram se fixar na distante abóboda celeste. Iemanjá continuava solitária. Então de sua barriga crescida nasceram as nuvens. Mas as nuvens perambulavam pelo céu até se precipitarem em chuva sobre a terra. Iemanjá continuava solitária. De seu estômago nasceram então os orixás, nasceram Xangô, Oiá, Ossaim, Obaluaê e os Ibejis. Eles fizeram companhia a Iemanjá. (Prandi, 2011, pp. 385 e 386)

Vallado (2008) afirma que Iemanjá desponta como divindade mãe na África e no Brasil. Um Babalô de Cuba entrevistado por Cabrera (2004) descreve Iemanjá como rainha universal, pois ela é senhora mãe e criadora do mundo.

Para Vallado (2008), nesses mitos sempre há a figura feminina e a masculina, e Iemanjá aparece representando o feminino. Desse modo, Iemanjá surge nos papéis de mãe, filha e esposa.

Sabe-se que Iemanjá tem estreitas relações com Olocum, orixá que rege os oceanos, o fundo do mar (Cabrera, 2004). Segundo a autora, alguns mitos dizem que Olocum é andrógeno (macho e fêmea), outros dizem que é um homem e que sua mulher chama-se Ayé. Há outros que dizem que é uma mulher linda precedente de Oió, por isso existe a qualidade de Iemanjá Awoyó. Cabrera (2004) afirma que Olocum é uma das sete qualidades ou caminhos de Iemanjá. Já em alguns mitos descritos por Prandi (2011) Olocum se apresenta como a figura feminina que deu à luz Iemanjá. O autor afirma que o culto a Olocum se perdeu no Brasil tornando-se a figura de Iemanjá a mais importante representação dos mares.

Verger (2002) nos conta que Iemanjá se cansou de morar em Ifé e por isso fugiu para oeste. Olofin, rei de Ifé, lançou seu exército à procura de Iemanjá, que era sua esposa. A orixá se vê cercada e faz uso de um presente lhe dado por Olocum para salvar-se. A orixá possuía uma garrafa que só poderia ser quebrada em caso de extremo perigo. Assim que Iemanjá quebrou a garrafa, um rio criou-se e a levou para o oceano. Em outra versão desse mito, seu marido fez-lhe comentários jocosos a respeito do tamanho de seus seios. Tomada por grande ira, Iemanjá bateu o pé no chão e transformou-se em um rio que a levou para o mar.

Vários mitos retratam a regência de Iemanjá sobre o mar. Em um deles ela tem seu poder sobre o mar confirmado por Obatalá:

> Um dia, no princípio dos tempos, orixás e homens revoltaram-se contra Iemanjá, pois Iemanjá, sempre que queria, saía das profundezas e invadia a terra com suas águas. Orixás e homens, unidos, procuraram Olorum, que enviou Obatalá à Terra para averiguiar a acusação. Eleguá, que a tudo escutou, avisou Iemanjá e aconselhou-a a consultar Ifá. Feito isso, Iemanjá ofereceu um carneiro em sacrifício contra o poder de seus inimigos. Enquanto Obatalá, em Ifé, escutava os protestos, protestos dos homens e dos orixás, Iemanjá invadiu de novo a terra e as águas inundaram tudo e chegaram até onde estava o grande rei. Cavalgando as ondas do mar vinha Iemanjá. Vitoriosa e soberba sobre as ondas enfurecidas, ela mostrava sua oferenda. Iemanjá mostrava a cabeça do carneiro. Lá estava Obatalá e lá estava Iemanjá e Iemanjá tinha alguma coisa preciosa para Obatalá. Iemanjá fizera o sacrifício e Obatalá confirmou o poder de Iemanjá. Nunca se passa muito tempo sem que o mar invada a terra, Iemanjá cavalgando a temida maré. (Prandi, 2011, 397)

Vallado (2008) afirma que enquanto na África Iemanjá governa a fertilidade e a maternidade das mulheres e também a colheita do inhame novo, no Brasil ocupa uma posição de grande mar. Para esse autor, no Brasil, os orixás foram adequados à nova realidade geográfica. Sendo assim, "Iemanjá perdeu o rio Ogum e ganhou o mar" (Vallado, 2008, p.33). Mesmo sendo a criadora das águas doces, Iemanjá deu a Oxum seu domínio.

Assim, Iemanjá assume dois papéis na figura marítima. 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, sexy, que atrai o pescador, o ama e o mata nas profundezas do mar (Vallado, 2008):

> Iemanjá é dona de rara beleza e, como tal, mulher caprichosa e de apetites extravagantes. Certa vez saiu de sua morada nas profundezas do mar e veio à terra em busca do prazer da carne. Encontrou um pescador jovem e bonito e o levou para seu líquido leito de amor. Seus corpos conheceram todas as delícias do encontro, mas o pescador era apenas um humano e morreu afogado nos braços da amante. Quando amanheceu, Iemanjá devolveu o corpo à praia. E assim acontece sempre, toda noite, quando Iemanjá Conlá se encanta com os pescadores que saem em seus barcos e jangadas para trabalhar. Ela leva o escolhido para o fundo do mar e se deixa possuir e depois o traz de novo, sem vida, para a areia. As noivas e as esposas correm cedo para a praia esperando a volta de seus homens que foram para o mar, implorando à Iemanjá que os deixe voltar vivos. Elas levam para o mar muitos presentes, flores, espelhos e perfumes, para que Iemanjá mande sempre muitos peixes e deixe viver os pescadores. (Prandi, 2011, pp.390 e 391).

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:

> Logo no princípio do mundo, Iemanjá já teve motivos para desgostar da humanidade. Pois desde cedo os homens e as mulheres jogavam no mar tudo o que não lhes servia. Os seres humanos sujavam suas águas com lixo, com tudo o que não prestava, velho ou estragado. Até mesmo cuspiam em Iemanjá, quando não faziam coisa muito pior. Iemanjá foi queixar-se a Olodumaré. Assim não dava para continuar; Iemanjá Sessu vivia suja, sua casa estava sempre cheia de porcarias. Olodumare ouviu seus reclamos e deu-lhe o dom de devolver à praia tudo o que os humanos jogassem de ruim em suas águas. Desde então as ondas surgiram no mar. As ondas trazem para a terra o que não é do mar. (Prandi, 2011, p.392)

Muitas das pessoas que dependem ou trabalham diretamente com o mar sentem por Iemanjá um misto de temor e admiração. Elas sabem de seu poder sobre as águas, sempre oferecem presentes para saudá-la e pedem proteção na utilização dos recursos do mar. O domínio da Orixá sobre o mar fica evidente no mito em que Iemanjá mostra aos homens o seu poder sobre as águas:

> Em certa ocasião, os homens estavam preparando grandes festas em homenagem aos orixás. Por um descuido inexplicável, se esqueceram de Iemanjá, esqueceram de Maleleo, que ela também se chama assim. Iemanjá furiosa conjurou o mar e o mar começou a engolir a terra. Dava medo ver Iemanjá, lívida, cavalgar a mais alta das ondas com seu abebé de prata na mão direita e o ofá da guerreia preso às costas. Os homens, assustados, não sabiam o que fazer e imploraram ajuda a Obatalá. Quando a estrondosa imensidão de Iemanjá já se precipitava sobre o que restava do mundo, Obatalá se interpôs, levantou seu opaxorô e ordenou a Iemanjá que se detivesse. Obatalá criou os homens e não consentiria na sua destruição. Por respeito ao Criador, a dona do mar acalmou suas águas e deu por finda sua cólera revanche. Já estava satisfeita com o castigo imposto aos imprudentes mortais. (Prandi, 2011, p.395)

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 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.

As razões pelas quais Iemanjá ganha o domínio das cabeças humanas são explicadas de duas formas a partir dos mitos apresentados a seguir:

> I – Iemanjá cura Oxalá e ganha o poder sobre as cabeças
>
> Quando Olodumaré fez o mundo deu a cada orixá um reino, um posto, um trabalho. A Exu deu o poder da comunicação e a posse das encruzilhadas. A Ogum deu o poder da forja, o comando da guerra e o domínio dos caminhos. A Oxóssi ele entregou o patronato da caça e da fartura. A Obalulaê deu o controle das epidemias. Olodumaré deu a Oxumarê o arco-íris e o poder de comandar a chuva, que permite as boas colheitas e afasta a fome. Xangô recebeu o poder do trovão e o império da lei. Oiá-Iansã ficou com o raio e o reino dos mortos, enquanto Euá foi governar os cemitérios. Olodumaré

> deu a Oxum o zelo pela feminilidade, riqueza material e fertilidade das mulheres. Deu a Oxum o amor. Obá ganhou o patronato da família e Nanã, a sabedoria dos mais velhos, que ao mesmo tempo é o princípio de tudo, a lama primordial com que Obatalá modela os homens. A Oxalá deu Olodumaré o privilégio de criar o homem, depois que Odudua fez o mundo. E a criação se completou com a obra de Oxaguiã, que inventou a arte de fazer os utensílios, a cultura material. Para Iemanjá, Olodumaré destinou os cuidados de Oxalá. Para a casa de Oxalá foi Iemanjá cuidar de tudo: da casa, dos filhos, da comida, do marido, enfim. Iemanjá nada mais fazia que trabalhar e reclamar. Se todos tinham algum poder no mundo, um posto pelo qual recebiam sacrifício e homenagens, por que ela deveria ficar ali em casa feito escrava? Iemanjá não se conformou. Ela falou, falou e falou nos ouvidos de Oxalá. Falou tanto que Oxalá enlouqueceu. Seu Ori, sua cabeça, não aguentou o falatório de Iemanjá. Iemanjá deu-se então conta do mal que provocara e tratou de Oxalá até restabelecê-lo. Cuidou de seu Ori enlouquecido, oferendo-lhe água fresca, Obis deliciosos, apetitosos pombos brancos, frutas dulcíssimas. E Oxalá ficou curado. Então, com o consentimento de Olodumare, Oxalá encarregou Iemanjá de cuidar do Ori de todos os mortais. Iemanjá ganhara a missão tão desejada. Agora ela era a senhora das cabeças. (Prandi, 2011, pp. 397, 398 e 399).
>
> II- Iemanjá é nomeada protetora das cabeças
>
> Dia houve em que todos os deuses deveriam atender ao chamado de Olodumaré para uma reunião. Iemanjá estava em casa matando um carneiro, quando Legba chegou para avisá-la do encontro. Apressada e com medo de atrasar-se e sem ter nada para levar de presente a Olodumaré, Iemanjá carregou consigo a cabeça do carneiro como oferenda para o grande pai. Ao ver que somente Iemanjá trazia-lhe um presente, Olodumare declarou: "Awoyó orí Dori re". "Cabeça trazes, cabeça serás." Desde então Iemanjá é a senhora de todas as cabeças. (Prandi, 2011, p.388)

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.

Segundo Cabrera (2004), Iemanjá pode ser encontrada sob duas formas distintas, dependendo do ambiente em que se encontre, na terra ou na água. Na água ela é uma sereia. "A Iemanjá mais velha tem escamas nacaradas da cintura para baixo, rabo de peixe, os olhos brancos, saltados, redondos, muitos abertos." (p.40). Na forma humana é uma negra muito bonita e vistosa, detentora de grande riqueza, cujos tesouros ela esconde no mar.

É possível notar que Iemanjá é associada às mães d'água da mitologia indígena, sendo chamada por muitos de Iara. Odoiyá é outro nome dado a Iemanjá e significa mãe do rio, o que remete à sua função original na África. A imagem de Iemanjá é também, muitas vezes, associada à imagem da sereia da mitologia europeia (Vallado, 2008). Nota-se, por exemplo, que algumas esculturas de Iemanjá tomam a forma de uma mulher de cabelos longos e lisos e olhos azuis. No lugar das pernas, uma grande calda de peixe. Verger (1999) afirma que a orixá foi "latinizada" em sua forma, sendo representada por essa imagem da sereia.

Em termos de personalidade, Iemanjá possui alguns dos defeitos do ser humano. É vaidosa, brava, vingativa.

> Seus castigos são duros, sua cólera terrível e justiceira. Quando sua ira se desencadeava e ela afogava a terra, os orixás ficavam aterrorizados, como simples mortais da mesma forma que os deuses babilônicos, durante o dilúvio (Cabrera, 2004, p.56)

Os mitos em que ela prova seu poder sobre o mar aos homens ressaltam esse aspecto vingativo e bravo. Porém, ao mesmo tempo, ela pode ser muito bondosa e maternal.

> No entanto, essa senhora, que, num ato de arrebatamento, arrasa com tudo, nunca deixa de mostrar-se compassiva. Não nos esqueçamos 'de que seu coração é como o de uma mãe'. (Cabrera, 2004, p.56)

A bondade e misericórdia de Iemanjá são mostradas no mito em que ela salva o sol de extinguir-se:

> Orum, o Sol, andava exausto. Desde a criação do mundo ele não tinha dormido nunca. Brilhava sobre a Terra dia e noite. Orum já estava a ponto de exaurir-se, de apagar-se. Com seu brilho eterno, Orum maltratava a Terra. Ele queimava a Terra dia após dia. Já quase tudo estava calcinado e os humanos já morriam todos. Os orixás estavam preocupados e reuniram-se para encontrar uma saída. Foi Iemanjá quem trouxe a solução. Ela guardara sob as saias alguns raios de sol. Ela projetou sobre a Terra os raios que guardara e mandou que o sol fosse descansar, para depois brilhar de novo. Os fracos raios de luz formaram um outro astro. O sol descansaria para recuperar suas forças e enquanto isso reinaria Oxu, a Lua. Sua luz fria refrescaria a Terra e os seres humanos não pereceriam no calor. Assim, graças a Iemanjá, o Sol pode dormir. À noite, as estrelas velam por seu sono, até que a madrugada traga outro dia. (Prandi, 2011, p.392)

Nesse outro mito, Iemanjá mostra sua bondade ajudando diretamente um ser humano.

> Conta-se de um babalaô tão famoso em sua terra que chegou a inspirar inveja ao Rei. Este buscou um pretexto que justificasse sua morte e o enviou a uma aldeia distante, onde se realizam competições em que ele deveria triunfar e trazer o prêmio que se concedesse ao vencedor. Em caso contrário ordenaria que o decapitassem. O babalaô se pôs a caminho, sem saber o que iria fazer, nem como deveria atuar. Levava apenas um saco com bolinhos. Andando, deparou-se com uma laguna cheia de patinhos. Abriu o saco e se distraiu, dando-lhes comida, jogando na água todos os bolinhos que levava. Comovida com sua generosidade, Iemanjá apareceu para ele e disse-lhe que em certo lugar, tropeçaria num galo. Deveria montá-lo e após cumprir a ordem do Obá, deveria deixar a ave no mesmo lugar onde a encontrou.
>
> O babalaô agradeceu a Iemanjá e andando, andando, andando, tropeçou num galinho, montou nele, conforme ela lhe indicara e, à medida que avançavam, a ave aumentou de tamanho, até chegar a adquirir proporções imponentes. Assim o babalaô chegou a seu destino, no momento preciso em que começavam as lutas das quais ele saiu vencedor. Deixou o galinho onde encontrou e compareceu perante o rei, entregando-lhe o galardão de sua vitória. Este, ao vê-lo, ficou atemorizado e entregou-lhe o trono. (Cabrera, 2004, p.57)

Sua bondade também se faz presente com aqueles que a saúdam e a respeitam:

> A um pobre homem que o consultara e lhe fizera um ebó, Orunmilá disse que tomasse cuidado, pois iria perder algo. Aquele homem foi banhar-se no rio, e efetivamente, perdeu uma moeda de prata, seu

> único bem, que levava na boca. Buscando-a no rio, chegou até o mar e, como anoitecera, pediu respeitosamente licença a Iemanjá para passar a noite nos arrecifes. As vozes das ondas e do vento, o reluzir inquietante das estrelas, a dureza dos rochedos e umas sombras que vinham do mar e passavam sobre ele, impediram-no de conciliar o sono e ele não conseguiu pregar os olhos a noite inteira. No entanto, quando Iemanjá lhe perguntou, ao sair o sol, como passara a noite, ele imediatamente respondeu: -muito bem!- Iemanjá, satisfeita com sua resposta, que revelava humildade, cumulou-o de bens. (Cabrera, 2004, pp.57 e 58)

Além da bondade, Iemanjá é dotada de muita 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).

Apesar de sua tão exacerbada feminilidade, Iemanjá é também conhecida por possuir a força de um homem. Para Cabrera (2004): "Às vezes Iemanjá é varonil a ponto de transforma-se em homem" (p.53). Por isso há um ditado na santeria cubana que diz que "Iemanjá tem sete saias, mas ninguém sabe o que se esconde por debaixo delas". Este comportamento masculino atribuído a Iemanjá pode ser observado nos mitos em que ela precisa se colocar de maneira mais impositiva com seu filho Xangô, ou quando ela se coloca ao lado de Ogum em suas batalhas e se mostra tão forte quanto ele. Segundo mito contado por Cabrera (2004):

> Iemanjá gostava de caçar, desbastar o mato, manejar o facão. Quando se apresenta com esta qualidade é mulher macho e se veste de homem. [...]. Enquanto ele [Ogum] dormia, Iemanjá se levantava e ia desbastar o mato. No dia seguinte, Ogum verificava que alguém tão forte e que desbastava o mato tão bem quanto ele realizara seu trabalho. Pôs-se a vigiar e viu que era Iemanjá, que manejava o facão com a mesma destreza e rapidez que ele. O Deus facão não suportou semelhante humilhação e separou-se dela (pp. 52 e 53).

A característica de grande mãe atribuída a Iemanjá é confirmada em muitos mitos. O mito iorubano que descreve o nascimento dos filhos de Iemanjá a partir de um estupro por seu filho Orungã foi também adaptado e ressignificado para a realidade brasileira. Prandi (2011) relata esse mito e acrescenta Exú como um dos orixás que foram paridos naquela ocasião. Esse mito reafirma Iemanjá como a mãe de todos os orixás e, ao contrário do que afirmamos no início dessa seção, inclui Olocum como um dos seus filhos. O aspecto maternal de Iemanjá já está mais do que comprovado, porém, sabe-se que a Orixá tem preferências por determinados

filhos e em muitos mitos sua relação com estes preferidos corrobora aspectos de sua personalidade possessiva e nos conta um pouco mais sobre como ela se coloca diante da maternidade.

> Iemanjá era rainha poderosa e sábia. Tinha sete filhos e o primogênito era o seu predileto. Era um negro bonito e com o dom da palavra. As mulheres caíam a seus pés. Os homens e os deuses o invejavam. Tanto fizeram e tanta calúnia levantaram contra o filho de Iemanjá que provocaram a desconfiança de seu próprio pai, o rei, e pediram ao rei que o condenasse à morte. Iemanjá Sabá explodiu em ira. Tentou de todas as formas aliviar seu filho da sentença, mas os homens não ouviram sua súplicas. E essa primeira humanidade conheceu o preço de sua vingança. Iemanjá disse que os homens só habitariam a Terra quando ela quisesse. Como eles a fizeram perder o filho amado, suas águas salgadas invadiriam a terra. E da água doce a humanidade não mais provaria. Assim fez Iemanjá. E a primeira humanidade foi destruída. (Prandi, 2011, p. 386).

Um dos filhos preferidos de Iemanjá é Xangô. Vários mitos contam da ligação de Iemanjá com o orixá. Uns dizem que foi de seu casamento com Aganju, outros contam que Iemanjá recebeu Xangô de presente dos céus, ao cair em seus braços uma bola de fogo que era, na verdade, um menino envolto em chamas. E, há ainda, os que afirmam que Xangô foi criado por Obatalá, e apaixonou-se por Iemanjá, sem saber que ela era sua verdadeira mãe. (Cabrera, 2004). Mãe adotiva ou não, é consenso que Iemanjá nutre grande amor e admiração por Xangô.

> Embora se saiba que, em princípio, Orunmilá é o dono dos Tambores, seu verdadeiro proprietário era Obatalá. Xangô os cobiçava e Iemanjá estava desejosa de agradar seu filho. Aconteceu que o velho Ocô, que tinha epó gán gán- testículos que pendiam até o chão- e era muito puro e misterioso em todas suas coisas e vivia retirado em sua fazenda, sem deixar que ninguém o visse, apaixonou-se loucamente por Iemanjá. Deu-lhe o segredo do inhame e esqueceu-se de semeá-lo. Iemanjá "amarrou" as nuvens, sobreveio a seca, e Ocô não teve um único inhame para enviar a Obatalá. A situação era grave para este último, que não podia privar-se de seu alimento preferido "e que ele precisava para fazer elubó [bebida ou farinha de inhame], e crítica para Ocô, pois não podia pagar seu tributo a Obatalá, que o exigia.
>
> Iemanjá não perdeu tempo. Tinha um saco repleto com a guloseima que aprendera a semear e o entregou a Xangô para que, em troca dos inhames, Obatalá lhe transferisse a propriedade dos tambores. E foi assim que Xangô tornou-se Dono dos Bata e é por isso que, durante as festas, chamam Iemanjá a Rainha do Tambor, título que ela compartilha com Oxum. (Cabrera, 2004, p.45)

Embora Iemanjá ame e faça muitas das vontades de seu filho Xangô, como qualquer mãe, também o corrige e o castiga:

> Xangô, o filho de Iemanjá, era briguento e andava pelo mundo destruindo tudo o que aparecesse diante dele. Preocupada, Iemanjá foi vê-lo e o repreendeu por seu comportamento. Iemanjá Sessu era uma grande mãe, sempre preocupada com a família, e queria endireitar o caráter de Xangô. Xangô não gostou da reprimenda. Em resposta aos clamores de Iemanjá, botou fogo pela boca, nariz e ouvidos. O corpo de Iemanjá começou a crescer diante do filho, as espumas de suas saias se avolumaram

> assutadoramente, e levantou ondas, vagalhões e marés apavorantes que derrubaram Xangô e quase o afogaram. As ondas rugiam e ameaçavam toda a Terra. Xangô se apavorou com a fúria da mãe. Xangô saiu gritando: "Onón Komí Iyámi!". "Me dás medo, mãe! Xangô agora teme e respeita Iemanjá profundamente, anda na linha e faz tudo o que ela manda. Mas se alguém falar mal de Xangô a Iemanjá, Sessu logo se irrita e defende o filho que só ela pode, evidentemente, castigar. (Prandi, 2011, p.394).

O amor de Iemanjá por Xangô é tão grande que chega a ser incestuoso:

> Xangô costumava deitar-se em sua esteira para deixar passar horas e descansar o corpo e o espírito. Sua mãe Iemanjá por vezes fazia o mesmo em sua companhia e ambos passavam horas e horas adormecidos lado a lado. Certo dia Iemanjá sentiu correr por seu corpo um calor estranho. Sentia desejos pelo corpo do filho. Uma sede sexual intensa tomou conta de Iemanjá. Deitada, como estava, foi se aproximando do filho sem nenhum pudor. Ao sentir um corpo frenético encostado ao seu, Xangô despertou de seu sono pesado e espantou-se com o assédio da mãe, a confissão do desejo de tê-lo como homem. Desesperado, Xangô fugiu. Subiu na copa de uma palmeira. Seu coração palpitava, a indignação era grande. Iemanjá correu atrás do filho e, ao pé da palmeira, declamou palavras de desejo. As propostas de Iemanjá foram recusadas por Xangô, mas Iemanjá não aceitou ser rejeitada. Num ato histérico, Iemanjá jogou-se ao chão e, com as mãos crispadas raspando o chão com as unhas, emitiu um gemido extasiante. Xangô a escutou e tentou esquecer-se da figura confusa da mãe. Mas ele fora seduzido de algum modo. Desceu da palmeira e abraçou-se a ela. Então Iemanjá e Xangô amaram-se como homem e mulher. (Prandi, 2011, pp. 395 e 396).

Afirma-se que Iemanjá também cria os filhos das demais orixás, os de Oxum, que os abandona, os de Oiá, que não os quer bem (Cabrera, 2004). Os Ibejis também têm estreita relação de maternidade com Iemanjá. Em alguns mitos eles aparecem como seus filhos e em outros são seus netos, filhos de Xangô. Iemanjá e os gêmeos Ibejis sempre trabalham juntos. (Cabrera, 2004).

Pelo que já foi dito é possível constatar que Iemanjá foi casada com Oxalá, Ocô e Aganju. Cabrera (2004) afirma ainda que Iemanjá foi também mulher de Obaluaiê, o deus das doenças; de Ifá (ou Orunmilá), o adivinho, e de Ogum, o ferreiro.

De sua relação com Ifá, Iemanjá conquistou o direito a exercer função que tradicionalmente era somente dada aos orixás e humanos do sexo masculino:

> Iemanjá e Orunmilá eram casados. Orunmilá era um grande advinho. Com seus dotes sabia interpretar os segredos dos búzios. Certa vez Orunmilá viajou e demorou para voltar e Iemanjá viu-se sem dinheiro em casa. Então, usando o oráculo do marido ausente, passou a atender uma grande clientela e fez muito dinheiro.
>
> No caminho de volta pra casa, Orunmilá ficou sabendo que havia em sua aldeia uma mulher de grande sabedoria e poder de cura, que com a perfeição de um babalaô jogava búzios. Ficou desconfiado. Quando voltou, não se apresentou a Iemanjá, preferindo vigiar, escondido, o movimento de sua casa. Não demorou a constatar que era mesmo a sua mulher a autora daqueles feitos. Orunmilá repreendeu duramente Iemanjá. Iemanjá disse que fez aquilo para não morrer de fome. Mas o marido

> contrariado a levou perante Olofim-Olodumaré. Olofim reiterou que Orunmilá era e continuaria sendo o único dono do jogo oracular que permite a leitura do destino. Ele era o legítimo conhecedor pleno das histórias que formam a ciência dos dezesseis odus. Só o sábio Orunmilá pode ler a complexidade e as minúcias do destino. Mas reconheceu que Iemanjá tinha um pendor para aquela arte, pois em pouco tempo angariara grande freguesia. Deu a ela então autoridade para interpretar as situações mais simples, que não envolvessem o saber completo dos dezesseis odus. Assim as mulheres ganharam uma atribuição antes totalmente masculina. (Prandi, 2011, pp.387 e 388).

Sua relação com Ogum também aparece em muitos mitos:

> Iemanjá enamorou-se de Ogum, mas Ogum a ignorava totalmente. Iemanjá não se conformou com tal desprezo e procurou o socorro de Oxum, que lhe pediu que ofertasse uma cabrita. Iemanjá preparou o sacrifício, mas não tendo a cabrita, ofereceu a Oxum uma ovelha. Oxum veio com um prato de mel, dançando suas danças de amor, e logo pôs Ogum no leito de Iemanjá. Ogum e Iemanjá tiveram seus amores, mas Ogum logo a abandonou, sem firmar compromisso. Iemanjá foi procurar Oxum de novo, mas desta vez Oxum lhe recusou ajuda. Oxum não gostara nada do sabor nem do aroma da ovelha. (Prandi, 2011, p.394).

Ao mesmo tempo em que Iemanjá lutou muito pelo amor de Ogum, ela também o desprezou e buscou formas de se ver livre do marido que a maltratava e subjugava. Afirma-se que Iemanjá foi muito infeliz em sua relação com Ogum:

> Iemanjá era casada com Ogum, a quem sempre acompanhava em tudo, até na guerra. Mas Ogum era um negro forte, bruto, irascível. De tanto sofrer maus-tratos, Iemanjá Ogunté não tardou em trair o marido. Um dia Iemanjá saiu de casa para ir ao encontro de Aiê, o senhor da Terra. Mantinha com ele um caso de amor secreto. Ogum era o senhor dos cachorros e um dos cães de Ogum seguiu as pegadas de Iemanjá. Fiel ao dono, o cachorro foi ao encontro de Ogum e o arrastou até onde se encontravam os amantes. Ogum descobriu a traição da mulher e atiçou sobre ela seu cachorro. O cão lançou-se sobre Iemanjá e a mordeu com violência. Castigada, Ogunté conseguiu fugir, mas desde então tem horror a cães. (Prandi, 2011, pp.388 e 389).

Sua relação com Ogum, no entanto, é tão significativa que existe uma qualidade de Ogum ligada a Iemanjá e ao mar chamada Ogum Iara. Há também uma qualidade de Iemanjá ligada a Ogum, chamada Ogunté.

Pelo amor de Iemanjá, Ogum travou briga histórica com Xangô.

> Nos tempos em que Iemanjá era mulher de Ogum, a inimizade entre o deus Trovão e o deus dos ferros chegou a ser tão violenta que a deusa se viu obrigada a empregar toda a sua força para devolvê-los à razão, pois Ogum, sempre ciumento do amor que Iemanjá professava por seu filho Xangô, declarou a este uma guerra sem quartel. Sabe-se que Ogum é guerreiro cruel, sanguinário, que o sangue o deixa cego e o enlouquece e que na guerra, sua ferocidade e seu arrojo não têm igual. Iemanjá, atenta à batalha a que se entregavam seu marido e seu filho, viu chegar o momento em que Xangô, cambaleante e extenuado –mas sem deixar de soltar fogo pela boca- cortasse sua cabeça de um só golpe, Iemanjá converteu-se em água impetuosa que os separou e os arrastou em direções contrárias, inundando o campo de batalha. (Cabrera, 2004, p.55)

Iemanjá mantém sempre uma ligação com Ogum, e apesar dele estar em frequentes disputas com Xangô, Iemanjá trabalha com Ogum, come com ele e às vezes guerreia a seu lado. (Cabrera, 2004)

I- Qualidades e nomes diversos

Como foi possível notar, assim como os outros orixás, Iemanjá se apresenta sob a forma de várias qualidades. Vallado (2008) descreve qualidade como "o termo usado no candomblé para referir-se às múltiplas invocações ou avatares dos orixás." (p.41). As qualidades dos orixás são diferenciações elaboradas a partir de seus atributos, explicitando as várias facetas de uma divindade. Na liturgia de Vallado (2008), Iemanjá possui oito (8) qualidades, dentre as quais se incluem: Sabá, Sessu, Ogunté, Aoiô, Acurá, Ataramará, Maleleo e Conlá. Verger (1999), em suas pesquisas na Bahia, identificou sete tipos de Iemanjá: Yeyemowo; Yamase (a mãe de Xangô); yewa[7]; Oloxá; Ogunte (hermafrodita, casada com Ogum Alagbede) e Saba. Em investigações posteriores, descobriu também Iemanjá Yabanhi. Já Cabrera (2004) afirma que de Olocum nascem: Iemanjá Awoyó, a primogênita, Iemanjá Oketé, Iemanjá Mayaleo ou Mayelewo, Iemanjá Ayabá ou Achabá, Iemanjá Kinlé, Iemanjá Akuara e Iemanjá Assesu. Para a autora, Iemanjá é designada por sete qualidades. Nesse sentido, é preciso compreender que não existe mais do que uma Iemanjá, "Iemanjá é uma só, com sete caminhos" (Cabrera, 2044, p.39). A cada uma dessas qualidades são atribuídas características distintas:

> Quando *Iemanjá Awoyó* sai a passeio, ela põe os enfeites de Olocum e se coroa com o arco-íris, Oxumaré.
>
> *Iemanjá Akuara:* das duas águas, Iemanjá na confluência de um rio. Ali encontra-se com sua irmã Oxum. Mora na água doce; gosta de dançar; é alegre e muito correta; não pratica malefícios. Cuida dos doentes, prepara remédios, amarra abicus.
>
> *Iemanjá Okuté ou Okuti:* a do azul pálido, está nos arrecifes da costa. "Porteira de Olocum". Encontra-se tanto no mar, no rio, na laguna, quanto na mata. Iemanjá nesta qualidade é mulher do

[7] Yewa é conhecida com uma qualidade de Iemanjá na Bahia, mas na África ela é a orixá que rege um rio de mesmo nome (Rio Yewa, na Nigéria). Este rio é próximo do rio Ogun (regido por Iemanjá) e, em certo momento, seus cursos se encontram. (Verger, 1999)

> deus da guerra e dos ferros Ogum [...]. Tem medo de cachorro, é de gênio violento, dada a desafios [...].
>
> Perigosíssima, a sábia e voluntariosa *Iemanjá Achabá ou Ayabá* usa no tornozelo uma correntinha de prata [...]. Foi mulher de Orunmilá, e Ifá sempre acata sua palavra [...].
>
> *Iemanjá Konlá*, a da espuma. Está na ressaca; enreda, envolta em um manto de limo. Navegante, vive nas hélices dos barcos.
>
> *Iemanjá Asesu:* mensageira de Olocum, a da água turva, suja. Muito séria. Vai no esgoto, nas latrinas e cloacas. Come pato. Recebe as oferendas na companhia dos mortos. É muito lenta em atender seus fiéis [...].
>
> *Iemanjá Mayaleo ou Mayalewo:* mora nos bosques, e um pequeno poço ou manancial, que sua presença torna inesgotável. Nesse caminho assemelha-se à sua irmã Oxum Ikolé, porque é feiticeira. Tem estreitas relações com Ogum. (Cabrera, 2004, pp. 37 e 38)

Vallado (2008) afirma que as qualidades fazem referência a cultos específicos do orixá, daí são invocados aspectos da sua biografia mítica, o que inclui suas diferentes idades, suas lutas, seus momentos de glória, etc. Assim, é possível designar Iemanjá segundo o lugar onde ela se encontra e de acordo com o que faz. Para o autor, Iemanjá Okotó é aquela que vive no mar de fundo avermelhado, onde se localizam as conchas; Iemanjá Lokún Nipa é a possuidora da força do mar; Iemanjá Atara Magwá onoboyé é a manifestação da beleza da orixá, quando se apresenta em festas e recebe elogios; Owoyó Oguefué Owoyó Oledé é aquela que reflete o corno da lua; Iemanjá Ye ilê lodo é aquela que come carneiro em casa, na beira do rio ou na beira do mar; Ayaba Tigbé Ibú Omí é a rainha que vive no fundo do mar, mãe de Xangô; Iemanjá Atara magbá onibode Iyá é a forma que vive na mata virgem ou em paragens solitárias; Iemanjá Iyawí Awoyómayé lewó é a mãe que possuí trajes suntuosos, com um rico enxoval e que veste sete saias; Yalode é a rainha, muito poderosa; Iemanjá Awó Samá é aquela que ordena chuva às nuvens.

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. Assim, no Xangô pernambucano, encontramos Iemanjá nas qualidades de Ogunté, Ogunde, Sabá, Sessu, Tuman, Ataaramogba; no Batuque Gaúcho, Iemanjá pode ser Bossi, Marê, Olomi, Taquerê, Anaréu, Omiremí, Nãnã, Ogueremí, Temí,

Omí-osí, Tolá, Osí, Omí-marê; no Tambor de Mina Maranhese, existe Iemanjá Abê, Naê, Naité e na Umbanda cultua-se Iemanjá como orixá geral, sem referência a qualidades (Vallado, 2008). É preciso, no entanto, destacar que essa diversidade em torno das qualidades de Iemanjá é um de seus elementos constituidores.

Para além das qualidades, Iemanjá possuí diversos nomes. Iawshita (1991) fez uma lista com diferentes nomes ou atribuições sob as quais Iemanjá é invocada. Desse modo, Caiala[8], Dandalunda[9], Calunga[10], Dona Maria, Dona do Mar, Janaína, Dona Janaína, Deusa Janaína, Inaê, Iara[11], Marabô, Mãe Dandá, Mamãe Guiomar, Minha Madrinha, Minha Mãezinha, Princesa do Mar, Princesa de Aiocá, Princesa de Inaê, Princesa Janaína, Oxum-Malê, Oloxun, Rainha do mar, Rainha das Águas, Sereia, Sereia do Mar, Sereia Mucunã, Sereia Iacunã, Senhora do Mar, e os nomes daomeanos Malemba (Lemba) e Boroco (Nanamburucu) podem também designar Iemanjá (Iwashita, 1991, pp.45 e 46).

II- Os Omo-Iemanjá e as cerimônias de consagração

Vallado (2008) afirma que, de cada uma das qualidades, derivam os seres humanos considerados filhos ou descendentes de orixás.

> Antes de nascer, a cada pessoa foi traçado no Ilê-Olofi o destino que a esperava na terra, e já antes de nascer ela pertence, é filha de algum orixá, cujas características se refletirão inequivocamente em sua personalidade, à medida que esta se desenvolva (Cabrera, 2004, p.93).

Os Omo-Iemanjá são os filhos de Iemanjá na Terra, aqueles que se iniciaram para ela nos ritos de matriz africana. A iniciação ao orixá é, nesse contexto, entendida como um processo social controlado pelo grupo do terreiro, de enfatização e internalização de determinados padrões de

[8] Nome procedente do Congo, e que num processo de sincretismo entre religiões africanas no Brasil é atribuído a Iemanjá. (Iwashita, 1991).
[9] Nome procedente de Angola. (Iwashita, 1991).
[10] Nome que os descendentes dos Bantos atribuem a Iemanjá. (Iwashita, 1991).
[11] Nome convencional e literário de mãe-d'água. (Iwashita, 1991).

comportamento. Desse modo, confirma-se a identidade do filho de santo com o orixá que é considerado seu pai ou sua mãe (Vallado, 2008).

A maioria dos que se iniciam nestes cultos na santeria cubana desejam ser filhos de Iemanjá. Mas isso implica perigos: "Ao trocar o santo de uma pessoa esta começa a padecer de uma série de transtornos, principalmente mentais, que não terão remédio" (Cabrera, 2004, p.113). Já na realidade brasileira, Vallado (2008) diz que os iniciados no Candomblé têm grande respeito e admiração por Iemanjá.

Segundo Vallado (2008), os filhos de um orixá carregam consigo características semelhantes às das divindades. Por isso, os filhos de Iemanjá sempre se parecerão com ela em termos de personalidade. Há pelo menos duas características principais dos Omo-Iemanjá. A primeira diz respeito ao seu comportamento imprevisível, que, para Vallado (2008), é muito semelhante ao balanço das águas. A segunda é o desejo de ascensão social, que, para Cabrera (2004), se reflete em vaidade e gosto por luxo e joias:

> As estrelas são as jóias do manto de Iemanjá, que acumula pérolas, safiras, diamantes, esmeraldas, todas as pedras preciosas, que no entardecer, ela põe pra brilhar em suas águas (p.117).

Além disso, os Omo-iemanjá tendem à grandeza e, por isso, são extremamente orgulhosos (Cabrera, 2004). É sabido que todos os iniciados para Iemanjá têm uma associação com a água (Vallado, 2008). Por isso, muitas vezes até seus modos de andar e se portar são associados aos movimentos marítimos. Nesse sentido, Cabrera (2004) afirma que as filhas de Iemanjá também podem ser reconhecidas por seu modo "ondulante de andar".

Ao descrever como são as Omo-Iemanjá, Cabrera (2004) afirma que:

> Em geral as filhas de Iemanjá são fortes, voluntariosas, protetoras, exigentes, altivas, às vezes impetuosamente arrogantes. Têm o sentido da hierarquia, são autoritárias, formais, se fazem respeitar e se impõem aos demais. Valentes, lutadoras, cheias de ânimo, quando se empenham em obter algo não vacilam em enfrentar qualquer obstáculo. Não esmorecem diante das dificuldades e, na adversidade, são admiráveis. Filhas do mar, a barca de suas vidas não soçobra e elas a pilotam com habilidade, quando as ondas investem com mais força. Inteligentes, compreendem rapidamente e são convincentes e persuasivas. Ciumentas em seus afetos, não suportam desvios nem inconsequências,

> que custam a perdoar e, caso os perdoem, não os esquecem completamente, mas se compadecem dos pesares alheios e fazem favores. (p.116)

Além dessas características, diz-se que as filhas de Iemanjá são muito maternais, sérias, amantes do lar, dedicadas aos filhos e maridos. Podem ser também muito temperamentais e apaixonadas, mas na vida amorosa é raro perderem sua dignidade, como se observa no comportamento das filhas de Oxum. Possuem aptidões muito caras, como o dom para curar e o domínio da culinária, por isso quase sempre são as filhas de Iemanjá as responsáveis pelos grandes banquetes servidos em dias de festa nos terreiros. A predileção pela cor azul também é característica de um filho de Iemanjá. Além disso, afirma-se que seus filhos gostam de ouvir fofocas e às vezes repeti-las (Cabrera, 2004).

Iemanjá concede às suas filhas poder para que suas maldições se cumpram. Por isso, afirma-se que as filhas de Iemanjá não devem maldizer nunca. Cabrera (2004) apresenta vários exemplos da eficácia das maldições lançadas por filhas de Iemanjá que se concretizam e do temor que a população em geral tem por elas. "É Vox populi que os homens não lhes podem faltar ao respeito porque a deusa não consente." (Cabrera, 2004, p.117 e 118). Conta-se que até os cafetões não se arriscam a manter relações com as filhas de Iemanjá, por temerem mau agouro.

Vallado (2008) faz uma distinção bem interessante dos tipos ou modelos míticos dos filhos de Iemanjá. Ele apresenta esses modelos de acordo com os vários setores da vida. Assim, os filhos de Iemanjá podem ser a manifestação do tipo Iemanjá como mãe, do tipo Iemanjá prestativa, do tipo Iemanjá como profissional, do tipo Iemanjá como religioso e do tipo físico de Iemanjá.

Cabrera (2004) afirma que os sonhos dos filhos de orixás são presságios de acontecimentos na vida real, como mortes ou doenças. A autora relata a história de uma filha de Iemanjá que recebeu a cura para uma doença grave durante um sonho. Percebe-se que os sonhos são

importantes fontes de contato entre os homens e os orixás, e, para os filhos de Iemanjá, os sonhos são muito presentes e intensos. Segundo Cabrera (2004), os Omo-Iemanjá tem uma relação bem intensa com os sonhos, pois Iemanjá envia muitos sonhos à seus filhos.

A partir dos sonhos, esses devotos elaboram uma simbologia dos números. O número sete (7) é de Iemanjá. Cabrera (2004) afirma que os números são emblemas, signos dos deuses. Os elementos, lugares, coisas e animais que costumam simbolizar os orixás também podem se traduzir em números. O animal que representa Iemanjá é a cobra. Ela também pode aparecer na forma de um rato.

Diz-se que Iemanjá é "Gulosa por filhos" e sente muito ciúme quando um de seus filhos aparenta gostar mais de outro orixá do que dela: "as divindades africanas são como homens e mulheres de carne e osso e suas reações são as mesmas daqueles que os cabem a sua imagem e semelhança" (Cabrera, 2004, p.115). Além disso, Iemanjá costuma roubar para si os filhos de Oxum, pois atende a seus favores.

Os Omo-Iemanjá e os demais adeptos das religiões de matriz africana precisam passar pelos rituais de confirmação de sua devoção e obrigações com os orixás. O ritual de iniciação ou assentamento se assemelha a um contrato, em que ao orixá cabe proteger seu filho, e este tem a obrigação de servi-lo e adorá-lo. Essa troca implica em receber proteção e bênçãos do orixá. Ao ser consagrado iaô (esposo do orixá), o filho de santo não poderá faltar a nenhum compromisso que firmou com ele e com os outros orixás (Cabrera, 2004).

O bori é uma cerimônia que faz parte da iniciação de qualquer adepto do candomblé. Todos os iniciados passam por ele. A cerimônia se consagra como uma louvação especial à Iemanjá, que é a protetora das cabeças. Durante o bori, outros orixás, como Oxalá e Exu, também são ovacionados. Iemanjá é louvada para que ela mantenha a saúde mental daquela cabeça que está sendo feita (Vallado, 2008). Nessas celebrações há o respeito e devoção à tríade formada

por 1. O Criador (Oxalá, Iemanjá e outros), 2. O Elemento Divino Criado (o homem) e 3. O Componente divino da criatura (o orixá pessoal). Esses três elementos são interligados no processo de feitura do Iaô para o orixá (Vallado, 2008). Desse modo, percebe-se que mesmo não sendo consagrados especificamente à Iemanjá, todos os adeptos iniciantes precisam fazer uma louvação especial a ela. Isso demonstra sua importância e protagonismo nos ritos religiosos.

Ao iniciarem-se, os adeptos recebem um nome religioso. Os nomes que os iniciados para Iemanjá recebem têm sempre uma associação com a água (doce ou salgada). Vallado (2008) afirma que o nome é algo muito importante para o iniciado no candomblé. Após a iniciação, os filhos de orixá estão aptos a receberem seus orixás. Segundo Verger (1999), quando se manifesta, Iemanjá segura um leque e suas Iaôs imitam o movimento das ondas, dobrando e erguendo o corpo. Ao se manifestarem, são louvadas pela saudação "Odoiá".

Todo tipo de sacrifício e oferenda de alimentos, bebidas e coisas feitas a um orixá compreende o que se chama de Ebó[12]. Durante o ritual específico de iniciação para Iemanjá, o sangue de aves, como o pombo e a galinha, são oferecidos a ela. Animais de quatro patas, como a cabra e o carneiro, também lhe são oferecidos como ebó (Vallado, 2008). Segundo Cabrera (2004): "Tudo aquilo que se pede a um orixá deve ser acompanhado de um ebó. Ebó se faz ao nascer e ao morrer, e em todas as circunstâncias da vida" (p. 138).

Os filhos de Iemanjá (assim como os filhos dos outros orixás) devem oferecer comida a todos os orixás e é costume Iemanjá comer por último nessa ocasião. Segundo Cabrera (2004), a principal ave de sacrifício para Iemanjá é o pato. O pato é uma espécie de amuleto, animal que acompanha Iemanjá, e, por isso, só pode ser sacrificado quando ela pede. Ainda segundo a autora, o carneiro é um prato muito apreciado pela orixá e, quando lhe é oferecido esse

[12] Ebó também pode significar súplica, rogo.

prato, é costume Iemanjá comê-lo junto com Xangô. Cabrera (2004) também afirma que a melancia é sua fruta predileta. Para Vallado (2008), as oferendas a Iemanjá nos terreiros são o sacrifício de sangue (cabra, patos, galinhas, pombo, entre outros), alimentos da orixá (os pratos variam de terreiro para terreiro) e frutas (a melancia, por exemplo).

Além do Bori e da Iniciação para Iemanjá, existem outros momentos em que a orixá é também louvada de maneira especial. Vallado (2008) afirma que cada terreiro possui seu próprio calendário de festas e, assim, existem diferentes formas e concepções míticas de cada orixá. O autor tentou localizar eventos ou momentos comuns de celebrações para Iemanjá. Em alguns terreiros baianos, a orixá é celebrada no ciclo de festas anuais em homenagem a Xangô. Ela é homenageada na condição de mãe desse orixá. Nas festas de Ogum, Iemanjá é celebrada em sua associação com o orixá, na sua condição de mãe e esposa. Há também festas nos terreiros dedicadas a Iemanjá. São eventos anuais, dedicados às Iabás, Iemanjá, ao lado de Oxum, Obá, Oiá, Ewá e Nãnã, é louvada enquanto rainha das águas e figura feminina importante do panteão iorubá. Nessa festa, os orixás masculinos são deixados de lado, sendo lembrados em poucas cantigas. Há um culto individualizado para Iemanjá e as demais orixás femininas. Não existe uma obrigatoriedade de uma divindade acompanhar a outra, apesar de suas associações míticas. Desse modo, cada uma segue uma performance individual. Do mesmo modo, não há predominância da mãe sobre a filha, como é o caso de Iemanjá e suas filhas míticas Oxum e Oiá.

Durante as festas e cerimônias nos terreiros, os orixás são chamados ou invocados através de cânticos, como os pontos cantados e os orikis (Verger, 1999). Os pontos cantados podem ser fragmentos de mitos que evocam a história dos orixás, os orikis são cânticos que evocam certos episódios da história dos orixás, contando seus atributos e feitos (Iwashita, 1991).

O culto ao Otá-Orixá também é uma forma de louvar um orixá. Segundo Cabrera (2004), Otá-orixá são pedras que se sacramentam e que podem receber assentamentos de orixás. As otá-Iemanjá se caracterizam por serem frias e possuírem a superfície polida. Essas pedras tornam-se um fundamento, a morada do orixá e são reverenciadas pelo número que representa a entidade. Sete pedras servem de base à Iemanjá. Cada iaô iniciada de Iemanjá deve possuir em seu acervo religioso as otá-Iemanjá, acompanhados de seus atributos, colares e búzios. Os atributos que acompanham as pedras de Iemanjá, feitos em prata, aço, latão ou chumbo, são o sol, a lua cheia, uma âncora, um salva-vidas, uma canoa ou um barco, sete ramos, sete aros de prata, uma chave e uma estrela. Uma filha de Iemanjá, entrevistada por Cabrera (2004), explica o significado desses atributos:

> Por ser a rainha dos mares a santa de maior hierarquia, a ela pertencem o sol, a lua e a estrela para afirmar suas obras, tem a âncora, para salvar aqueles a quem quer, tem o salva-vidas. A chave é para abrir e fechar seu porto, e todos os portos do mundo. A lua é sua cara e sua companheira. Sua coroa é oxumaré, o arco-íris. (p. 261)

Assim como a obrigação em louvar e fazer oferendas periódicas aos seus orixás, os iniciados devem também obedecer a algumas orientações dos seus orixás. Assim, os Omo-iemanjá devem evitar comer alimentos que sua orixá lhes proíbe. Cabrera (2004) coloca nessa lista lulas, ostras, lagostas, lagostins e caranguejos. Aos sábados, dia da semana consagrado à orixá, suas filhas se abstêm de qualquer relação sexual e precisam renovar a água ou as oferendas de seu peji doméstico. Enquanto protetora do parto, Iemanjá também orienta suas filhas grávidas a envolverem um pano azul no ventre durante todos os meses de gestação.

Um fato interessante sobre o culto à Iemanjá é o de que ele pode se professar em outros lugares que não o espaço sagrado dos terreiros. Ele se realiza no mar, e a praia se torna também um lugar sagrado.

2.3 A rainha do mar: Iemanjá na cultura brasileira

> Iemanjá é hoje no Brasil sobejamente conhecida como divindade dos cultos afro-brasileiros. Mesmo quem nunca foi a um terreiro é capaz de dizer que Iemanjá é a rainha do mar. (Vallado, 2008, p. 199)

Vallado (2008) apresenta os dados de sua pesquisa de mestrado que teve como objetivo traçar um panorama da imagem que se tem sobre Iemanjá. Foram entrevistadas 70 pessoas, entre as quais se incluíam adeptos e não adeptos aos cultos afro-brasileiros, residentes em São Paulo e Salvador. O pesquisador realizou três perguntas básicas aos entrevistados: 1. Quem é Iemanjá? 2. O que ela governa? 3. Que pedidos são feitos a ela?

Os resultados da pesquisa demonstram que Iemanjá é popularmente conhecida por ser a rainha do mar. Segundo o autor: "Pensar ou falar em Iemanjá remete à imagem da bela mulher branca com cabelos lisos e pretos e um vestido azul comprido, que caminha sobre as ondas do mar" (p.199). Essa imagem se aproxima da imagem da sereia europeia. Sobre esse assunto, trataremos mais adiante no capítulo sobre sincretismo.

Assim como na mitologia e na religião, para o público em geral, Iemanjá comanda a água doce e a água salgada. É a deusa das águas. Para alguns entrevistados há o argumento de que o planeta e o corpo humano são em grande parte compostos por água, por isso Iemanjá impera. Na concepção popular, bem como na religiosa, Iemanjá é guardiã dos homens, traz saúde, sorte, prosperidade. É cultuada no Ano Novo por praticantes e não praticantes e nas festas destinadas a ela são feitos pedidos para que interceda nos problemas cotidianos.

De forma genérica, Iemanjá é descrita na função de rainha do mar, mas, para muitos, ela é mãe protetora e dona de todas as águas da Terra. Em sua devoção abrangente, a Orixá é tida como responsável por nosso destino, nossa felicidade, daí o imperativo em agradá-la. O atributo de proteção das cabeças não é algo difundido, é restrito aos adeptos e conhecedores do candomblé.

Ao refletir sobre as entrevistas, Vallado (2008) afirma:

> Das entrevistas o que restou foi uma concepção mítica muito diversa da africana. Iemanjá deixou de ser aqui no Brasil a divindade guerreira e mulher sensual, aquela que luta ao lado do marido Ogum

> num mito ou luta contra ele em outro; deixou de lado as pelejas com sua irmã Oxum, para tornar-se benevolente com ela e dar-lhe o domínio das águas dos rios ou ainda esqueceram Iemanjá como aquela que praticou incesto com o filho Xangô ou foi vítima da tentativa de estupro por seu filho Orungã. (p.203)

Na concepção popular os defeitos humanos atribuídos à Iemanjá são minimizados, para conceber-lhe a imagem de uma Nossa Senhora sobejamente bela, branca e sem pecados. Ainda assim, muitos a descrevem como a grande mãe africana do Brasil.

Iwashita (1991) afirma que Iemanjá é muito famosa na cultura popular. Segundo o autor, o romance de Jorge Amado "Mar Morto" representa muito bem essa popularidade da orixá. De sua inserção na cultura brasileira, podemos tomar como exemplo as várias festas de orla que são realizadas em sua homenagem. Segundo Vallado (2008), Iemanjá assumiu no Brasil o reino das águas salgadas, transformando-se na padroeira da pesca e protetora dos pescadores. Assim, iniciou-se seu culto no mar. As festas de Iemanjá seguem o calendário católico e ocupam praias em dias distintos, pois em cada região a divindade foi sincretizada com uma Nossa Senhora diferente. Na Bahia, Pernambuco, Alagoas, Maranhão, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul a festa é no dia 2 de Fevereiro, no dia de Nossa Senhora das Candeias ou Candelária. Em Recife e São Paulo, a festa realiza-se no dia 8 de dezembro, dia de Nossa Senhora da Conceição, conforme sincretismo da Umbanda. E, em várias outras capitais, o dia 31 de dezembro é também dia de culto a Iemanjá (Vallado, 2008).

Vallado (2008) descreve com detalhes duas dessas grandes festas, a Baiana e a Paulista. A festa de Iemanjá no dia 2 de Fevereiro em Salvador é um grande acontecimento para a população. Junto a uma casa construída pelos pescadores para guardar os instrumentos de pesca (a casa do peso), há um espaço destinado a Iemanjá (chamado casa de Iemanjá), aberto ao público somente em dias de festa. Nesse espaço há um altar no qual são guardadas as oferendas à orixá. Os pescadores afirmam ser sua obrigação saudar Iemanjá pela abastança da pesca e, todos os anos, oferecem todo tipo de presentes como agradecimento. O pescador,

nesse contexto, é figura mítica, símbolo do provedor de alimento e encantado pelo canto da sereia.

Na festa baiana não há presença institucional de terreiros de candomblé ou de umbanda. Eles possuem seus calendários próprios da festa de Iemanjá, e despacham presentes no Dois de Fevereiro geralmente durante a madrugada. Os adeptos vão à festa por conta própria. Muitos filhos de santo dizem que, nos últimos anos, a festa de Iemanjá perdeu muito do seu valor religioso. Tornou-se mais uma festa pagã, com um prenúncio do carnaval[13].

Na festa de Praia Grande, no dia 8 de Dezembro, em São Paulo os terreiros se instalam ao longo da orla e o culto a Iemanjá também arrasta uma pequena multidão para a beira do mar, alheia muitas vezes a qualquer concepção religiosa oficial. A figura de Iemanjá está associada popularmente aos vários símbolos marinhos como conchas, búzios, estrelas-do-mar e etc.

[13] Participamos pessoalmente da festa de Iemanjá em Salvador no dia Dois de Fevereiro de 2014. Chegamos ao bairro do Rio Vermelho às 07h30. Seguimos um longo caminho a pé até a orla. Ao chegar às proximidades de onde barcos embarcavam cargas de presentes para a orixá, nos deparamos com uma enorme fila de pessoas. Elas aguardavam sua vez de depositar as oferendas nos barcos que seguiriam para alto mar. Muitas pessoas: velhos, jovens, crianças, brancos e negros. No trajeto em busca de um lugar a beira mar viável para se jogar flores para Iemanjá, nos deparamos com vários fiéis de igrejas evangélicas. Eles entregavam folhetos ou distribuíam água gratuitamente, sempre com o intuito de divulgar sua fé e provar que o caminho espiritual daqueles que seguiam para a festa de iemanjá estava equivocado. Andamos muito até conseguirmos chegar a um ponto em que fosse possível entrar no mar e jogar as flores. Neste local havia muitas pessoas "firmando o pensamento", pedindo licença à Iemanjá e lançando ao mar suas oferendas.

Logo depois de fazer as oferendas à Iemanjá, os soteropolitanos se sentem à vontade para beber e curtir a festa, que vai além do caráter religioso. São blocos de percussão, carros de som (tocando de tudo, desde samba, afoxé, até o famoso arrocha). Uma mistura de sons tomou conta da orla. Vários ritmos misturados, cantados ao vivo ou no som mecânico. Na areia alguns adeptos continuavam seus trabalhos religiosos e presenciamos a "descida" de vários espíritos de marujos, que dançavam, bebiam e bradavam em uma língua que desconhecíamos. Iemanjá foi cantada em vários blocos. Mas as músicas nem sempre eram em sua homenagem. O número de pessoas que tomavam as ruas era cada vez maior. Era difícil se deslocar de um lugar para outro. A temperatura também começou a ficar insuportavelmente quente. Mas os frequentadores pareciam não se importar com esse fato. Dançavam, cantavam e tocavam debaixo de um sol escaldante. Concentramos-nos junto ao bloco Cajerê e saímos com eles pelas ruas do Rio Vermelho.

O bloco não tocou nada específico para iemanjá. Percebemos que Iemanjá havia se transformado em um grande pretexto para ir pras ruas, festejar e beber. É notável a fé das pessoas na divindade no momento de ofertar a ela os presentes e saudações. Após esse momento, a festa de Iemanjá se transforma em um grande carnaval, com direito a brigas e confusões pelos mais diversos motivos. Segundo relatos dos frequentadores, a festa desse ano contava com um público muito maior do que as festas realizadas nos anos anteriores. O motivo dessa maior adesão se deveu ao fato de o Dois de Fevereiro de 2014 ter sido um dia de domingo. E, assim, descobrimos que o dia em que se comemora Iemanjá em Salvador não é feriado na cidade.

Por volta de 13h saímos das ruas e nos encaminhamos para a casa de uma família que tradicionalmente abre suas portas para a comemoração do Dois de fevereiro. Eles oferecem boa música e comida. Reúnem-se então vários músicos de salvador e oferecem um show com músicas de compositores baianos. Por volta das 15h começamos nosso caminho de volta para casa. Esse momento, pareceu-nos que pouco restava na orla do Rio Vermelho de uma grande festa com algum sentido religioso.

Estes objetos ficam espalhados pela praia, assim como a âncora, o leme dos barcos e os próprios barcos dos marinheiros. Nessa festa se percebe também a mistura de fé e lazer e é notável a presença de banhistas e participantes convivendo harmoniosamente. Vallado (2008) observou que após a festa restam muitos bêbados caídos na areia.

Não se sabe bem quando ou porque se iniciaram as comemorações para Iemanjá no dia 31 de Dezembro. Segundo Ferreti (1999), elas surgiram no meio afro-brasileiro, e tiveram grande difusão no Rio de Janeiro por influência da Umbanda, tendo posteriormente, se espalhado pelas outras cidades litorâneas brasileiras. As homenagens feitas no dia 31 de dezembro não possuem muita proximidade com os rituais religiosos e normalmente não contam com a presença institucional de terreiros. Nesta data, geralmente as praias estão repletas de pessoas que por vezes não possuem nenhuma ligação com terreiros e com a religiosidade de matriz africana, mas que laçam ao mar presentes para Iemanjá. (Ferreti, 1999).

Em cidades não litorâneas Iemanjá também é festejada. Geralmente as festas ocorrem à beira de rios ou lagos, como é o caso da cidade de Belo Horizonte, que há vinte e sete (27) anos realiza no dia 15 de agosto uma celebração para Iemanjá na orla da lagoa da Pampulha. Nessa festa, há a inserção institucional de vários terreiros de Umbanda, que se reúnem para oferecer flores e presentes para a orixá.

Podemos afirmar que essas festas de orla em homenagem a Iemanjá contribuíram para torná-la figura muito conhecida entre a população geral, dando visibilidade a um elemento que antes se restringia ao conhecimento dos adeptos das afro-religiões.

Capítulo 3 - Sobre o sincretismo afro-religioso no Brasil

Ao se tratar dos elementos que caracterizam as religiões afro-brasileiras se faz necessário abordar o tema do sincretismo. A despeito de todas as suas controvérsias e definições, consideramos que o sincretismo é um importante modulador dessas religiões.

Diversos autores do campo de estudos sobre as religiões afro-brasileiras reconhecem a importância do estudo do sincretismo, embora partam de concepções bastante diversas para a definição desse fenômeno. Reconhecemos ser este um campo de estudo bastante complexo, com inúmeras definições e maneiras de abordar o tema. Assim, consideramos que sintetizar esse assunto em apenas um capítulo é uma tarefa difícil. A dificuldade se justifica não só por ser um campo com muitas e diferentes perceptivas teóricas, mas também por possuir uma pluralidade de elementos que devem ser considerados ao se tratar do tema.

Encarando, pois, esse desafio, dividimos o capítulo em três seções. Na primeira, tentaremos trazer à baila as principais definições de sincretismo. A segunda será dedicada às principais vivências do sincretismo afro-religioso no Brasil. Assim, trataremos do caso do sincretismo afro-católico, do sincretismo afro-indígena e do sincretismo que se fez presente entre as múltiplas religiões africanas trazidas para o Brasil. A última seção tratará especificamente do sincretismo de Iemanjá e de como ele moldou sua imagem na cultura brasileira.

É importante ressaltar que, ao escolher exemplos para essas diversas formas de manifestações do sincretismo, demos prioridade, sempre que possível, àqueles relativos à Iemanjá, justamente por ela ser de interesse especial para essa pesquisa.

3.1 (In) Definições de sincretismo

Os primeiros debates sobre sincretismo religioso no Brasil tornaram-se populares entre a década de 1930 e o início dos anos de 1950. A publicação de Raimundo Nina Rodrigues,

intitulada “O animismo fetichista dos negros baianos”, foi uma das obras pioneiras neste campo. Porém, sabe-se que, desde o final do século XIX, há estudos sobre o fenômeno do sincretismo afro-brasileiro. Esse foi um período importante para o futuro dos remanescentes africanos e seus descendentes, marcado pelo fim da escravidão e pela proclamação da república, com a construção de um projeto político para o país. (Consorte, 2009)

Não utilizando o termo propriamente, Nina Rodrigues evidenciou algumas facetas do sincretismo afro-católico. Em sua obra, “O animismo fetichista dos negros baianos”[14], define esse sincretismo como uma justaposição entre santos católicos e os “deuses” africanos. Essa justaposição ele denominou de “ilusão da catequese”, pois, para ele, os negros africanos não se convertiam ao catolicismo, apenas encaixavam suas crenças nos elementos cristãos que lhes eram oferecidos. Por sua vez, segundo o autor, os negros brasileiros receberam de herança essa fusão e, por isso, passaram a crer e a adorar os santos católicos. Em obra posterior, Rodrigues (1933/1977) constata que houve também uma fusão entre as tradições religiosas africanas no Brasil e afirma que a tradição gêge-nagô prevaleceu sobre as demais em decorrência de sua maior complexidade e superioridade, ao considerar as concepções religiosas em uma escala evolutiva. Percebemos, portanto, que Raimundo Nina Rodrigues define sincretismo como uma fusão de elementos culturais e religiosos, na qual os considerados mais complexos e evoluídos prevalecem sobre os ditos mais primitivos.

Sob influência de Nina Rodrigues e ainda sob a égide da superioridade de determinadas culturas, Ramos (1940/1951) avança na discussão sobre sincretismo e complexifica sua definição ao adotar conceitos sociológicos e psicanalíticos para explicar o fenômeno. Para o autor, as religiões do negro e do mestiço brasileiro têm reconhecidamente origem africana, porém são fruto de uma mistura entre as várias formas míticas africanas que aqui entraram em

[14] Não foi encontrada versão deste livro disponível para consulta. Utilizamos como fonte a obra de Bastide (1983) e de Ramos (1940/1951).

contato, "umas se fundindo a outras, as mais adiantadas absorvendo as mais atrasadas, originando uma verdadeira simbiose ou sincretismo religioso" (p.120). Para ele, ao aceitar o catolicismo, o negro o adaptou à sua forma de cultura (considerada atrasada) e confundiu os santos com os orixás, fundindo-os. Segundo o autor, essa fusão ou mistura resultou nas assimilações dos orixás com os santos católicos - concomitante a assimilações com a cultura indígena e, posteriormente práticas espíritas - e no processo de formação do que ele chama de fetichismo gêge-nagô. Sua análise do sincretismo se pauta, então, em descrever cada uma dessas assimilações. Ele aceita as explicações sociológicas para o sincretismo, pautadas no contato entre culturas e na imposição do catolicismo. Porém, toma como explicação principal o fato de os elementos do catolicismo terem despertado nos negros africanos seus complexos ancestrais. Nota-se que essa explicação baseia-se na interpretação que o autor faz de alguns conceitos psicanalíticos. Assim, para Ramos (1940/1951), bem como para Rodrigues (1933/1977), o sincretismo se define como uma mistura de tradições religiosas que proporcionou assimilações entre os elementos fundidos.

A partir da década de 1950, os estudos sobre sincretismo adquirem um novo viés, crítico às ideias dos autores até então apresentados. Bastide (1983) afirma que Nina Rodrigues tratou do tema do sincretismo por uma ótica exterior aos sujeitos que o vivenciam, e busca, então, compreender o sincretismo por uma ótica da psicologia social, tentando descobrir as atitudes "que caracterizaram a alma do negro que confunde um orixá com um santo, saber que imagens esse sincretismo subentende" (p.160). O autor realizou várias pesquisas de campo em terreiros, para então constatar que o sincretismo é algo presente em toda a América católica e não é algo rígido e cristalizado. Está sempre em formação, fluente, móvel, e apresenta assimilações diversas de acordo com as épocas.

> (...) como o sincretismo não é uma coisa fixa, cristalizada, mas variável. Continua ainda hoje sua evolução criadora, pois penetrou de tal forma nos costumes que dá sempre lugar a novas identificações". (p.164).

O princípio da cisão explica a forma como o autor interpretou o sincretismo nos terreiros pesquisados. Ele se perguntava "como pode um orixá ser, ao mesmo tempo, um orixá e um santo?" (p.177). Para responder a essa pergunta, ele apresentou as explicações sociológicas das quais já falamos (no âmbito dos estudos de aculturação e imposição cultural por meio da catequização forçada), as explicações subjetivas até então trazidas por Arthur Ramos ligadas a concepções piscanalíticas e, finalmente, as explicações dos próprios adeptos. O autor descobriu que não era possível responder de maneira racional a essa pergunta. E precisou, inclusive, mudar sua forma de conceituar o sincretismo, que até então era descrito como um fenômeno de fusão, ou penetração de crenças, de simbiose cultural, "uma espécie de química de sentimentos místicos" (p.182). Por meio das respostas dos entrevistados apresentou uma nova forma de olhar o sincretismo, agora no plano das participações, das analogias, das correspondências.

Assim, percebeu que os negros trazidos ao Brasil procuraram analogias entre as diversas culturas africanas que aqui aportaram, sem, no entanto, buscar identificação nem fusão entre suas entidades. O que houve foi uma busca de equivalências que permitissem a continuidade das suas tradições em solo brasileiro. Para o autor, o sincretismo católico se inseriu nesse quadro. Um raciocínio por semelhanças e não por identidade ou identificação foi o que deu origem ao sistema de equivalências entre os elementos do catolicismo e das afro-religiões.

> Assim, ao lado da assimilação (o termo agora, pensamos nós, será para o leitor apenas aproximativo) entre Iemanjá e Nossa Senhora, entre Oxóssi e São Jorge, de que já falamos, Oxalá se liga a Nosso Senhor do Bonfim seja porque Orixalá é adorado sobre o monte Oké na África e Nosso Senhor do Bonfim é venerado igualmente sobre um outeiro, seja porque um ou outro são deuses maiores (p.184).

Portanto, para Bastide (1983), o sincretismo das religiões afro-brasileiras se define como as equivalências e analogias entre as religiões católica e africanas. Para o autor, o sincretismo toma moldes diferentes de acordo com as representações coletivas dos povos assimiladores. Assim, ele é um fenômeno com características e explicações que se diferem de acordo com as

culturas, com as formas de contato e com o conteúdo dos elementos colocadas em contato. Portanto, esse conceito de sincretismo por ele apresentado não pode ser universalizado. A despeito desse alerta de relativizar a definição do sincretismo de acordo com o contexto, é sabido que Roger Bastide universaliza a definição de sincretismo ao tomá-lo como algo que contamina a pureza das tradições religiosas postas em contato.

Contrários a esse ideal de pureza, surgem, mais recentemente, novas pesquisas e definições de sincretismo. S. Ferreti (1995) afirma que é preciso analisar outros sentidos do sincretismo, legitimando-o e dando a ele um status de normalidade, fenômeno inerente à constituição de qualquer religião. Para ele, apesar dos aspectos pejorativos que eventualmente prevalecem na sua consideração, o sincretismo é um fenômeno que existe em todas as religiões e está presente na sociedade brasileira, e, portanto, deve ser analisado. A partir de um levantamento em dicionários, esse autor apresentou os principais usos e sentidos do conceito de sincretismo. Constatou-se que junção, fusão e mistura são os sentidos mais comumente encontrados. Nos dicionários também foram encontrados aspectos negativos, como fusão de elementos antagônicos ou promiscuidade. Nessa perspectiva, o autor descreve três variantes que abrangem alguns dos significados do conceito de sincretismo, partindo de um caso zero e hipotético: 0-Separação, não sincretismo (hipotético); 1-mistura, junção, ou fusão; 2-paralelismo ou justaposição; 3-convergência ou adaptação. De tal modo, afirma que:

> existe convergência entre ideias africanas e de outras religiões sobre a concepção de Deus ou sobre o conceito de reencarnação; que existe paralelismo nas relações entre orixás e santos católicos; que existe mistura na observação de certos rituais pelo povo-de-santo, como o batismo e a missa de sétimo dia, e que existe separação em rituais específicos de terreiros, como no tambor de choro ou axexê, no arrambam ou lorogum que são diferentes dos rituais das outras religiões (S. Ferreti, 1995, p.91)

S. Ferreti (1995) afirma que nem sempre todas essas dimensões do sincretismo estarão presentes. Portanto, se faz necessário identificar cada uma delas em cada circunstância. Cada realidade estudada possui sincretismos com características específicas. Segundo o autor, nas

religiões afro-brasileiras, podemos estudar diferentes aspectos desse fenômeno ou dar distintas ênfases no seu estudo.

Mais recentemente, os estudos sobre sincretismo vêm corroborar e ampliar as definições apresentadas por S. Ferreti (1995). Doravante, Sanchis (2012) afirma que o sincretismo é uma forma de as sociedades humanas redefinirem sua própria identidade no processo de confronto com sistemas simbólicos de outra sociedade. Assim, o autor não entende o sincretismo como um resultado, mas como uma tendência e um processo que acompanha os encontros entre culturas diferentes ao longo da história. O sincretismo é

> muito variado, poliformo, criador e causa ativa em vários níveis e várias direções. E revestido de formas diferentes. Para alguns, poderá ser uma elaboração intelectual; para outros, uma afirmação ritual ou uma vivência de massa. (Sanchis, 2012, p. 18).

Segundo o autor, o processo de sincretismo acontece em situações desiguais entre duas culturas ou sociedades, e pode ser marcado por dominação no âmbito político, social e cultural. Um dos efeitos dessa dominação é a super valorização da cultura do dominante pelo dominado e a formação de hierarquias culturais. Assim, há uma afirmação de que o sincretismo é um fator de reformulações de identidades, pois há aí um processo de reinterpretação dos valores culturais. Para Sanchis (2012), o produto mais importante do sincretismo no Brasil é a formação da umbanda, fruto de uma construção sincrética configurada pela mistura de várias tradições religiosas marcadas por hierarquias de poder e valor político.

À guisa de conclusão e concordando com Consorte (2009), a despeito das várias definições de sincretismo, os elementos comuns a todas elas parecem ser a junção, a interpretação ou a associação de elementos que pertencem a universos culturais diferentes que entram em contato.

> Quer se trate da troca ocorrida entre cretenses, unidos diante de um inimigo comum, situação que deu origem à própria palavra, quer da incorporação pelo cristianismo de crenças e rituais originários dos

> povos sobre os quais se expandiu, quer da associação de práticas e crenças católicas ao culto dos orixás no contexto da escravidão, o elemento referido parece estar presente. (Consorte, p.239 e 240)

Para a autora, trata-se, então, de um fenômeno universal intrínseco ao modo de funcionar da cultura. Porém, pode ser vivenciado de formas bastante diversas, em diferentes contextos, e pode receber tratamentos teóricos bem distintos. Para Consorte (2009), estudar o sincretismo afro-brasileiro é estudar a presença africana na formação da cultura brasileira e reconhecer que essa presença foi permeada por momentos de grande rejeição, resistência e aceitação. A autora afirma que falar de sincretismo afro-brasileiro é falar de nossas raízes, de nossa construção enquanto povo e, como consequência, é falar de nossa identidade.

3.2 Sobre as várias manifestações do sincretismo nas religiões Afro-brasileiras

Consorte (2009) afirma que o fenômeno do sincretismo religioso encontra-se intrinsecamente ligado ao processo de inserção do negro na sociedade brasileira. De acordo com Prandi (1999), desde seu início, as religiões afro-brasileiras formaram-se em sincretismo com o catolicismo e em menor proporção com religiões indígenas. Para uma superação da condição de escravos era necessário uma inclusão na sociedade "branca" (Prandi, 1999). E, para tal inclusão, era preciso que os negros africanos se tornassem brasileiros e, portanto, católicos. Assim, tiveram que preservar suas crenças estritamente nos grupos familiares, os quais passaram a ser simbólicos e religiosos (a "Família de Santo"). Bastide (1983) reitera essa ideia ao afirmar que o sincretismo atuou como um fenômeno de ascensão para os negros. Nota-se que, mesmo engendrado na dinâmica da escravidão, em que o negro africano se viu obrigado a aderir às normas da sociedade brasileira (dentre elas, a de ser católico), não é possível considerar o sincretismo como um simples disfarce, ou máscara colonial para escapar à dominação, como entendia Nina Rodrigues. Veremos, a seguir, como os adeptos das religiões afro-brasileiras vivem o sincretismo em seu cotidiano.

3.2.1 As manifestações sincréticas afro-católicas e a presença do catolicismo nos terreiros

O sincretismo com o catolicismo é um fenômeno antigo, que, segundo Bastide (1983), já podia ser observado no quilombo dos Palmares. Lá havia imagens católicas e podiam ser observados gestos ou rituais, como o sinal da cruz. Para alguns autores, como Bastide (1983), o sincretismo das religiões afro-brasileiras é, como vimos, baseado nas funções semelhantes entre orixás e santos católicos. O autor afirma que esse sincretismo não é rígido e cristalizado. É um processo em constante formação, fluente e móvel, que acrescenta assimilações diversas conforme as épocas. Como exemplo, o autor cita as várias associações que a figura de Iemanjá recebeu ao longo da linha temporal que acompanha os estudos do sincretismo. Assim, foi identificada com Nossa Senhora do Rosário por Manuel Quirino, com Virgem Maria por Nina Rodrigues, com Nossa Senhora da Piedade ou Nossa Senhora da Conceição da Praia por Artur Ramos. Bastide (1983) observa também que a variabilidade fica ainda mais forte se, ao invés de estudarmos no tempo, estudarmos o sincretismo no espaço. Ele afirma que, segundo as localidades, as correspondências variam profundamente, e que em todos os estados e regiões as semelhanças se fazem presentes apenas com Iansã, sincretizada com Santa Bárbara e os Gêmeos Ibejis, com São Cosme e Damião. O autor observou que essa variabilidade no sincretismo pode ser explicada pela distância geográfica entre as localidades e pela dificuldade que se enfrentava na comunicação entre elas. Bastide (1983) ressalta, contudo, que essas diferenças de sincretismo regionais não foram estudadas levando-se em consideração as diferenças étnicas das nações de candomblé.

A partir disso, poderíamos afirmar que existem dois tipos de sincretismo: o regional e o étnico (Bastide, 1983). O regional é o tipo mais estudado, e nele verificam-se as diferenças entre uma localidade (estado ou região) e outra. O étnico irá levar em conta as diferenças

significativas de um culto para o outro, considerando que cada nação africana possuía vários candomblés. Desse modo, em cada nação há um sincretismo diferente. Uma última confusão feita no estudo do sincretismo, apontada por Bastide (1983), diz respeito à multiplicidade de cada orixá:

> essa multiplicidade de orixás encontra-se ligada, primeiro, à multiplicidade das nações e mesmo provavelmente, na origem, à multiplicidade de tribos (p.170)

Ademais, cada orixá tem duas formas, uma jovem e outra velha, tendo cada uma delas uma identificação diferente, não se unindo ao mesmo santo católico. Assim, Iemanjá é sincretizada com Nossa Senhora do Rosário, em sua forma mais jovem, e com Nossa Senhora da Piedade, em sua forma mais velha (Bastide, 1983).

Essa diversidade aponta para outra peculiaridade do sincretismo brasileiro. Desde seu início, as diferentes religiões e divindades foram misturadas, não de forma sincrética, mas por equivalências míticas, em um "jogo de analogias entre os diversos deuses de cada nação" (Bastide, 1983, p.183). E é nesse jogo que o cristianismo se encaixa. Nessa perspectiva, Bastide (1983) constata que o sincretismo católico não apresenta nada de novo e particular. Ele se insere em um quadro mais vasto de analogias e equivalências.

Nesse ponto, é importante ressaltar que o sincretismo não se restringe apenas a essa associação entre orixás e santos. Há também o sincretismo dos gestos e ritos. Bastide (1983) afirma haver uma participação do candomblé com a vida da igreja católica, sendo possível verificar o sincretismo em dois casos diferentes. O primeiro se refere à penetração do candomblé no ritual católico. A festa de lavagem de Nosso Senhor do Bonfim é um exemplo desse primeiro caso. Originalmente portuguesa, a festa foi incorporada pelos negros africanos que já estavam habituados a realizar a lavagem (com azeite de dendê, sangue ou água) de materiais sagrados. Os candomblés se dirigem à lavagem do Bonfim em grupos organizados. A água da lavagem é a água lustral captada no poço de Oxalá ou na fonte utilizada para as

cerimônias do candomblé. Todas as sextas-feiras (dia de Oxalá) a igreja se enche de fieis dos cultos africanos. A missa realizada nos terreiros é também um exemplo da penetração do candomblé no ritual católico. Em geral toda festa de candomblé é precedida por uma missa. Antigamente essa missa simbolizava a compra (pois se comprava mesmo uma missa) da cumplicidade da igreja. E à noite podiam celebrar seus cultos sem a interferência do padre. Na atualidade, essa missa não cumpre mais o papel de um truque para se proteger, mas persiste de maneira tradicional em muitos terreiros.

O segundo caso diz respeito à penetração do catolicismo no candomblé. Como exemplo dessa forma de sincretismo, Bastide (1983) descreveu o altar do barracão dos terreiros de candomblé, que é um altar católico, com imagens de santos, flores de papel colorido e panos brancos bordados. Aparentemente sem função, pois esse altar apenas está lá. Porém, em entrevista com um babalorixá, o autor constatou que a composição do altar muda de acordo com as cerimônias, o que indica uma participação mais ou menos mágica das imagens católicas nas festas.

Bastide (1983) descreve um efeito do sincretismo que é chamando "imitação". Os terreiros "imitam" o sincretismo um dos outros e neste transporte podem haver alguns equívocos e erros. Essa imitação pode ocorrer também quando um babalorixá busca informações em livros que já foram escritos com base no sincretismo.

As explicações para o sincretismo católico nas religiões afro-brasileiras partem de diferentes perspectivas teóricas. Bastide (1983) apresenta duas interpretações: uma sociológica e outra "psicanalítca". A primeira fala do processo de catequização forçada, e da necessidade do culto aos orixás por meio do santo correspondente. Nesse sentido, o catolicismo seria uma mera fachada. A segunda afirma que a escravidão desenvolveu no negro um complexo de inferioridade. Considerando a religião do branco como melhor, o negro projetou seus

sentimentos religiosos de um "orixá barbado a um santo católico" (Bastide, 1983), elevando sua crença de um plano inferior para um plano superior. O sincretismo, dessa forma, agiria como um fenômeno de ascensão. Bastide (1983) considera a interpretação sociológica mais justa, porém, sabemos que ela não é suficiente para explicar o sincretismo afro-católico.

Bastide (1983) entrevistou adeptos do candomblé para saber sua opinião e explicação sobre o sincretismo. Em geral, eles afirmam que, na atualidade, para não serem molestados, continuam a se fingir de bons católicos. Outros tantos entendem que não são mais africanos e sim brasileiros, e, portanto, têm a obrigação de cultuar os santos brasileiros, considerando, inclusive, os caboclos. Há também alguns que consideram o cristianismo como uma nação africana. Para eles, os orixás morreram e encarnaram nos homens do ocidente, dando origem aos santos católicos.

Com uma perspectiva mais atualizada e mais abrangente, Consorte (2009) nos conta que historicamente a existência, a visibilidade e a importância das afro-religiões sempre estiveram muito vinculadas às suas relações com o catolicismo. Assim, ela considera que a adesão dos africanos ao catolicismo e o longo vínculo que estabeleceram com a igreja é resultado de algo que vai além da familiaridade com suas crenças, do desejo de agradar ou da necessidade de enganar o seu senhor, ou mesmo da necessidade imposta pela própria igreja de que se tornassem católicos, embora todos esses fatores devam ser considerados. A autora trabalha com a hipótese de que tornar-se católico foi a possibilidade única de os escravos sentirem-se reconhecidos como pessoas humanas. Essa possibilidade era permeada pelo batismo e pelas necessidades ligadas à esfera da morte e do sepultamento. Sabe-se que não era incomum que corpos de escravos fossem jogados ao relento, sem nenhuma sepultura, conquanto que tal procedimento não fosse o habitual (Consorte, 2009). Assim, surgiram as irmandades dentro

da igreja, preocupadas, entre outras coisas, com essa questão do sepultamento. As irmandades, segundo documentos, surgiram antes dos terreiros:

> Enquanto as irmandades surgiam no interior do espaço católico, reafirmando a pertença dos negros a esta dominação, os terreiros surgiam na clandestinidade, algumas vezes, à sua sombra enraizando a sua pertença africana, organizando-se como espaço de resgate das suas religiões de origem. Porque os terreiros surgiram tantos anos depois das irmandades, o catolicismo já havia deitado fundas raízes entre seus membros, já era parte do acervo cultural que construíram aqui. Ao associar crenças e práticas de origem, os terreiros, certamente, apenas institucionalizaram, organizando em um corpus específico algo já em vigor. Não é a toa que em todos os terreiros visitados o sincretismo foi sempre referido como parte da tradição, algo introduzido em cada um deles pelas africanas fundadoras" (Consorte, 2009, p.256)

Consorte (2009) afirma que, em muitos casos, as irmandades foram consideradas estratégias da Igreja para controlar melhor os negros, porém, notou que suas preocupações e compromissos se voltavam unanimemente para o auxílio dos irmãos, para a compra de alforrias, e para os cuidados com o sepultamento dos seus membros.

Percebemos que a dupla pertença praticada nos terreiros tem uma história longa e que o sincretismo dela resultante é seu produto legítimo. Para Consorte (2009), a associação entre crenças e práticas católicas e africanas foi permeada de muita afetividade impregnada de subjetividade:

> A obrigatoriedade de ser católico, em si, não definia as linhas ao longo das quais as ressignificações ocorreriam, o que do catolicismo seria ressignificado, reelaborado, incorporado ao culto dos orixás. Se sincretismo houve, foram os africanos e seus descendentes que o construíram, a partir da leitura, da compreensão, da decodificação que fizeram do catolicismo, onde, quando e como puderam. Se ser de santo vinha como herança na bagagem simbólica que traziam para o Brasil, ser católico tornou-se essencial a fim de que a herança pudesse continuar a ser passada adiante. (Consorte, 2009, p.257)

Nesse sentido, Consorte (2009) observa que, enquanto os santos sincretizados com os orixás são os santos portugueses, cultuados desde os tempos da colônia, os santos de devoção das irmandades foram escolhidos pelos próprios negros e não se encontram sincretizados com nenhum orixá. É possível notar que as irmandades se configuraram como espaços em que se almejava uma passagem à dimensão espiritual e o acesso à ancestralidade. Já os terreiros se estabeleceram como espaços em que se podia garantir a continuidade da matriz africana no Brasil (Consorte, 2009).

Prandi (1999) afirma que até o final dos anos de 1950, a história das religiões afro-brasileiras era caracterizada pelo apagamento de características de origem africana e pelo sistemático ajustamento à cultura nacional de preponderância europeia, católica e branca. Porém, no processo de branqueamento, muitas práticas rituais e concepções religiosas negras impuseram-se na sociedade branca. Afirma-se que, por mais que a umbanda tenha feito grande esforço para se apresentar como uma religião branca, em 1950 ainda era vista com muito preconceito. Sofrendo inclusive repressão policial.

A partir dos anos de 1960, as religiões afro-brasileiras se popularizaram em todo o país (Prandi, 1999) e vários adeptos da umbanda se bandearam para o candomblé. Justamente em um período de grande efervescência no campo da cultura e das mentalidades:

> [Na década de 1960] Profundas foram as mudanças em relação aos modos de vida e aos códigos intelectuais, quando a racionalidade foi posta sob suspeição, assim como a crença completa no conhecimento universitário e seus modelos fechados de explicação do mundo (Prandi, 1999, p.102)

De acordo com Prandi (1999), esse foi o movimento pós-moderno que se iniciou na Europa e nos Estados Unidos e chegou ao Brasil, principalmente às cidades do Sudeste. Foi marcado pelos movimentos da contracultura e pela busca das raízes culturais. A juventude ocidental, rebelada, passou a valorizar a cultura do outro. No Brasil, houve um movimento de valorização dos indígenas e de retorno às origens africanas. Intelectuais e artistas foram em busca dos terreiros baianos. Foi nesse momento que o candomblé se consolidou como religião universal. Segundo Prandi (1999):

> A intelectualidade brasileira de maior legitimidade nos anos 60 participou ativamente de um projeto cultural de recuperação de origens que remetia muito diretamente à Bahia (p.103)

Isso implicou na negação do sincretismo, a partir dos anos 1960. Augras (2000) aponta, em relação a esse momento, para um movimento de retorno a um passado identificador, a partir da valorização do candomblé e de um crescente prestígio dessa religião na sociedade brasileira. Sanchis (2012) também fala dessa tendência geral das sociedades em buscar

retornar à cultura original, por meio de um processo de luta contra a tendência uniformizante imposta pelo princípio da globalização. Como já dito anteriormente, constata-se a existência de muitas reivindicações por autenticidade cultural em vários movimentos a partir da década de 1960 no Brasil e no mundo. O manifesto das Ialorixás, em 1983, pode ser considerado um marco nesse movimento de retorno às origens (Consorte, 1999). No manifesto, as mães de santo signatárias romperam com o sincretismo, afirmando que ele não mais faria parte do candomblé. Elas declaram uma ruptura com o sincretismo, pelo motivo de o mesmo ser imposto pela escravidão. As signatárias não condenaram a fé católica, apenas afirmaram ser diferentes as energias cultuadas. Para elas, cabia a cada um a crença nos santos católicos, não sendo dever do terreiro fazer essa ponte entre eles o os orixás. Nesse sentido, elas não declaram um abandono da fé católica, apenas declaram que ela não mais faria parte do candomblé. Havia também uma ênfase em posicionar o candomblé como uma religião, negando o caráter folclórico ou de seita a ele associado. Assim, no manifesto elas se posicionam contrárias à postura de incluir como roteiro turístico os terreiros, como se fossem manifestações do folclore baiano (Consorte, 1999).

A luta pela afirmação enquanto religião fez desse processo de reafricanização do candomblé uma luta política pela (re)construção da identidade dos seus negros, fazendo com que a condição de negro reportasse à África e não mais à escravidão (Prandi, 1999). O manifesto surtiu efeito no sentido de afirmar o candomblé como religião. Porém, o sincretismo persistiu (como, por exemplo, na lavagem do Bonfim), pois é como se ele fosse parte de uma tradição a ser seguida. Consorte (2009) investigou as repercussões do manifesto nos terreiros que o assinaram. Pouco mais de vinte anos depois, o que se pode constatar é que apenas um dos terreiros que participa do manifesto aboliu de suas cerimônias os ritos sincréticos. Os demais continuaram, como que seguindo uma tradição. Uma questão, então, se apresentou à pesquisadora: Por que não era fácil abandonar o sincretismo?

Após entrevistas em dois terreiros, o Ilê Axé Opô Afonjá, de mãe Stella, que abandonou por completo as práticas católicas, e o terreiro Casa Branca, muito tradicional e antigo, que deu continuidade às práticas do catolicismo, a autora chegou a conclusões muito interessantes. A primeira delas é a de que a dupla pertença se faz presente entre as adeptas[15] mais antigas dos dois terreiros. Assim, ainda que no Ilê Axé Opô Afonjá as práticas católicas não sejam oficialmente exercidas, muitas de suas adeptas continuam se declarando católicas, seguindo tradições como rezar missas de sétimo dia, frequentar missas às sextas feiras, batizar filhos e netos, bem como encaminhá-los para a Primeira Eucaristia e a Crisma. Essas entrevistadas viveram em um tempo em que o candomblé não podia exercer seu culto livremente e, por isso, era vivido secretamente como seita, na clandestinidade. Frequentaram escolas dirigidas por freiras ou declaradamente católicas:

> Não raro frequentaram escolas de freira ou declaradamente católicas, ainda que leigas, casos em que a catequese era feita na própria escola. A escola tinha assim uma enorme importância na construção da exclusão. Sem dúvida ali foi formada uma consciência de exclusão, que em um caso pelo menos, não era sentida apenas como restrita ao candomblé, mas vivida intensamente como exclusão de raça. (Consorte, 2009, p.206)

Assim, elas aprenderam, ao mesmo tempo a ser católicas e a esconder suas crenças no candomblé.

De tal modo, foram iniciadas no candomblé por seus familiares. Porém, crenças e práticas católicas passaram a ser associadas às crenças e aos ritos do candomblé, como uma forma a dar continuidade à tradição que encontraram. Para Consorte (2009):

> A dupla pertença ao candomblé tinha raízes em sua ancestralidade e as reconectava com suas origens africanas do outro lado do oceano, com suas vivências mais profundas de liberdade; a pertença ao catolicismo, não obstante, sua importância, foi constituída aqui no contexto da escravidão (p.208)

Constata-se que essas entrevistadas têm vínculos e laços que as mantém no candomblé, graças a sua ancestralidade, como herança da tradição. Concomitante a isso, elas se ligam ao

[15]Os adeptos nos terreiros de candomblé são em sua grande maioria mulheres. Foi entrevistado apenas um homem, que assume o cargo de Ogan e não participa ativamente do cotidiano do terreiro.

catolicismo de forma mais externa, porém, como uma obrigação que aprenderam desde sempre.

A segunda constatação a que Consorte (2009) chegou é que há uma clivagem em relação à aceitação do manifesto pelos praticantes dos terreiros: "aceitação pelos mais novos, recusa explícita ou disfarçada por parte dos mais velhos" (p.245). As iaôs mais jovens, ligadas ao movimento negro unificado, negam o catolicismo, mas respeitam o sincretismo no terreiro, pois ele representa a resistência de seus antepassados e a própria construção do terreiro. Assim, tomam o sincretismo como uma tradição a ser seguida em respeito aos mais velhos e aos antepassados que construíram o terreiro. Elas têm vínculos e laços construídos por meio de ideologias e buscam o candomblé por um encontro com sua africanidade.

Consorte (2009) conclui que, ao mesmo tempo em que a adesão às irmandades constituiu, séculos antes, uma forma de buscar cidadania quando de sua criação, a busca por reconhecimento e cidadania por meio do manifesto também ocorreu de acordo com seu tempo histórico.

Até agora, percebemos que a história das religiões afro-brasileiras pode ser dividida em três momentos: Sincretização com o catolicismo, durante a formação das modalidades tradicionais (candomblé, xangô, tambor de mina, batuque e outros); processo de branqueamento na formação da umbanda nos anos 20 e 30; africanização, transformando o candomblé em religião universal, aberta a todos "sem barreiras de cor ou origem racial" (Prandi, 1999, p.93). Para S. Ferreti (1995):

> reafricanização não significa ser negro, nem desejar sê-lo; significa intelectualização e acesso a uma literatura sagrada que contém poemas oraculares, a reorganização do culto conforme modelos trazidos da África contemporânea; é uma bricolagem e não uma volta ao primitivo original. Atinge principalmente pais e mães de santo de São Paulo que vêm passando por um processo de mobilidade social ascendente (p.70)

O processo de reafricanização implica a ida por algumas semanas à África ou a vinda de um babalorixá africano ao Brasil. Implica aprender o iorubá moderno em cursos de extensão oferecidos por estudantes africanos em universidades como a USP ou UFBA. Inclui a introdução de inovações aprendidas em livros sobre religiões africanas. Esse processo de africanização ou reafricanização influenciou na conversão de muitos terreiros de umbanda em terreiros de candomblé, por acreditarem que o candomblé estivesse mais próximo das matrizes africanas do que a umbanda (Prandi, 1999). De tal modo, a africanização ajudou a impulsionar um movimento marcado por uma ideologia da pureza. S. Ferreti (1995) afirma que essa dicotomia do puro e misturado, no caso dos cultos afro-brasileiros, é um elemento que marca a sua busca por legitimidade. Porém, sabemos que o sincretismo colaborou para a constituição dessas religiões no Brasil, tornando assim, a pureza africana um mito. Contudo, se faz necessário distinguir essa ideia de pureza da noção de tradição, "relacionada com a história de cada grupo e com a preservação de costumes e valores dos antepassados" (S. Ferreti, 1995, p.71). Desse modo, a crítica à pureza não pode ignorar a tradição que foi preservada em muitos grupos.

O movimento sociocultural que acompanhou o processo de reafricanização e busca das raízes, foi, para Prandi (1999), um momento em que as religiões de matriz africana encontraram excelentes condições para se reproduzir e se multiplicar no Sul e Sudeste do país. Os orixás começaram a ser difundidos nas artes, em especial na música, e todos os brasileiros passaram a tomar conhecimento de alguns aspectos das religiões afro-brasileiras. A partir dos anos de 1970 e 1980 o candomblé ganhou as ruas, tornou-se enredo de escola de samba, alegoria de blocos carnavalescos em Salvador, elemento de trama das novelas das oito e tema de músicas interpretadas por cantores populares da MPB.

3.2.2 Sincretismo Afro-índio-brasileiro[16]

Os estudos sobre sincretismo afro-indígena-brasileiro são bastante recentes e fazem parte de investigações sobre as religiões de matriz africana no Norte do país. S. Ferreti (1995) afirma que este é o sincretismo menos estudado e, por isso, menos conhecido. A Missão de Pesquisas Folclóricas da Prefeitura Municipal de São Paulo, organizada por Mário de Andrade, coletou informações no Pará em 1938 e foi a primeira a obter informações sobre o tambor de mina e sobre o sincretismo afro indígena. Porém, foi somente a partir das décadas de 1960 e 1970 que as religiões africanas no Norte do país ganharam estudos mais sistematizados.

Iwashita (1991) afirma que foi por meio dos quilombos que os negros e indígenas constituíram relações, estabelecendo contatos mais próximos e duradouros. Os negros que fugiam da situação de escravidão e não se encaminhavam para os quilombos também estabeleciam laços de muita proximidade com os índios, pois, em muitos casos, se integravam às tribos, morando e participando ativamente de seu cotidiano. À semelhança das tradições africanas, nas tradições indígenas também se faziam presentes os espíritos da natureza, o que facilitou a mistura dos elementos ameríndios e africanos. Assim, Oxóssi fica também conhecido por caboclo do mato, Omolu por santo da cobra, Iemanjá pela sereia Iara, para citar alguns exemplos. Essa junção entre as culturas negra e indígena é o que deu origem aos Candomblés de Caboclo, que se caracterizam por cultuarem concomitantemente as entidades africanas (orixás, inquices, voduns, etc) e as entidades indígenas (os caboclos, espíritos de indígenas que já viveram na Terra). (Prandi, Vallado e Souza, 2004).

A partir dos relatos de investigações feitas no Maranhão (M.Ferreti, 2008a, 2008b) e nos terreiros que cultuam caboclos em São Paulo (Prandi, Vallado e Souza, 2004), podemos afirmar que as manifestações da cultura e religião indígena se fazem presentes nos cultos afro-

[16] Este termo foi usado por Reginaldo Prandi na introdução do "Livro Encantaria Brasileira: O livro dos mestres, caboblocos e encantados".

brasileiros sob duas formas principais: nos rituais de Cura e Pajelança e na manifestação dos diversos Encantados nos terreiros, entre os quais se incluem os caboclos.

A Pajelança é uma manifestação religiosa sincrética, em que santos católicos, crenças e práticas caboclas, afro-brasileiras e indígenas estão presentes. M. Ferreti (2008a) afirma que os termos cura e pajelança fazem parte de um sistema mágico religioso anterior ao tambor de mina, na qual o curador ou pajé faz diagnósticos, trata doenças, receita e prepara medicamentos naturais (ou produzidos pela indústria farmacêutica, a exemplo dos purgantes), sempre inspirado por entidades espirituais ou em transe. A relação com a natureza se faz muito presente, e muitos elementos dela são utilizados para curar doenças e afastar males do corpo e da alma. M. Ferreti (2008a) observa que, no Maranhão, os termos pajé e pajelança designam tradições médico religiosas diversas e podem se tornar muito próximos ou muito distantes do tambor de mina, do terecô [17]e da pajelança indígena ou cabocla da região Norte. Assim, a autora identificou dois tipos de pajelança. O primeiro é observado em terreiros de curador, no interior do Maranhão, onde o pajé ou curador atende seus clientes durante todo ano, e anualmente organiza um grande festejo, com rituais com tambor, no qual ele, juntamente com os membros de seu grupo e de outras irmandades, reverencia santos, voduns e entidades caboclas. Nesse ritual o pajé entra em transe e recebe uma ou várias dessas entidades. Nos momentos de transe, ele se ausenta do salão para dar consultas particulares. O segundo é o tipo de pajelança encontrado em terreiros do tambor de mina em São Luís. Nesses terreiros, há grande separação entre mina e pajelança. A expressão pública dos rituais de pajelança nesses terreiros se faz em um ritual chamado Brinquedo de Cura. Essa é uma grande festa no terreiro e é apresentada como herança dos índios. O Brinquedo de Cura é realizado em dia e local onde não ocorre o toque de mina (normalmente em outro salão do

[17] Denominação de um sistema afro-brasileiro surgido na região. A origem do termo está ligada à expressão Teeleko, que significa celebrar, ou louvar pelos tambores. Também é conhecido como Verequete ou Berequete. (M. Ferreti, 2004).

terreiro), o pajé usa várias faixas amarradas no corpo e tem por costume dançar com um penacho de arara e um maracá[18] nas mãos. (M. Ferreti, 2008a).

M. Ferreti (2008a) observa que, no primeiro caso, em que o terreiro é identificado como de curador ou de pajé, o ritual com tambor costuma se assemelhar a toques de mina de terreiros mais sincréticos de São Luís, porém se diferencia deles por permitir a realização concomitante de atividades terapêuticas e por integrar elementos de religião de origem africana (o toque de tambor) e de pajelança indígena (o uso de maracá e atendimento a doenças). Embora os toques de tambor realizados nesses terreiros sejam encarados como rituais de uma religião afro-brasileira, eles costumam se afastar bastante das tradições Mina- Jeje e Mina-Nagô e são considerados possuidores de maior sincretismo com a cultura indígena em relação aos terreiros de São Luís. Quando não estão inseridos nos rituais públicos e festivos, os pajés, usando maracá e penacho, realizam seus trabalhos sem tambor e sem os adeptos que compõem a irmandade do terreiro, pois atendem seus clientes apenas com o auxílio de um ajudante. Esse pajé, assim como o pai ou mãe-de santo, também precisa passar pela iniciação, chamada encruzo. Esse é um ritual público, no qual o pajé incorpora seu mestre de cura e transfere para o corpo do discípulo contas portadoras de vidência e outros poderes que são expelidos pela boca ou transferidos pelo toque no corpo.

Nos terreiros de São Luís, definidos como mina, a realização do Brinquedo de Cura é concretizada como uma obrigação contraída por seu pai ou mãe-de-santo no passado. O ritual é independente da mina, apesar de possuir vários pontos de ligação com ela, como a manifestação de várias entidades não africanas (caboclos e nobres) que também se manifestam no tambor de mina. Diz-se que nesses terreiros há entidades que navegam nas "duas águas", na água salgada, de domínio da mina, e na água doce, de domínio da pajelança. Nos toques de mina e no Brinquedo de Cura as músicas cantadas para essas entidades são

[18] Instrumento musical utilizado por pajés indígenas.

diferentes. Durante o Brinquedo de Cura os pajés têm o costume de fumar cigarros, charutos, tauari[19], ingerir bebidas alcoólicas e chás especiais. (M.Ferreti, 2008a).

M. Ferreti (2008a) afirma que, apesar da cura ou pajelança encontrada nos terreiros da capital ou interior maranhense ser apresentada como herança indígena, vários estudos apontam que ela deve ser analisada a partir do negro e não do índio. A autora afirma que não há ainda explicações de como se deu essa passagem da cultura indígena para a afro-brasileira. A falta de traços indígenas nos rituais de cura chama a atenção dessa pesquisadora, embora ela afirme que a cura seja apresentada como uma tradição de origem indígena. Os vários estudos nos terreiros de mina não encontraram nos rituais de cura um cântico, uma reza ou outro elemento que possa ter sido transmitido pelos pajés indígenas ou caboclos. Assim, a autora considera que a cura encontrada em terreiros maranhenses é mais uma representação da pajelança indígena feita por negros do que uma herança cultural recebida de pajés indígenas. É sabido que no final do século XIX e início do século XX os curadores ou pajés se diferenciavam dos pais e mães-de-santo do tambor de mina. Porém, a perseguição policial aos curadores era muito mais intensa do que a proferida aos pais e mães-de-santo[20], e, por este motivo, muitos deles se associaram a terreiros de mina ou umbanda, ou mesmo, abriram seus próprios terreiros para, assim, fugir da repressão policial. Desse modo, muitas casas de mina surgiram também com o propósito de exercer as práticas de cura e pajelança.

A despeito de todas as discussões em torno da herança indígena nas práticas de cura e pajelança, é possível afirmar que essas práticas compõem o sincretismo afro-indígena-brasileiro, bem como a manifestação das entidades chamadas encantados nos ritos de tambor de mina maranhense. M. Ferreti (2008b) nos conta que os encantados são pessoas que

[19] Fumo misturado a outras ervas, enrolado em casca de planta de mesmo nome.
[20] A partir da análise de páginas policiais, M Ferreti (2008a) pôde constatar esse fato. As práticas de cura eram violentamente repreendidas, acusadas de prática ilegal da medicina, enquanto que alguns rituais nos terreiros de Mina se disfarçavam sob a denominação de festejos folclóricos, recebendo, assim, autorização para serem realizados.

viveram na terra e desapareceram misteriosamente, vencendo a morte e vivendo em outro plano, a exemplo do Rei Sebastião. Outros, como a mãe d'água e o boto, seres da mitologia brasileira, nunca tiveram uma existência humana, mas vivem em encantarias nas águas e matas. Afirma-se que foi nas florestas de babaçu que ocorreram os primeiros contatos entre escravos e indígenas, e, assim, seus mitos e ritmos foram se misturando e incorporando elementos do catolicismo português para criar um culto aos encantados. Os encantados são, portanto, seres de origem europeia, africana, indígena e cabocla. A autora afirma que, nos terreiros de São Luís, esses seres são descritos como invisíveis para a maioria das pessoas ou visíveis só para um número pequeno delas; que habitam encantarias, lugares afastados das populações humanas; que tiveram vida terrena e desapareceram misteriosamente, sem morrer, ou nunca possuíram uma matéria; que entram em contato com algumas pessoas por meio de sonhos, quando estas se encontram em lugares místicos como o mar e a mata, ou durante os rituais mediúnicos de curadores e pajés, barracão de mina, umbanda e terecô (M. Ferreti, 2008b). Muitos dos encantados recebidos no Maranhão em Terreiros de religião de matriz africana são conhecidos em várias manifestações do folclore brasileiro. No Maranhão, os encantados manifestam-se tanto em terreiros de mina fundados por africanos, quanto nos salões de curados ou pajés. Somente aquelas pessoas dotadas de certa vidência ou mediunidade podem receber esses seres em transe. Em alguns terreiros de São Luís essas entidades são denominadas "Vodunsos", mas, normalmente, as entidades da mitologia indígena, como o curupira, ou da mitologia cabocla, como a Mãe d'água, não são consideradas voduns. Conforme afirmado por M. Ferreti (2008b), no passado essas entidades brasileiras não eram conhecidas nos terreiros de mina de São Luís, eram manifestadas apenas por pajés e curadores. Incorporaram-se nos terreiros de mina quando os pajés e curadores se ligaram também a essas religiões. Afirma-se que os locais de encataria são lugares de muita energia, poder, mistério e segredo. Nos mais importantes existem encontros das águas do mar

e do rio, matas fechadas e isoladas ou pedreiras. Diz-se que os lugares mais isolados concentram maior força e energia. Assim, afirmam que o turismo e a passagem de muitas pessoas nesses locais pode ser prejudicial.

3.2.3 Sincretismo entre as próprias afro religiões

É sabido que as tradições africanas de origem Queto-nagô são mais estudadas pelos teóricos deste campo em relação a outras tradições. Durante muito tempo a pesquisa em religiões afro-brasileiras ocupou-se em encontrar uma pureza africana, tentando identificar terreiros antigos que estivessem mais vinculados a uma suposta tradição original. Este fato refletiu nos líderes religiosos que passaram a supervalorizar a tradição mais estudada. Assim, aspectos mais sincréticos ou cultos considerados mais misturados foram menos valorizados, tanto por teóricos e pesquisadores, quanto pelos líderes religiosos[21]. Entretanto, sabemos que, na prática, o sincretismo católico-ocidental está presente em todas essas religiões e pode ter se iniciado ainda em solo africano, quando ocorreram os primeiros contatos entre os colonizadores e os povos ali residentes, juntamente com as primeiras conversões forçadas ao catolicismo (S. Ferreti, 1995).

É sabido, também, que as religiões e culturas das nações africanas se misturaram e se fundiram ao longo do processo escravatório. Essa fusão começou ainda na áfrica, em decorrência das guerras entre nações, relatadas por Verger (2002), e se estendeu ao Brasil, por um sentimento de união que as diversas nações africanas tiveram que assumir para resguardar o pouco que lhes restava da cultura que aprenderam em África.

Os grupos que vieram para o Brasil como mão de obra escrava estavam, portanto, ligados por uma rede bastante complexa de contatos culturais anteriores às novas ligações estabelecidas

[21] A umbanda, neste caso, é uma exceção.

em solo brasileiro. Notamos que, apesar de toda essa pluralidade, muitos estudos afro-brasileiros ainda tendem a homogeneizar a cultura, história e religiões africanas.

Previtalli (2011) afirma que essa homogeneização começou junto com a escravidão, quando Minas, Guinés, Moçambicanos, Angolanos, dentre muitos outros, foram ajuntados nas senzalas e, apesar de suas diferenças, compartilhavam as mesmas condições de servidão. Nesse sentido, esses povos se uniram em torno de similaridades em suas cosmovisões.

As semelhanças entre as cosmologias dos diferentes povos que foram trazidos da África para o Brasil foram mostradas por Prevatelli (2011), que afirma que o culto aos espíritos é o maior elemento de similaridade. Nesse sentido, essa autora apresenta pontos convergentes entre as tradições Queto (que deram origens aos candomblés nagôs ou iorubá) e Banto (que deram origem aos candomblés angola).

Prevatelli (2011) afirma haver na tradição banto uma cosmovisão que enfatiza a existência de uma metafísica vital, uma força que rege as relações entre os seres. Essa concepção se aproxima muito da expressão "axé", de origem Queto, muito utilizada em todos os terreiros, que significa também uma força vital, sagrada dos orixás e princípio da vida. Outra similaridade apontada diz respeito às cerimônias e culto às divindades. As festas de Quianda observadas na África lembram muito as festas litorâneas brasileiras de Caiá (ou Kaiatumbá), inquice[22] banto, ou Iemanjá, orixá queto. O culto a Quianda se originou entre os pescadores de Luanda e se configura como a devoção a essa entidade espiritual que habita as águas do mar, das lagoas, dos rios e das fontes (Previtalli, 2011). Quianda aparece sob a forma de semi-peixe ou semi-gente, existindo para ela casa própria de culto na praia, banquete, e oferendas as mais diversas. Essa descrição de culto se aproxima muito das descrições das festas de orla em homenagem à Iemanjá. Previtalli (2011) afirma que, assim como há uma ligação sincrética

[22] Inquices são as divindades do candomblé Angola.

entre Caiá, Iemanjá e Nossa Senhora da Conceição, há uma grande semelhança entre essas divindades e a divindade herdada dos negros de Angola chamada Quianda. Assim, podemos afirmar que o culto a Iemanjá no Brasil tem influências queto, banto e católicas.

Bastide (1983) observa também que a hierarquia de poderes e ocupações do terreiro de candomblé por ele estudado pode estar ligada a esse sincretismo entre as tradições africanas. Afirma-se que a filha de santo passa por diversos estágios: asaim (quando entra no terreiro), Iauô (quando se inicia), depois de 7 anos ela é vodum, sete anos mais tarde ela é abamy ou ebany e mais sete anos para ela ser alorixá (mãe de santo). Para o autor, cada um desses estágios está ligado às formas de vinculação religiosa exercida pelos diferentes povos africanos.

Concordando com S. Ferreti (1995), constatamos que as religiões afro-brasileiras são tão brasileiras quanto africanas, e que não há como falarmos em pureza, pois há muito tempo elas vêm se modificando numa complexa teia de inter-relações.

3.3 Sincretizando Iemanjá

Diante do exposto até agora, é possível afirmar que 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 a Orixá trazida pelos africanos de origem iorubá, influenciando e colaborando na construção das características que ela possui nos cultos no Brasil.

A diversidade de nomes atribuídos a Iemanjá, por exemplo, indica as justaposições entre as diferentes tradições africanas. Caiala, Dandalunda, Calunga, Malemba (Lemba) e Boroco (Nanamburucu) são nomes que provêm de diversas culturas, como demonstrado no capítulo

dedicado à Iemanjá. Dentre esses nomes, Ramos (1940/1951) investigou de maneira especial a denominação Calunga, percebendo que ela foi importante influenciadora de algumas características de Iemanjá. Com as variações Karunga e karuga, essa palavra, cuja origem provém do povo banto, tem inúmeros e misteriosos significados que se relacionam ao espírito do mar e da morte. É uma palavra de uso frequente na língua banto que pode remeter à personificação da morte na figura do rei do mundo inferior, chamado Kalunga-ngombe, ao mesmo tempo em que representa o oceano e pode remeter a expressões de admiração e respeito aos chefes. Assim, é notável que Calunga contribuiu para a construção que temos hoje das funções de Iemanjá no mar, sendo este um lugar de mistérios, que propicia prosperidade na vida ou sentencia à morte, que provoca admiração e, ao mesmo tempo, temor.

Das aproximações com a cultura indígena podemos destacar a relação entre Iemanjá e Iara. Iwashita (1991) afirma que o mito africano de Iemanjá contém muitas semelhanças com o mito indígena de Iara. Ramos (1940/1951) demonstra essas similaridades ao apresentar o mito de Iara:

> No início do mundo, diziam os íncolas, tudo era terra firme e não existiam as grandes massas líquidas e movediças dos oceanos glaucos. Iara chorava a perda do filho. Toda a tribo, receosa de magoá-lo (Iara aqui é masculino), acompanhava-o no lamento, e as danças fúnebres, os cânticos de tristeza subiam em diapasões macabros. Ora, Iara infundia respeito a todos, como senhor poderoso, a cuja magia se curvavam os guerreiros. Queria para o ser, que a morte lhe roubara, as cerimônias próprias dos finados. Assim, em vez da sepultura comum, fizeram para o seu filho uma caprichada Ygaçaba em forma de abóbora, onde fora encerrado o corpo do falecido, sendo então a lutuosa urna colocada em um recanto, à sombra das árvores frondosas. Aconteceu que passaram dois silvícolas por ali, e carregaram a abóbora em que repousava o falecido. A meio caminho surgiu-lhes Iara, que os fulminou com maldições, e eles amedrontados, largaram o objeto que levavam consigo. Com a queda, a abóbora fendeu-se, e em vez do cadáver, do seu centro correu muita água, de que se formaram os mares e os lagos profundos. (Ramos, 1940, p.285)

Percebemos que, assim como neste mito ameríndio e em diversos mitos iorubás, as divindades Iara e Iemanjá são as responsáveis pela formação das águas correntes na Terra.

Ramos (1940/1951) afirma ainda que, ao se incorporar ao mito de Iemanjá o culto à sereia (Iara dos ameríndios e Loreley dos europeus), houve uma aproximação de crenças com muitas semelhanças. Essas aproximações deram origem, inclusive, às lendas brasileiras da mãe-

d'água, que contêm ao mesmo tempo elementos do mito indígena da Iara, da figura afro-brasileira de Iemanjá e dos mitos regionais do Boto do Amazonas, da Cabeça de Cuia do Piauí e do Uruão de Campos. Percebe-se que o mito de Iemanjá exerceu influência decisiva na concepção sincrética da mãe-d'água brasileira.

Com relação ao sincretismo afro-católico, Bastide (1983) afirma que Iemanjá é associada com diversas Nossas Senhoras. Na Bahia ela é identificada com Nossa Senhora da Imaculada Conceição, com a Virgem Maria, Nossa Senhora da Piedade, Nossa Senhora da Conceição das Praias, Nossa Senhora de Lurdes (em terreiros Bantos) e Nossa Senhora da Candelária. No Recife, com Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora do Rosário. Em Porto Alegre, com Nossa Senhora dos Navegantes e Nossa Senhora da Boa Viagem. No Rio de Janeiro, com Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora das Dores e Nossa Senhora da Glória. No Pará e em São Paulo com Nossa Senhora da Conceição. No Maranhão com Nossa Senhora do Bom Parto.

Estas correspondências podem variar de acordo com o tempo histórico. Assim, para citar alguns exemplos, Bastide (1983), em 1983, verificou maior correspondência com Nossa Senhora da Conceição da Praia, na Bahia, e com Nossa Senhora dos Navegantes, em Porto Alegre; ambas em função da procissão dos marinheiros. Concordando com esse autor, ainda que os sincretismos com as santas católicas variem, percebemos que o sentido de Iemanjá se mantém, sendo, principalmente, o de proteger as pessoas que vivem, trabalham ou dependem do mar.

Nota-se que o sincretismo com Iemanjá se impõe nos festejos genuinamente católicos. Assim, as festas de orla dedicadas a ela são realizadas de acordo com o calendário das santas católicas. Porém, nos festejos católicos oficiais o sincretismo com Iemanjá também se torna visível. Oro e Anjos (2008) afirmam que, durante a procissão de Nossa Senhora dos

Navegantes, são realizadas também ações de culto a Iemanjá. É o caso do consumo da melancia (uma das comidas que servem de oferenda a Iemanjá), durante a festa católica. Esse costume se popularizou ao ponto de a festa ser reconhecida também pelo nome de Festa da Melancia. Esta é uma comemoração católica que conta com um público bastante diverso, composto por católicos (em sua maioria) e afro-religiosos. Os autores afirmam que grande parte dos católicos da procissão, mesmo sem cultuarem diretamente Iemanjá, reconhecem sua presença na festa e exibem respeito a sua figura.

É importante ressaltar que, por causa do sincretismo com o catolicismo, a figura de Iemanjá precisou se adequar. 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, os terreiros de candomblé mantêm de forma bastante discreta os cultos que envolvem aspectos da sexualidade feminina. Na umbanda e em terreiros de candomblé considerados mais sincréticos há um esvaziamento quase completo do conteúdo sexual das divindades femininas, incluindo aí Iemanjá. Esse fenômeno, que a autora chama de sublimação das características sexuais, foi, segundo ela, a razão do surgimento da entidade Pomba-gira, criação genuinamente brasileira, que se caracteriza por exacerbada sexualidade e por se portar de maneira totalmente livre das convenções sociais. Assim, para a Augras (2000), Iemanjá passa a representar um modelo de figura feminina e a Pomba-gira seu extremo oposto.

As estátuas de Iemanjá são o retrato dessa adequação às normas da sociedade branca, católica e ocidental. Nelas, Iemanjá geralmente aparece representada por uma bela mulher, branca, de cabelos lisos e com olhos claros em alguns casos. Algumas vezes vestida com longos vestidos

de várias tonalidades de azul ou branco. Algo muito próximo das imagens das Nossas Senhoras do catolicismo.

Por fim, podemos afirmar que é 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.

Capítulo 4 - A canção popular brasileira

A música está presente em nosso cotidiano de uma maneira marcante, 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).

Desse modo, a canção se torna uma excelente fonte de pesquisa, pois ela dá conta de nos transmitir, por meio de vários elementos, as diversas formas de pensar e agir da sociedade em seus respectivos tempos históricos. Porém, ao se trabalhar com canções em investigações acadêmicas, muitos cuidados devem ser tomados. Napolitano (2002) nos aponta problemas e cuidados metodológicos do uso da canção como fonte de pesquisa.

Um problema é a separação da letra e da melodia. Afirma-se que o impacto e a importância social da canção estão na forma como ela articula a mensagem verbal explícita e a estrutura poético-musical como um todo, pois a forma de cantar e entoar as palavras pode causar impactos de diferentes magnitudes em quem a ouve (Napolitano, 2002). Desse modo, ouvir a canção tem uma influência bem diferente do que ler a canção. Segundo Napolitano (2002), a análise de uma canção só será completa se considerarmos o conjunto poético-musical e para tal empreendimento é necessário que o pesquisador possua conhecimento nessas duas esferas (o poético e o técnico-musical). Em muitos casos (como no desta pesquisa) não se faz possível essa análise da totalidade da canção. Nesse caso, Napolitano (2002) afirma que a separação letra-música pode ser possível com fins didáticos, tendo em mente que as conclusões tiradas desse tipo de análise serão bastante parciais. Quando recortamos apenas a letra priorizamos essa instância em detrimento das outras, desconsiderando aspectos estruturais fundamentais da canção, como o arranjo, a melodia, o ritmo, o gênero, havendo, dessa maneira, uma redução do sentido global da canção. No caso da nossa pesquisa não

estamos analisando a repercussão das canções para os ouvintes, mas sim como o compositor entende a figura de Iemanjá.

Desse modo, o entrave da separação letra e música pode não ser grande, apesar de ser algo importante e que deve ser levado em consideração, já que a maneira com que o compositor (que pode ser também o intérprete), imagina para a interpretação da canção é influenciada pela forma como ele concebe, enxerga e constrói a imagem de Iemanjá. Por tudo isso, entendemos a especificidade de nosso estudo, que analisou somente as letras das canções.

Um cuidado apontado por Napolitano (2002) diz respeito ao contexto de produção e veiculação das canções analisadas. Nessa perspectiva dois aspectos devem ser levados em conta: (1) as instâncias contextuais da canção e (2) a relação entre o músico compositor e o público ouvinte.

O autor afirma que há sempre um tempo e um contexto no qual aquela canção foi criada e veiculada. Ele aponta para quatro instâncias contextuais da canção:

(a) Criação: O autor está inserido em um tempo histórico e em determinado contexto cultural. Assim, suas composições serão influenciadas por tradições culturais diversas. Em alguns momentos as composições serão direcionadas para grupos sociais específicos.

(b) Produção: a difusão da música depende muito de qual produção foi dada a ela. Nesse sentido, o interprete terá um papel fundamental, mas outros aspectos também são levados em conta. A evolução do tratamento técnico dos estúdios de gravação é um ponto importante e que influenciou decisivamente a história da música no Brasil. Como veremos adiante, foi graças aos avanços tecnológicos relativos às técnicas de gravação que muitas músicas e artistas puderam se popularizar. Artistas que não possuíam uma voz potente, como Carmem Miranda e Orlando silva, só puderam se popularizar com o advento da gravação elétrica. A

popularização da música se torna ainda maior com a chegada dos Long Playings (LP), na década de 1960.

(c) Circulação: diz de onde e como a música circula e como ela é difundida e veiculada. Essa instância é bem complexa, pois depende muito de vários contextos:

> [...] rádio nos anos 30, a televisão nos anos 60, o carnaval e as festas populares no começo do século, o movimento estudantil para as canções engajadas nos anos 60, os festivais da canção entre 1965 e 1969." (Napolitano, 2002, p.101)

Assim, para cada período analisado, foi preciso que levantássemos os principais veículos de circulação das canções analisadas.

(d) Recepção/apropriação: dizem respeito a como a música chega aos ouvintes. Não se refere aos mesmos processos da circulação, que analisa diz respeito a como as canções saem do contexto de produção. O estudo dessa instância é bem complexo e se complica pelo fato de haver uma escassez de métodos consolidados. Existem muitas variantes que caracterizam essa forma de recepção. O poder aquisitivo, a faixa etária, gênero, o contexto de circulação, dentre outras. O autor enfatiza ainda valores que a música ajuda a construir.

Nesta investigação estamos analisando a imagem de Iemanjá sob a ótica dos compositores. Porém, é preciso atentar para o fato de que um compositor é também um ouvinte. Por isso, as músicas lançadas em seu tempo histórico, de certa maneira, também influenciam suas composições. As quatro instâncias contextuais descritas acima nos dão um panorama da complexidade em se analisar a apropriação das canções pelos ouvintes, mas não podemos ignorar que os compositores também receberam e se apropriaram de uma linguagem musical própria de seu tempo, pois como bem disse Napolitano (2012), "[...] sua escuta musical é fundamental para sua própria criação musical" (p.82). Assim, para nossa análise, procuramos levar em consideração o contexto cultural e histórico no qual viviam esses compositores, pois sabemos que isso refletiu em suas vivências, escutas musicais e composições.

Diante disso, tentaremos expor alguns dos principais acontecimentos que marcaram a história da música popular brasileira. Essa exposição será feita de forma linear, seguindo uma linha temporal. Dividiremos os fatos por períodos, mas essa divisão será apenas didática. Sabemos que a sistematização baseada em datas e fatos pode gerar uma visão pobre e simplificada e que não contempla a complexidade histórica a que está submetido o processo de produção e criação musical no Brasil (Napolitano, 2002 & Naves, 2010). Assim, foi preciso que fizéssemos escolhas e recortes específicos de fatos, artistas e bandas marcantes em cada período da história da música no país.

4.1 Os primeiros gêneros nacionais populares brasileiros

É sabido que o aparecimento dos primeiros gêneros musicais populares brasileiros é concomitante ao desenvolvimento dos grandes centros urbanos. Para Napolitano (2002), a cidade do Rio de Janeiro é uma das mais importantes cidades para a cena musical brasileira. Muitos modelos de música popular que conhecemos foram forjados nos vários locais e pontos de encontro dessa cidade. Até a década de 1950 houve, na cidade do Rio de Janeiro, muitos encontros entre diversas etnias africanas e entre pessoas de diversas regiões do país. Esses encontros eram inter-raciais, inter-econômicos e também inter-regionais. Começaram com a vinda de escravos da Bahia e, mais tarde, com a vinda de ex-escravos, que após a abolição migraram em busca de novas condições de vida. Décadas depois houve intenso fluxo migratório de nordestinos e de europeus. Esse movimento migratório proporcionou uma mistura muito rica de tradições culturais e musicais e influenciou fortemente na composição do que entendemos por música popular brasileira. Na cidade do Rio de Janeiro estavam instaladas também as principais gravadoras. O Nordeste, principalmente a Bahia, Pernambuco e Ceará, também teve um papel muito importante na formação da música popular nacional. Muitos ritmos musicais que influenciaram a música popular brasileira vieram dessa região.

Do nordeste, herdaram-se também muitas maneiras de poetizar a música, com timbres musicais e vocais típicos (Napolitano, 2002).

Em fins do século XVIII popularizam-se nesses centros urbanos a Modinha e o Lundu. Segundo Naves (2010), a modinha caracteriza-se como um gênero de origens europeias que no Brasil colônia misturou-se aos ritmos africanos. É conhecida como o primeiro gênero afro-brasileiro da canção popular. O Lundu era uma dança típica dos escravos africanos que se popularizou e ramificou em um subgênero mais elitizado e em outros mais populares, que mais tarde influenciaram na criação do Samba. A valsa brasileira é outro gênero presente nos primórdios da história musical brasileira. De música instrumental se transformou em canção (ao se agregar letra à melodia) e isso fez com que ela se popularizasse no final do século XIX. A valsa se torna um gênero da música romântica por excelência, sendo substituída pelo Samba-canção apenas na década de 1940 (Naves, 2010).

Na década de 1870 chegam ao Brasil vários gêneros musicais, como a polca, a mazurca, scottish, habanera e tango. Essas danças estrangeiras vieram para o Brasil e se misturaram aos ritmos africanos, dando origem ao choro, maxixe e tango brasileiro (Naves, 2010). Esses gêneros passam a ser divulgados por meio de um poderoso meio, surgido também nesse período, o teatro de revista.

4.2 Do surgimento do Samba à popularização da rádio: o movimento popular musical do início do Século XX

O início do século XX é marcado pelo surgimento do Samba, das primeiras gravações em estúdio e da transmissão das informações e músicas via rádio. Esse período Napolitano (2002) chama de o nascimento da música popular moderna. Para o autor, entre 1917 e 1937 houve uma mudança muito radical na vida popular brasileira.

> A princípio, a palavra samba designava as festas de dança dos negros escravos, sobretudo na Bahia do século XIX. Com a imigração negra da Bahia para o Rio de Janeiro, as comunidades baianas se estruturaram de forma espacial e cultural e tiveram nas "tias", velhas senhoras que exerciam um papel catalisador na comunidade, o seu elo central. A primeira geração do samba, João da Baiana, Donga e Pixinguinha, entre outros, tinha a marca do maxixe e do choro, e a partir das comunidades negras do centro do Rio, principalmente nos bairros da Saúde e da Cidade Nova, irradiou esta forma para toda a vida carioca e, posteriormente, para toda vida musical brasileira. (Napolitano, 2002, p.49)

Os principais pontos de encontro dos sambistas do Rio de Janeiro do início do século eram as casas das tias baianas. Essas casas eram pontos de encontros e refúgios para os baianos recém imigrados, pois as tias (já estabelecidas na cidade há mais tempo) ofereciam todo tipo de ajuda aos recém-chegados. Além disso, as casas das tias eram um ponto de referência religioso e cultural, sendo caracterizadas como um dos únicos locais de diversão e entretenimento dos negros que viviam na cidade do Rio de Janeiro. Entre essas casas, a casa de Tia Ciata se destacava, sendo amplamente conhecida por suas festas dançantes que duravam vários dias. Nessas festas, ouvia-se e dançava-se Choro na sala, Samba na antessala e Batuque no terreiro. A casa de Tia Ciata destacava-se, entre outras coisas, por ser frequentada por negros de classe baixa e por brancos da classe média e alta, estando em uma posição de prestígio em relação a outras casas. (Velloso, 1990). É sabido que a história do Samba está atrelada à história das escolas de samba nos morros. Os sambistas que frequentavam as casas das tias baianas eram os mesmos que fizeram parte da criação das primeiras escolas de Samba (Naves, 2010).

Donga é considerado um dos fundadores do Samba, pois além de participar ativamente dos encontros na casa da Tia Ciata, foi o primeiro a gravar e a registrar a autoria de um Samba. A canção "Pelo telefone" foi gravada em 1916. Seu registro foi marcado por confusões e controvérsias, pois se dizia que os sambas naquela época eram compostos de forma coletiva por todos os frequentadores da casa de Tia Ciata, e Donga o registrou individualmente. A despeito disso, foi graças ao registro e gravação dessa canção que o Samba se projetou para além das periferias e do grupo social dos terreiros. Passando a ser conhecido por toda a sociedade (Naves, 2010). Para Naves (2010), a gravação de "Pelo telefone" também marcou a

entrada do Samba na modernidade, caracterizada pelo individualismo e a necessidade de haver um compositor que registre oficialmente uma canção. O autor afirma também que foi por meio da gravação dessa canção que a palavra samba começou a circular na sociedade e a ser amplamente conhecida, ganhando popularidade.

No início do século XX o Samba se parecia muito mais com o Choro e o Maxixe, pois o recurso da gravação mecânica não permitia que instrumentos percussivos fossem gravados. Foi somente a partir de 1927, com o desenvolvimento da gravação elétrica, que o Samba ganhou elementos que o aproximam da forma como o conhecemos na atualidade. Segundo Napolitano (2002), as mudanças que o Samba sofreu entre 1917 e 1930 aconteceram nas esferas rítmicas musicais e nos níveis social, político-cultural e de danças coreográficas. Nesse período, muitas coisas se alteraram, inclusive os locais onde se fazia e se escutava o Samba. No princípio, o Samba era feito e ouvido nas casas das tias baianas. Após seu desenvolvimento e divulgação, o Samba passou a ser concebido e ouvido também nos botequins e outros redutos da cidade. O Samba saiu do âmbito do privado, presente nas festas caseiras, e ganhou a esfera pública, tomando toda a cidade por meio da gravação musical.

Naves (2010) enfatiza a existência de duas gerações de sambistas distintas nesse início de século. A primeira geração é da década de 1910, que, apesar de provir da classe popular, almejava ascender socialmente para a burguesia. A própria Tia Ciata era uma pessoa que ocupava um lugar de prestígio social, sendo casada com um policial e tendo sua casa frequentada por pessoas importantes[23]. Os sambistas que surgiram nos anos de 1920 negavam os modelos burgueses, se ligando mais aos redutos da boemia e ao cotidiano das populações

[23] Velloso (1990) conta que tia Ciata gozava de boas relações sociais e contatos com pessoas muito importantes e, por causa disso, conseguiu emprego para seu marido na polícia. Emprego estratégico, pois, assim, detinha o resguardo dos protetores da lei para fazer suas festas de samba sem a repressão policial que outras casas sofriam na época.

faveladas: “desenvolvendo uma sensibilidade diferente dos compositores da geração anterior, concentravam-se na temática da orgia, malandragem ou vadiagem” (Naves, 2010, p.69 e 70).

A temática da vadiagem aparece no Samba a partir da década de 1920 e se torna tão presente nas canções que, em muitos momentos, as palavras sambista e malandro tornaram-se sinônimos. Os sambistas começaram também a ser vinculados ao morro do Estácio, pois é nesse local que surgem grandes nomes como Bide, Milton Bastos e Brancura.

A temática da malandragem relatava, também, muito do cotidiano dos morros. Bide e Cartola eram compositores que estavam dentro do morro, Noel Rosa era compositor branco de classe media alta que subia o morro como forma de fazer contato com o cotidiano cantado nos sambas e os próprios sambistas. Esses contatos entre o morro e a cidade fizeram com que o Samba pudesse ser popularizado e, assim, atingir a classe média. Naves (2010) relata alguns casos em que artistas do morro foram explorados por artistas brancos pertencentes à classe média, que subiam o morro e usurpavam suas composições. A despeito desses grandes problemas, é de se notar que, a partir de 1920, e por meio desses encontros entre sambistas do morro e da cidade, o Samba começou a ser valorizado como mercadoria e a ser apreciado pelos segmentos de classe alta e média da sociedade. Assim, percebemos aquilo que Prandi (2000) também observou: o Samba só começou a ser valorizado pelas elites quando artistas brancos passaram a cantá-lo ou compô-lo.

A partir de 1930 surge o subgênero chamado Samba autêntico. Essa nova modalidade faz uma ruptura com aquele Samba produzido nos anos de 1920. O Samba autêntico surge como uma versão nova dos sambas produzidos até então (Napolitano, 2002). Essa nova tradição surgida nos anos de 1930 também recebeu grande influência das ideias progressistas da época (Naves, 2010). A partir de 1927, com a gravação elétrica, a tradição do batuque africano, por meio de seus instrumentos percussivos, pôde ser colocada nas músicas. Desse modo, foi possível a

produção de um Samba autêntico, marcado pelo retorno a um passado africano, propiciado pelo progresso (Napolitano, 2002).

A década de 1930 também foi marcada por mudanças político-sociais que influenciaram no desenvolvimento cultural do país. A Era Vargas estimulou a construção de uma cultura autêntica e legitimamente brasileira. Influenciados por esse espírito, muitos sambistas começaram a compor canções que exaltavam a brasilidade. "Aquarela do Brasil", de Ari Barroso, representa bem essa nova modalidade de Samba, chamada Samba exaltação. A partir desse período, o Samba foi ganhando novos contornos e se tornou símbolo nacional (Naves, 2010). A exaltação da brasilidade também fez com que os gêneros carnavalescos ascendessem. Do Samba e da marchinha derivaram o Samba-enredo e a marcha rancho. Esses gêneros estiveram presentes com muita intensidade nesta e nas décadas posteriores.

Percebemos que a década de 1930 é marcada por um turbilhão de acontecimentos: consolidação da rádio, surgida em 1920, crescimento e aperfeiçoamento da indústria fonográfica, entrada do cinema no país, institucionalização dos desfiles das escolas de samba, que, a partir desse período, passaram a ser patrocinados pelo estado. Segundo Naves (2010), as décadas de 1920 e 1930 tornaram os anos de ouro da música nacional, pois é nesse período que houve grandes mudanças na música popular, principalmente na que se fazia no Rio de Janeiro. Nesse período havia muitas coisas acontecendo na cidade, com seus artistas imersos em um campo cultural muito diverso, marcado por um hibridismo cultural (Naves, 2010). Isso explica o ecletismo de compositores como Noel Rosa, que, ao mesmo tempo em que produzia samba, também produzia canções sertanejas.

A partir da década de 1940, uma nova modalidade de Samba aparece: o Samba-canção (Naves, 2010). Dessa década em diante a gama de canções populares nacionais aumenta cada vez mais, com o surgimento de novos gêneros e subgêneros e com a entrada de alguns

gêneros estrangeiros no país. A década de 1950 é marcada pela entrada das músicas norte-americanas, que, fundidas às músicas brasileiras, puderam dar origem a um novo gênero musical: a bossa-nova.

4.3 As experimentações Bossa Novistas e a modernização da canção brasileira

Segundo Naves (2010), a Bossa Nova surgiu no final da década de 1950, a partir de várias experimentações musicais que juntaram o Samba e o jazz norte americano. Nomes como João Gilberto, Tom Jobim, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Nara leão e Vinícius de Morais compõem o grupo de artistas precursores do gênero. A Bossa Nova surgiu em um contexto de ideias desenvolvimentistas, chamado Anos Dourados. Esse contexto propiciou a ode à modernidade, princípio motivador das canções de Bossa Nova. É importante ressaltarmos que modernidade é sempre relativa ao contexto histórico. Naquela época, modernidade significava aderir ao padrão urbano. Para os artistas, ser moderno significava simplificar ao máximo, retirar todos os excessos. Desse modo, se simplificou o som, adotando, nas palavras de Naves (2010), "uma estética clean".

Os precursores da Bossa Nova criticaram a atuação exagerada de artistas como Cauby Peixoto e Dalva de Oliveira, que cantavam Samba-canção, bolero ou tango de uma forma operística, fazendo de suas apresentações verdadeiros shows de gala. Na Bossa Nova os super arranjos e a multiplicidade de instrumentos foram substituídos por uma formação chamada de camerística, composta basicamente por violão, piano, percussão e baixo. Essa percussão era mais branda e passou a fazer uso da vassourinha. A voz passou a acompanhar os instrumentos musicais, não sendo mais uma voz operística. João Gilberto é um dos bossa-novistas que mais encararam esse espírito moderno (Naves, 2010).

A bossa nova apareceu como um estilo no final dos anos de 1950 e se consolidou nos anos de 1960, principalmente após a gravação em 1963 da canção "Garota de Ipanema". Essa canção

foi gravada por Frank Sinatra em 1967 e se tornou conhecida internacionalmente (Naves, 2010).

O final dos anos de 1950 e o início dos anos de 1960 foram um período em que a canção popular se tornou lugar de debates estéticos, políticos e culturais. Nesse sentido, ela se tornou mais importante do que o teatro, o cinema ou as artes plásticas. As canções começaram a cantar todos os aspectos da vida, do político ao cultural, e os artistas começaram a ser considerados como formadores de opinião (Naves, 2010). Segundo Napolitano (2002), a Bossa Nova fez parte de um movimento muito amplo de música brasileira. A partir dela, se consolida a MPB.

4.4 A música engajada e a consolidação da MPB

Naves (2010) afirma que a ideia de MPB surge em meados dos anos de 1960 como uma tentativa de colocar um tom político e mais contextual nas experimentações da Bossa Nova que já vinha sendo feita. Surge dessa tentativa uma modalidade de canção chamada de Música Engajada ou de Protesto. Além disso, havia um desejo de imprimir à Bossa Nova um tom de brasilidade, para além das letras de canções ou das histórias contadas. Os elementos musicais e poéticos das canções começaram a interagir de maneira a trazer esse tom de brasilidade. Naves (2010) cita o exemplo da canção "Arrastão", que está no nosso banco de dados e foi submetida à análise:

> Um bom exemplo é "Arrastão", composição de Edu Lobo e Vinícius de Moraes de 1965 que, interpretada por Elis Regina no I Festival de Música Popular Brasileira da TV Excelsior de São Paulo, ganhou o primeiro lugar e projetou nacionalmente o compositor. A letra trata da condição do pescador, dos perigos que ele enfrenta no mar, das entidades do candomblé a que recorre; a melodia, típica da chamada "canção de festival", contém uma passagem em que a voz dá ascendente de sete semitons, prolongando a nota aguda e, em seguida, descendo lentamente um intervalo de uma oitava, um efeito emocionante que fazia todo o público do festival, em êxtase, cantar junto com o intérprete. (pp.41 e42).

Napolitano (2002) afirma que foi por volta de 1965 que surgiu a sigla MPB, designando um gênero musical. A MPB incorporou nomes da Bossa Nova e novos artistas se inseriram no

campo musical. Surgiram intérpretes como Elis Regina que cantava de maneira mais virtuosa, com a voz se sobrepondo aos instrumentos, não mais dialogando com o violão, como na Bossa Nova. Com relação aos instrumentos, a percussão voltou com os pratos e a bateria. As canções contaram com um arranjo maior, não operístico, mas muito inspirado no jazz e muito mais virtuoso do que o da Bossa Nova (Naves, 2010). A popularização da MPB se deu muito em função dos grandes festivais da canção e da gravação de Álbuns em LP (Napolitano, 2002).

Para Napolitano (2002), nos fins da década de 1960 e a partir da década de 1970, principalmente em função da repressão do regime militar, a MPB passou a ser vista cada vez menos como um gênero musical específico e mais como um complexo cultural plural. O Samba foi introduzido na MPB, apesar de continuar seguindo como um gênero independente. Nesse momento, outros movimentos musicais surgem também como muita força, como é o caso do Tropicalismo.

4.5 A Tropicália e a revolução na canção

Segundo Naves (2010), a Tropicália foi um movimento surgido em fins da década de 1960 que rompeu com o que se conhecia até então como canção. Ela entra com novos elementos visuais, performáticos e estéticos. A introdução desses novos elementos retira da canção o foco na letra e na música. Na canção tropicalista letra, música, corpo, visual, performance interagem e formam uma totalidade. A experiência com o movimento não se restringe mais à musicalidade (Naves, 2010). Para se compreender o tropicalismo era preciso visualizar e experimentar seus espetáculos, suas capas de discos e suas performances. No movimento, foram incorporados instrumentos populares negados por artistas da MPB, ao mesmo tempo em que era buscada inspiração nas clássicas canções de Bossa Nova e MPB. Nesse contexto, Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros tropicalistas introduziram a guitarra elétrica em suas

canções. Isso foi visto como algo transgressor, não sendo bem aceito pelo público e por alguns artistas. O momento de ascensão do tropicalismo coincidiu com a ascensão de um movimento nacionalista, que buscava nas culturas e territórios nacionais a brasilidade e criticava estrangeirismos, como a influência do Rock e da guitarra elétrica na juventude.

O movimento tropicalista foi marcado por um verdadeiro chamado para que se observasse e se auto-criticasse a música popular brasileira produzida até então. A Tropicália abriu brechas para que novos gêneros emergissem. Assim, uma nova forma de ver e se fazer o Rock nacional surgiu. Diferente do Rock iê-iê-iê, produzido pela Jovem Guarda, o Rock dos anos de 1970 surge de um modo politizado e engajado. O Reggae também chega e se consolida no Brasil. Artistas como Gilberto Gil e Caetano Veloso gravaram as primeiras canções de reggae nacionais. A partir da Tropicália, surgiram no Brasil muitos outros gêneros e novos movimentos musicais foram se configurando.

4.6 Os anos de 1980 e o Rock contestador da juventude

Os anos de 1980 são marcados pela ascensão do Rock brasileiro dos anos 80, ou BRock. Nesse momento, os artistas rompem com a ideia do Rock produzido nos anos de 1970. Esse movimento foi marcado pela irreverência, pelo uso de uma linguagem despojada e informal, típica da época. Seus artistas dispensaram o apoio dos grandes nomes da geração anterior, das estrelas da MPB, sendo muito influenciados pelo movimento Punk norte americano e pela New Wave. Suas músicas eram direcionadas para um público jovem (Naves, 2010).

As canções do BRock são caracterizadas por uma simplicidade em termos poético-musicais. Essa simplicidade não é a mesma pregada pelos bossa novistas, que possuíam um conhecimento musical vasto e usavam conscientemente recursos minimalistas nas canções. No Rock dos anos 1980 a simplicidade se devia ao fato de que muitos artistas não possuíam a mínima experiência musical, e o que se valorizava no momento era a ideia de que qualquer

um podia formar uma banda de rock, se transformar em cantor ou estar na mídia (Naves, 2010).

4.7 A Black Music e a ascensão de gêneros negros

Segundo Naves (2010), os anos de 1960 foram marcados por uma diversidade cultural muito grande. Nesse período surgiu no Brasil a Soul Music, e artistas como Jorge Ben e Tim Maia se tornaram ícones da Black Music nacional. Juntamente com a Soul Music, chegaram ao Brasil as questões relativas ao movimento dos direitos de negros norte-americanos, trazendo reflexões sobre as questões de raça e racismo no Brasil. As canções da Soul music não eram como as canções de protesto, que traziam em suas letras as contestações ao sistema político vigente. Na Soul music, a atitude que a música trazia por si só transmitia as mensagens político-sociais. As letras nem sempre traziam conteúdos sobre a questão racial, mas o cabelo Black de seus artistas e suas formas de dançar e se vestir garantiam o tom de africanidade e negritude, fazendo com que essas canções fossem também politicamente engajadas.

O movimento da Black soul e da música negra foi questionado por muitos, quanto a sua veracidade e autenticidade, sendo visto por alguns críticos como uma mera cópia da música feita nos Estados Unidos. Para essas pessoas, o movimento da Black Soul Music nada tinha a ver com a cultura genuinamente brasileira e se distanciava muito da busca por autenticidade que a MPB e o movimento da contracultura defendiam. Esses foram temas de grande discussão na época, pois se entendia que os valores negros e de africanidade estavam sendo ressaltados de uma maneira muito mais autêntica na MPB, que ressaltava a mistura de raças como formadora da cultura nacional. Nesse momento houve então uma ruptura, e artistas e ativistas negros passaram a negar a miscigenação. Não mais se falava em três raças, o momento era de afirmação da cultura negra. Nesse sentido, os termos autêntico e nacional precisaram ser ressignificados, no intuito de tornar autêntica a negritude e o ser negro:

> Na medida em que as chamadas minorias negras passaram estrategicamente a investir num conceito de nação que não se confunde com o Estado-Nação, mas com populações negras e periféricas que habitam territórios localizados no Brasil e em outras regiões do planeta, ser "autêntico" passou a significar assumir a identidade negra. (Naves, 2010, p.130)

A partir dessa afirmação negra na canção brasileira, gêneros como o Hip Hop, o Funk e o Axé Music ascendem com muita força. Trazendo, cada um a sua maneira, conteúdos que ressaltam a negritude e africanidade dos afrodescendentes brasileiros.

4.8 A influência africana na musicalidade brasileira: religiões afro e música popular

Ao mesmo tempo em que a cultura dos terreiros tem fornecido à música popular brasileira uma grande fonte de elementos míticos, rituais e de concepção de mundo próprios das religiões de matriz africana, constatamos que o candomblé, a umbanda e outras religiões afro-brasileiras têm sido popularizados através da música. Por meio dela, essas religiões se propagaram e adentraram diferentes segmentos sociais (Prandi, 2005).

As várias formas através das quais os aspectos da umbanda e do candomblé aparecem nas letras das canções são 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 foram gravadas no 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. O autor cita nomes importantes que se relacionam "à história do Samba e da macumba" (Prandi, 2005, p.189). Nomes como *Donga, Pixinguinha, Sinhô, João da Baiana, Bide, Bahiano, Amor* e muitos outros estão ligados às 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 são importantes para compreender a presença das religiões no cancioneiro popular.

Amaral e Silva (2006) afirmam que, nas primeiras gravações, o tema das religiões aparece como parte do cotidiano. Em suas letras se percebe uma centralidade da religião como espaço de sociabilidade de negros e brancos pobres. Os autores citam a música "Yao", de Pixinguinha, como exemplo:

> A musica Yaô mostra os valores religiosos sendo afirmados para o próprio grupo e para a sociedade mais ampla, um dos processos pelos quais parcelas de significado religioso foram, aos poucos, transmitidos para outros espaços, mais abertos, da cultura (Amaral & Silva, 2006, p.196)

O surgimento da rádio, em 1922, fez com que esses sambas fossem amplamente divulgados, porém sua veiculação provocou a indignação de críticos musicais e público em geral, por serem consideradas de baixo gosto musical, além de serem feitas por negros. Foi somente a partir da campanha pela formação de uma musicalidade e identidade nacional impulsionada pela Era Vargas que a divulgação dessas músicas nas rádios tornou-se mais bem aceita. A partir desse período aspectos das religiões afro-brasileiras são exaltados como símbolos de brasilidade e têm na figura de Carmen Miranda a representação das tias baianas, das comidas típicas de orixás (e também tipicamente baiana) e das danças, que com seus gestos pareciam imitar os trejeitos de Oxum (Amaral & Silva, 2006).

Na voz de Carmen Miranda as canções de Dorival Caymmi ficaram conhecidas internacionalmente. No Brasil, o cantor e compositor também ganhou grande aceitação do público. Caymmi é conhecido por ser o grande cantor dos temas do mar, da pesca e dos

pescadores. Suas canções associaram muito a figura de Iemanjá ao mar e à Bahia. O artista estava totalmente imerso no universo afro-religioso e isso se refletia em suas composições.

Segundo Amaral e Silva (2006), entre as décadas de 1930 e 1950, quase todos os grandes intérpretes gravaram alguma canção que fizesse referência aos elementos das afro-religiões. Muitas vezes as letras exaltavam o caráter exótico e misterioso dessas religiões. A partir da década de 1960, a temática das religiões foi ganhando maior legitimidade nas canções, especialmente entre a classe média intelectualizada, muito em virtude da grande popularização da Umbanda e da consolidação do Candomblé no Sudeste:

> Nos anos de 1960, a música popular brasileira se encontrava num ponto privilegiado de seu desenvolvimento. Absorvendo musicalidades de várias origens e gêneros (como o rock, pop, black music, baladas italianas, etc.) e diversificando seus próprios caminhos, surgem os movimentos da Jovem Guarda, Bossa Nova, Tropicalismo, a "música de protesto" e de vanguarda dos Festivais, entre outros. Os elementos das religiões afrobrasileiras aparecem nas músicas de praticamente todos esses movimentos (Amaral & Silva, 2006, p. 204).

As canções de protesto usaram muito as figuras de orixás como protetores e colabores de suas lutas e ações que visavam à transformação político-social do país. É também nas décadas de 1960 que é lançado o disco "Os Afro-sambas", de Baden Powell e Vinícius de Moraes. Todas as canções desse álbum foram inspiradas nos contatos dos autores com a musicalidade dos terreiros e da capoeira. Nesse mesmo período ascendem à mídia canções que Amaral e Silva (2006) classificam como "pedagógicas" das religiões afro-brasileiras. Representadas, principalmente, por Clara Nunes e Martinho da Vila, essas canções transmitiam os "signos, símbolos, valores, códigos, preceitos, enfim, termos da linguagem religiosa proveniente do mundo dos terreiros constituindo, desse modo, palavras-chave para a compreensão destas crenças" (p.209).

O movimento tropicalista também abordou a temática religiosa em várias de suas canções, exaltando a Bahia e a tradição nagô. Gilberto Gil e Caetano Veloso, no entanto, continuaram cantando a temática religiosa, mesmo após o tropicalismo:

> Gilberto Gil e Caetano Veloso continuariam a cantar os elementos do candomblé nas várias fases de suas carreiras, até mesmo quando se voltaram para as religiões orientais, como o hinduísmo e o zen-budismo. Nesses casos, estabeleceram paralelos e mostraram semelhanças entre os panteões citados em suas músicas, buscando as afinidades entre esses universos religiosos. (Amaral & Silva, 2006, p.223)

Amaral e Silva (2006) afirmam que as músicas dos movimentos surgidos nas décadas de 1960 e 1970 contribuíram muito para a popularização de expressões do universo religioso afro-brasileiro. As canções foram disseminadas por todo o país e ouvidas por diferentes classes sociais. Os elementos religiosos cantados passaram a ser identificados como pertencentes à cultura brasileira, não mais como parte do exclusivo universo dos terreiros:

> Não obstante, muito mais como "cultura brasileira" do que como mensagens ou símbolos sagrados de alguma religião específica. Foi sobre essa base que, nas décadas seguintes, os mais diferentes compositores e intérpretes, com os mais diferentes estilos e propostas musicais, puderam incorporar ao seu repertório essas mesmas referências. (Amaral & Silva, 2006, p.228).

Assim, os blocos afro na Bahia, as bandas de axé music, os grupos de hip hop e reggae e os diversos artistas pop incorporaram a temática das afros-religiões em suas canções. Amaral e Silva (2006) ressaltam, no entanto, que na produção dos últimos 30 anos, o Samba é ainda o principal gênero musical que tematiza as religiões afro-brasileiras em suas canções.

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, como elemento influente na cultura brasileira, colaborou para um processo de construção de uma imagem das religiões afro-brasileiras diferente da originalmente cultuada.

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.

Capítulo 5 - A Teoria das Representações Sociais

As representações sociais, tomadas e analisadas como fenômeno, tiveram Serge Moscovici como pioneiro nas pesquisas. Em 1961, o autor publicou um trabalho sobre a apropriação da teoria psicanalítica por parte de diferentes grupos sociais, denominado "A Psicanálise, sua imagem e seu público". No prefácio à segunda edição de seu livro, Moscovici (1961/2012) afirma que o objeto central daquela investigação era o fenômeno das representações sociais. Para Vala (2004), ao tratar das representações sociais nestes termos, Serge Moscovici se revelou geral e específico:

> Específico, no sentido em que visa a compreensão de um fenômeno particular dos nossos dias – a difusão e apropriação do conhecimento científico, das suas teorias e conceitos, pelo homem comum. Universal, no sentido em que propõe a analise dos processos através dos quais os indivíduos, em interação social, constroem teorias sobre os objetos sociais, que tornam viável a comunicação e a organização dos comportamentos. Neste outro sentido, mais amplo, as representações sociais alimentam-se não só das teorias científicas, mas também dos grandes eixos culturais, das ideologias formalizadas, das experiências e das comunicações cotidianas (p. 458).

É possível afirmar que Moscovici (1961/2012) fez uma concreta teorização e estabeleceu o campo das representações sociais como uma escola em psicologia social. A obra que inaugura a teoria das Representações Sociais apresenta uma ideia principal: a apropriação da ciência pela sociedade. O autor apresenta seu objeto de estudo, a psicanálise no cotidiano, e rompe com a ideia de que o saber científico é degradado ao circular na sociedade. A ideia apresentada é a de que as pessoas se apropriam desse saber de uma outra forma, de uma forma própria. Há assim "a formação de outro tipo de conhecimento adaptado a outras necessidades" (Moscovici, 1961/2012, p. 25). Desse modo, podemos afirmar que a teoria das representações sociais desenvolveu-se a partir do estudo do "conhecimento do senso comum". Toma-se, portanto, o senso comum como objeto relevante (Vala, 2004).

Segundo Moscovici (1961/2012), a inserção da psicanálise na sociedade é um bom exemplo da inserção dos elementos científicos no cotidiano. Para o autor, a psicanálise era um objeto socialmente relevante para a sociedade parisiense da época, uma vez que havia atingido todos

os extratos sociais e a sua linguagem passou a fazer parte do cotidiano, bem como passou a interferir nos modos de ser e se comportar de grande parte da população. Os termos de uso estritamente psicanalíticos passaram a compor o vocabulário de várias pessoas e a psicanálise se tornou objeto de crítica e elogios na imprensa. É inegável que a psicanálise era um objeto socialmente relevante e que provocou mudanças sociais significativas. Considera-se, no entanto, somente ser possível o estudo da formação da representação da psicanálise graças aos processos de difusão e de propaganda, descritos na segunda parte do livro.

Nessa obra pioneira, Moscovici (1961/2012) apresenta uma diferenciação entre o conceito Representação Coletiva, cunhado por Durkheim, e o conceito Representação Social. O autor afirma que a teoria desenvolvida por Durkeim é um dos referenciais teóricos da Teoria das Representações Sociais, mas levanta algumas diferenças que marcam a separação dos dois conceitos. O primeiro diz respeito à "especificidade do pensamento social em relação ao pensamento individual" (Moscovici, 1961/ 2012, p.26). O segundo pode ser considerado "a organização de imagens e linguagem, pois recorta e simboliza ações e situações que são ou se tornam comuns" (Moscovici, 1961/2012, p.26). Por meio de sua pesquisa, Moscovici (1961/2012) passou a entender as representações sociais como um fenômeno no qual se percebeu a passagem da psicanálise de seu contexto científico para contextos cotidianos e não psicanalíticos.

Essa passagem do plano da ciência para o plano social não significa uma simples continuidade do conhecimento. Moscovici (1961/2012) demonstra que, ao formar a representação de um objeto, os sujeitos o reconstroem e o constituem em seu sistema cognitivo, adequando-o aos seus sistemas de valores. Valores estes que dependem da história e contexto sócio-ideológico no qual estão inseridos.

5.1 Representação social: o conceito, o fenômeno e a teoria

Jodelet (2001) afirma que uma representação social é uma forma de saber prático que liga um sujeito a um objeto, orientada para a comunicação e para a compreensão do contexto social. As representações sociais se manifestam como elementos cognitivos (imagens, conceitos, categorias, teorias) socialmente elaborados e compartilhados. Dessa maneira, a autora enfatiza que as representações são fenômenos sociais que estão ligados a um sistema de pensamento amplo e complexo, à condição socioeconômica e às várias experiências dos indivíduos. Spink (1993), ao sintetizar as proposições de Denise Jodelet, enfatiza dois eixos principais desse campo de estudos: "as representações como constituidoras de formas de conhecimento prático orientadas para a compreensão do mundo e para a comunicação; e as representações como elaborações de sujeitos sociais a respeito de objetos socialmente valorizados" (p.301). Franco (2004), por sua vez, enfatiza que a constituição social das representações é historicamente construída e está ligada às diferenças dos grupos socioeconômicos, culturais e étnicos. Para a autora, as representações sociais estão presentes nas práticas sociais e nos diversos atos dos grupos humanos.

No intuito de mostrar um panorama geral dos aspectos históricos constituidores da teoria das representações sociais, Vala (2004) retoma as principais teorias que fazem parte do campo da psicologia social, as compara e as aproxima do conceito de representação social cunhado por Serge Moscovici. Assim, são apresentados aspectos das teorias da atribuição causal; de Durkheim e a representação coletiva; das articulações psicossociais de Wundt à McDoudall; da percepção social e do *new look*; da psicologia ingênua de Heider; das contribuições de Vygotsky; dentre outras, que contribuíram para a formação e definição do conceito de representação social.

Sá (1998) afirma que o termo representação social cunhado por Serge Moscovici para designar especificamente o tipo de fenômeno ao qual a sua interpretação teórica se aplicava é hoje utilizado de modo mais amplo, sem uma necessária correspondência com o conceito proposto por Moscovici (1961/2012). Segundo ele:

> É empregado, por exemplo, como sinônimo de representação coletiva, sob o argumento de que esta é também social, em um sentido amplo do termo cunhado por Durkheim. A rigor, esse argumento é endossado por Moscovici quando ele inclui em sua tipologia das representações sociais as representações hegemônicas, que não são outra coisa senão as representações coletivas. (p.61)

Há outros usos do termo, que podem ser vistos como uma derivação da noção genérica de representação para o campo do pensamento social (Sá, 1998). Assim, não existe "uma data documentada de nascimento do conceito, ou de batizado com o termo 'representação social', como em Moscovici" (Sá, 1998, p.61). Afirma-se que o conceito surge de várias maneiras independentes daquela que resultou na perspectiva moscoviciana e não se apresentam como um campo teórico uniforme. Segundo Sá (1998), "autores da filosofia, da antropologia, da história e da linguística encontram-se entre os que usam autonomamente o termo para designar suas próprias reflexões e pesquisas" (p.62).

Sá (1998) afirma ainda que alguns estudiosos orientados por uma perspectiva microssociológica bem definida, como é o caso da Escola de Chicago, podem usar o termo representações sociais enquanto se mantêm fieis à sua vinculação teórica original. Percebe-se aí a ampla dimensão dada ao termo representação social e suas várias possibilidades de utilização no meio científico.

No caso do nosso estudo, trataremos as representações sociais como fenômeno, bem como tratou Moscovici (1961/2012). Neste ponto, é interessante colocar em pauta os universos de pesquisa inaugurados a partir desse ponto de vista.

Algumas dessas tradições ou partes delas encontram-se incorporadas à "escola moscoviciana" ou a correntes específicas dentro desta. Nesse sentido, Sá (1998) expõem diferentes

perspectivas. Ele denomina de *A grande teoria* das representações sociais as proposições básicas de Serge Moscovici e apresenta correntes complementares a ela:

> (...) desdobra-se em três correntes teóricas complementares: uma mais fiel à teoria original, liderada por Denise Jodelet, em Paris; uma que procura articulá-la com uma perspectiva mais sociológica, liderada por Willem Doise, em Genebra; uma que enfatiza a dimensão cognitivo-estrutural das representações, liderada por Jean-Cleude Abric, em Aix-em-Provence. (Sá, 1998, p.65)

Para a escolha da perspectiva que adotamos em nosso estudo, utilizamos como referências as recomendações de Sá (1998). O autor afirma que se o objetivo do estudo é dar conta da gênese histórica de uma representação, há que se buscar a perspectiva original de Serge Moscovici ou de Denise Jodelet.

5.2 Sobre a vertente Moscoviciana

Neste tópico serão apresentados elementos constituintes do que Sá (1998) chama de "A grande teoria", mais especificamente trazendo os elementos conceituais levantados por Moscovici (1961/2012) e desenvolvidos em grande medida por Denise Jodelet.

Moscovici (1961/2012) afirmou que uma representação social é constituída de "informação", "atitude" e "campo de representação". A informação pode ser definida como o conhecimento de um grupo sobre determinado objeto social. Para Moscovici (2013), a nossa percepção do mundo se faz por meio do processamento de informações. Nós, seres humanos, temos a necessidade de avaliar seres e objetos com a finalidade de compreender a realidade. Porém, segundo o autor, alguns fatores irão influenciar na maneira como processamos e compreendemos a realidade. O primeiro fator se refere ao fato de selecionarmos aquilo que quereremos ver:

> É como se nosso olhar ou nossa percepção estivessem eclipsados, de tal modo que uma determinada classe de pessoas, seja devido a sua idade – por exemplo, os velhos pelos novos e os novos pelos velhos – ou devido a sua raça – por exemplo os negros por alguns brancos, etc. – se tornam invisíveis, de fato, eles estão "nos olhando de frente". (Moscovici, 2013, p. 30).

O autor afirma que essa invisibilidade não se deve a uma falta de informação, mas sim a uma fragmentação da realidade preestabelecida pelos indivíduos. Isso faz com que se produza uma classificação das pessoas e coisas e, possivelmente, algumas delas se tornarão invisíveis.

O segundo fator que influencia nossa compreensão da realidade é o de que formamos consenso em relação às ideias, paradigmas ou conceitos:

> Por milhares de anos os homens estavam convencidos que o sol girava ao redor de uma terra parada. Desde Copérnico nós temos em nossas mentes a imagem de um sistema planetário em que o sol permanece parado, enquanto a terra gira a seu redor; contudo, nós ainda vemos o que nossos antepassados viam. (Moscovici, 2013, p. 31).

O terceiro e último fator que influencia nossa forma de compreensão da realidade se relaciona com a forma como as ideias são compartilhadas pelos nossos grupos de pertença. As nossas reações aos acontecimentos e nossas respostas à estímulos estão relacionadas "à determinada definição, comum a todos os membros de uma comunidade à qual nós pertencemos" (Moscovici, 2013, p.31). Percebemos que no processamento da informação há uma intervenção de representações do mundo que influenciam na maneira como enxergaremos determinadas coisas em detrimento de outras, ao mesmo tempo em que nos orientam em relação às respostas que devemos dar e que, por fim, nos ajudam a definir a realidade.

Ainda com relação ao processamento da informação, Moscovici (2013) afirma que processamos e imprimimos subjetividade às informações que recebemos. Desse modo, percebemos que o ser humano não apenas armazena as informações recebidas. Assim, apesar de sabermos que ideologias e pensamentos dominantes influenciam na formação de atitudes em relação aos objetos sociais, sabemos também que eles não são facilmente introjetados pelas pessoas. O que se percebe é que as pessoas não são receptores passivos e que o processamento das informações se constitui em um evento de grande complexidade e dele decorre, em grande medida, o processo de formação das representações sociais.

A Atitude é outro fator que influencia na formação das representações sociais. Assim como recebemos e processamos as informações, no processo de interação social também estamos predispostos a responder aos estímulos externos na forma de atitudes. A atitude é um conjunto de crenças que possuímos em relação a determinados objetos, pessoas, coisas, assuntos ou acontecimentos. Ela pode ser negativa ou positiva (Crisp & Turner, 2013). Portanto, a constituição da atitude está relacionada aos conteúdos subjetivos e às interações sociais dos sujeitos. Segundo Moscovici (1961/2012), é por meio das atitudes que as pessoas irão ter o subsídio para representar objetos, conceitos ou pessoas. Por causa disso, a atitude está intimamente associada com a maneira como nos relacionamos com os objetos de representação social, interferindo na nossa maneira de nos comportar em relação a eles, ao mesmo tempo em que pode determinar nossas reações emocionais em relação aos mesmos.

E, assim, chegamos ao campo de representação, que, segundo Moscovici (1961/2012), é a organização dos elementos que se estruturam em torno da representação de determinado objeto. Assim, se estruturam na forma de imagem, de modelo e contêm os conceitos que formam a representação desse objeto:

> A dimensão que designamos por "campo de representação" nos remete à ideia de imagem, de modelo social, com conteúdo concreto e limitado das proposições que expressam aspecto determinado do objeto da representação. As opiniões podem incluir o conjunto representado, mas isso não quer dizer que o conjunto seja ordenado e estruturado. A noção de dimensão nos obriga a imaginar que há um campo de representação, uma imagem, onde existe unidade hierarquizada dos elementos. (Moscovici, 1961/2012, p. 64)

Portanto, para construir uma representação social de determinado objeto é preciso que um grupo possua informação, atitude e uma imagem desse objeto. Esse é o princípio para a construção das representações sociais. Mas como elas são construídas?

Sá (1998) afirma que, na condução de uma pesquisa em representações sociais,

> o pesquisador estará se ocupando explicitamente de uma modalidade de saber gerada através da comunicação na vida cotidiana, com a finalidade prática de orientar os comportamentos em situações sociais concretas (p.68).

De forma complementar a essa ideia, Spink (1993) afirma que as representações precisam ser estudadas a "partir das funções simbólicas e ideológicas a que servem e das formas de comunicação onde circulam" (Spink, 1993, p.300). Moscovici (2013) destaca duas funções das representações: a de normalização e a de prescrição. Segundo o autor, as representações sociais convencionalizam os objetos, pessoas ou acontecimentos. Elas podem lhes dar uma forma definida, localizando-os em determinada categoria com status de modelos representativos compartilhados por um grupo de pessoas:

> Assim, nós passamos a afirmar que a terra é redonda, associamos comunismo com a cor vermelha, inflação com o decréscimo do valor do dinheiro. Mesmo quando uma pessoa ou objeto não se adéquam exatamente ao modelo, nós nos esforçamos a assumir determinada forma, entrar em determinada categoria, na realidade, a se tornar idêntico aos outros, sob pena de não ser compreendido, nem decodificado. (Moscovici, 2013, p.34)

As representações são também prescritivas ao se impor sobre nós de uma maneira muito forte. Para Moscovici (2013), há uma tradição que decreta o que deve ser pensado. Assim, afirma-se que a representação que temos de algo não é necessariamente a consequência de uma maneira própria de pensar e significar o mundo. As representações são impostas a nós, e são transmitidas há gerações, pois foi ao longo do tempo que se constituíram. Segundo Moscovici (2013):

> Todos os sistemas de classificação, todas as imagens e todas as descrições que circulam dentro de uma sociedade, mesmo as descrições científicas, implicam um elo de prévios sistemas e imagens, uma estratificação na memória coletiva e uma reprodução na linguagem que, invariavelmente, reflete um conhecimento anterior e que quebra as amarras da informação presente. (p.37)

As representações sociais então definidas como formas de conhecimento prático (Jodelet, 2001 e Spink, 1993), podem ser destacadas por diversas outras funções. Destaca-se uma função social, quando orientam as condutas e as comunicações; uma função afetiva, quando protegem e legitimam identidades sociais; e uma função cognitiva ao efetuarem o processo de familiarização com a novidade (Spink, 1993).

Diversos motivos influenciam na criação das representações sociais pelas pessoas:

> As representações sociais podem, na verdade, responder a determinada necessidade; podem responder a um estado de desequilíbrio; e podem, também, favorecer a dominação impopular, mas impossível de erradicar , de uma parte da sociedade sobre a outra. (Moscovici, 2013, p.54)

No trecho acima, Moscovici (2013) afirma que as representações sociais podem servir para manipular o pensamento e a estrutura da realidade de modo a que os indivíduos compreendam de uma maneira específica os objetos representacionais. Porém, esses motivos gerais podem ser resumidos em um único motivo: "tornar familiar algo não familiar, ou a própria não familiaridade" (p.54). Para o autor a dinâmica das relações é uma dinâmica de familiaridade, em que os objetos, pessoas e acontecimentos são compreendidos e percebidos em relação a encontros e paradigmas anteriores (Moscovici, 2013). Assim, se aceita o que já é conhecido e os padrões de referência para a compreensão e percepção do mundo são criados por meio da memória do que parece familiar.

Quando confrontadas com o estranho, ou seja, com um objeto não familiar, as pessoas e comunidades podem se sentir, ao mesmo tempo, atraídas e intrigadas. O objeto estranho torna-se uma ameaça à estabilidade do grupo, pois há uma ameaça de se perder os marcos consensuais e referenciais que sustentam o grupo. A representação social será, nesse contexto, uma maneira de transformar o objeto ameaçador e distante em algo próximo, transferindo-o para uma categoria composta por objetos conhecidos. Percebemos que as imagens, as ideias e a própria linguagem presente e compartilhada por determinado grupo irão determinar a maneira como esse grupo irá lidar com o não familiar.

O esforço das representações sociais de tornar familiar aquilo que é estranho ou comum aquilo que é incomum é algo constante na vida das pessoas e comunidades. Porém, ao criar representações, não estamos conscientes desse processo, pois as imagens e ideias com as quais compreendemos o estranho servem apenas para trazermos de volta o que já conhecemos ou já estamos familiarizados. Nesse caminho de transformação do estranho em familiar, dois processos sociocognitivos podem ser observados: a ancoragem e a objetivação. Esses

processos demonstram a complexidade do processo de formação das representações sociais. (Moscovici, 2013)

A ancoragem é um processo que compara algo estranho e perturbador a uma categoria que nos pareça adequada (Moscovici, 2013). Quando um objeto ou ideia estranha é comparado a uma categoria já conhecida, ele recebe as características dessa categoria e é também readequado para se ajustar dentro dela. Assim, qualquer opinião que antes se relacionava com a categoria, passa também a se relacionar com o objeto ou ideia.

Moscovici (2013) afirma que ancorar é classificar e dar nome a alguma coisa. Objetos não classificados e que não possuem nome são estranhos, não existem e nos ameaçam. Esse objeto deixa de ser ameaçador quando somos capazes de descrevê-lo, de avalia-lo. Portanto, ao ancorar, nós categorizamos e rotulamos objetos estranhos para, então, sermos capazes de compreendê-los e avaliá-los. O fato de classificarmos e darmos nome a algo estranho nos permite imaginá-lo e representá-lo. Assim, percebemos que a representação é um sistema de classificação. Porém, essa classificação não se faz de forma neutra. Nesse sistema, os objetos são avaliados e recebem valores positivos ou negativos e ocupam lugares determinados em uma escala hierárquica.

Nesse sentido, o processo de ancoragem pode ser feito generalizando-se ou particularizando-se os objetos:

> Algumas vezes uma opinião já feita vem imediatamente à mente e nós tentamos descobrir a informação, ou "o particular" que se ajuste a ela; outras vezes, nós temos determinado particular em mente e tentamos conseguir uma imagem precisa dele. Generalizando, nós reduzimos as distâncias. Nós selecionamos uma característica aleatoriamente e a usamos como uma categoria; judeu, doente mental, novela, nação agressiva, etc. A característica se torna,como se realmente fosse, coextensiva a todos os membros dessa categoria. Quando é positiva, nós registramos nossa aceitação; quando é negativa, nossa rejeição. Particularizando, nós a mantemos a distância e mantemos o objeto sob análise, como algo divergente do protótipo. Ao mesmo tempo, tentamos descobrir que característica, motivação ou atitude o torna distinto. (Moscovici, 2013, p.65)

Para Moscovici (2013), a tendência a classificar seja generalizando ou particularizando é um reflexo da atitude das pessoas ou grupos com o objeto, um desejo de defini-lo como normal ou anormal. O autor afirma que há nessas classificações de coisas não familiares uma necessidade de defini-las como "conformes ou divergentes da norma" (p.65). A norma, nesse caso, se faz na forma do protótipo da categoria que escolhemos para enquadrar o estranho. Assim, podemos constatar que, ao classificar, nós também julgamos. As classificações, portanto, geram preconceitos que só poderão ser superados quando as representações sociais que os sustentam se transformarem.

Concernente ao processo de classificação está também o processo de nomear as coisas ou pessoas. Dar nome nos possibilita representar a realidade. Ao dar nome estabelecemos um consenso e passamos a associar a palavra com a coisa ou a pessoa. A partir do momento em que é nomeada, essa coisa ou pessoa pode ser descrita e a ela são atribuídas determinadas características, além disso, essa coisa ou pessoa se distingue das outras pessoas e objetos graças a essas características que lhes foram atribuídas. Por fim, essa coisa ou pessoa transforma-se em um objeto de convenção entre os que partilham dessa mesma convenção (Moscovici, 2013). Dar nome significa dar sentido àquilo que antes não o tinha no mundo consensual (Moscovici, 2013). Para o autor, dar nome é uma atitude social.

Concomitante à ancoragem, na formação das representações sociais temos também o processo da objetivação. Moscovici (2013) afirma que a objetivação é um processo muito mais atuante que a ancoragem. A objetivação é a junção da ideia da não familiaridade com a realidade. Enquanto a ancoragem se faz no universo intelectual a objetivação se materializa na realidade:

> Em outras palavras, tal autoridade está fundamentada na arte de transformar uma representação na realidade da representação; transformar a palavra que substitui a coisa, na coisa que substitui a palavra. (Moscovici, 2013, p.71)

Para Moscovici (2013), objetivar é agregar a alguma ideia uma qualidade icônica, ou seja, representar em uma imagem um conceito. Objetivar é criar imagens, porém, nem todas as palavras ou conceitos podem ser objetivados em imagens, porque não existem imagens suficientes para todos ou porque algumas imagens são tabus e não podem ser usadas. No estudo da apropriação da psicanálise pela sociedade parisiense, Moscovici (1961/2012) demonstrou que o conceito de aparelho psíquico formado pelo consciente e o inconsciente foi muito bem representado, já a sexualidade e a libido presentes na dinâmica psíquica psicanalítica foram esquecidas e invisibilizadas, permanecendo como conceitos totalmente abstratos, por serem objetos de tabus na sociedade estudada. Assim, é possível demonstrarmos que as pessoas ou grupos fazem uma seleção dos conceitos que irão representar. Essa seleção está intimamente baseada nas suas crenças e no estoque de imagens que já possuem.

Podemos dizer que no processo da objetivação nomes ou conceitos transformam-se em imagens e imagens transformam-se em novos nomes ou conceitos. Nesse sentido, a imagem do conceito "deixa de ser um signo e torna-se a réplica da realidade, um simulacro, no verdadeiro sentido da palavra" (Moscovici, 2013, p.74). As imagens não existem sem uma realidade. Esse imperativo faz com que elas se tornem efetivamente elementos da realidade e não do pensamento:

> A defasagem entre a representação e o que ela representa é preenchida, as peculiaridades da réplica do conceito tornam-se peculiaridades dos fenômenos, ou do ambiente ao qual eles se referem, tornam-se a referência real do conceito. Todos podem, por isso, hoje em dia, perceber e distinguir as "repressões" de uma pessoa, ou seus "complexos", como se eles fossem suas características físicas. (Moscovici, 2013, p.74)

Nesse sentido as imagens passam a existir como objetos e sua forma desdobra-se em significado.

Para Moscovici (2013) a ancoragem e a objetivação são maneiras de se lidar com a memória. A ancoragem movimenta a memória, que é dirigida para o interior do indivíduo. Essa

movimentação se caracterização pela colocação e retirada de objetos, pessoas ou acontecimentos, que são classificados e rotulados com um nome. A objetivação é dirigida para fora do indivíduo, apresenta conceitos e imagens que, juntos, reproduzem o mundo exterior para tornar as coisas estranhas conhecidas a partir do que já é conhecido.

Percebe-se, portanto, que as representações sociais são fenômenos complexos que permitem a articulação do social e do psicológico, consistindo um instrumento de compreensão e transformação da realidade. Para Spink (1993), as representações constituem uma vertente teórica da psicologia social que está inserida em um campo transdisciplinar podendo ser conferido a ela um tratamento psicossociológico.

5.3 Religiões afro-brasileiras, Iemanjá e o estudo em Representações sociais

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.

Quando se pensa em religiões de matriz africana e música popular há duas formas básicas dessa passagem de um campo para o outro. A primeira é a gravação de pontos religiosos por cantores populares, a segunda é a possibilidade de incorporação do tema na linguagem da

música popular brasileira. Percebe-se que o segundo caso é o foco de interesse desta pesquisa, pois é nele que se observa a tradução dos elementos religiosos para o conjunto de elementos da música popular. Ressalta-se 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. Portanto, a ideia desta pesquisa de mestrado se justifica como um trabalho em representação social porque também se trata dessa saída de um elemento específico de uma fonte na tradução e incorporação para outra fonte.

Tomando por base à ideia de passagem do conhecimento de um campo a outro, podemos visualizar os processos de ancoragem e de objetivação do elemento Iemanjá na sociedade brasileira. Tomando por base os preceitos de Moscovici (2013), que afirmam que as representações sociais fazem parte de um processo construído no passado que se estrutura no presente, torna-se relevante que a nossa pesquisa tenha um recorte longitudinal. Tentaremos 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.

Capítulo 6 - O problema de pesquisa

Este trabalho pretendeu investigar como, ao longo da história da música popular 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. Dessa forma, pretendeu-se entender a própria construção da Representação Social de Iemanjá nas letras dessas canções. Portanto, esta pesquisa ambicionou responder a seguinte pergunta: Qual é a Representação Social de Iemanjá para os compositores da Música Popular Brasileira?

Objetivo geral:

Compreender, explicar e analisar a representação social de Iemanjá na canção popular brasileira entre os anos de 1933 e 2014.

Objetivos Específicos:

I. Descrever como Iemanjá é Representada Socialmente pelos compositores da MPB nas letras de canções em cada decênio do período de 1933 a 2014;

II. Explicar como essa Representação Social foi influenciada e moldada pela história da música popular brasileira;

III. Identificar como, a partir da MPB, formou-se um imaginário sincrético da figura de Iemanjá e das religiões de Matriz Africana;

IV. Dar visibilidade à temática das religiões afro-brasileiras como campo de estudo psicossocial.

Capítulo 7 - Considerações Metodológicas

Para que os objetivos desse projeto fossem alcançados foi necessário utilizar técnicas que davam conta do aspecto explicativo e do aspecto compreensivo do fenômeno a ser estudado. Portanto, utilizamos uma técnica que associa uma análise qualitativa a uma análise quantitativa (Minayo e Minayo-Gomez, 2003).

Bardin (1977/2011) afirma que a abordagem quantitativa "se funda na frequência de aparição de certos elementos da mensagem" (p.114). Ainda segundo a autora, uma análise qualitativa é caracterizada pelo fato de a inferência ser fundada na presença do elemento e não sobre a frequência de sua aparição. Assim, constata-se que as abordagens qualitativa e quantitativa não têm o mesmo campo de ação. A abordagem quantitativa é mais descritiva e pode ser eficiente nas fases de verificação de hipóteses (Bardin, 1977/2011). Sendo assim, ela foi útil na explicação da relação entre a maior presença/ausência do elemento Iemanjá em diferentes momentos da história da música brasileira. A abordagem qualitativa, de forma complementar, se configura como um processo mais intuitivo, utilizado na fase de lançamento de hipóteses, pois permite sugerir possíveis relações entre um elemento da mensagem e as variáveis contextuais (Bardin, 1977/2011). A abordagem qualitativa se define a partir de uma ligação estreita com o contexto. Trabalhar qualitativamente nesta investigação implicou "entender/interpretar os sentidos e as significações" (Turato, 2004, p.25) que os compositores deram à Iemanjá nos contextos de produção da música popular brasileira. Segundo Vala (2004), a teoria das representações sociais, em sua acepção universal, estuda justamente essa produção de sentido.

Desse modo, Minayo e Minayo-Gomez (2003) afirmam que:

> esse duplo quantitativo-qualitativo que não se iguala, que não deve ser usado indistintamente, mas de forma adequada, pode se tornar 'uno' na explicação e compreensão de temas que ao mesmo tempo devem ser analisados em sua magnitude e em sua significância. (p. 137)

É o caso da proposta investigativa desta pesquisa que, em seu aspecto qualitativo, buscou compreender os processos constitutivos da representação social de Iemanjá na MPB e, em seu aspecto quantitativo, pretendeu identificar a variação de menções à orixá ao longo de um determinado período. Para a realização dessa análise quanti-quali elegemos a técnica de Análise de Conteúdo.

7.1 O procedimento de Análise de Conteúdo

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). Segundo essa autora,

> O que se procura estabelecer quando se realiza uma Análise de Conteúdo conscientemente ou não, é uma correspondência entre as estruturas semânticas ou linguísticas e as estruturas psicológicas ou sociológicas (por exemplo: condutas, ideologias e atitudes) dos enunciados. (Bardin1977/2011, p.41).

Assim, é possível entender porque a Análise de Conteúdo é uma técnica adequada a uma investigação que se baseia na teoria das Representações Sociais. Concordamos com Bardin (1977/2011) quando ela afirma que essa é uma técnica que visa o conhecimento de variáreis de ordem psicológica, sociológica e histórica por meio de um mecanismo de dedução com base em indicadores reconstruídos a partir de determinada amostra de mensagens.

No caso dessa pesquisa, a utilização da técnica se deu por dois procedimentos distintos: A) Análise Qualitativa do conteúdo com auxílio do software N VIVO, por meio da análise

categorial temática, que, entre outras, é umas das técnicas da Análise de Conteúdo e; B) Análise Quantitativa do Conteúdo, por meio da análise das dimensões sintáticas presentes no material de pesquisa.

Para May (2004), a análise qualitativa de um documento deve ser feita a partir do entendimento de seu contexto de produção. Menandro e Nascimento (2007) e Bauer (2002) também apontam para a importância da contextualização, ressaltando que os conteúdos expressos nos bancos de dados refletem seu tempo histórico, sendo impossível serem interpretados independentemente desses aspectos. Partindo daí, podemos apresentar uma definição complementar de Análise de Conteúdo: "é uma técnica para produzir inferências de um texto focal para seu contexto social de maneira objetivada" (Bauer, 2002, p.191). Ainda segundo o autor, "Análise de Conteúdo nos permite reconstruir cosmovisões, valores, atitudes, opiniões, preconceitos e estereótipos e compará-los entre comunidades" (p.192). Franco (2003) e Bauer (2002) afirmam que os procedimentos de Análise de Conteúdo reconstroem representações em duas dimensões: sintática e semântica. Procedimentos sintáticos descrevem os meios de expressão e influência de como algo é dito ou escrito. Para Bauer (2002) a dimensão sintática serve para analisar:

> A frequência das palavras e sua ordenação, o vocabulário, os tipos de palavras e as características gramaticais e estilísticas são indicadores de uma fonte e da probabilidade de influência sobre alguma audiência. O frequente emprego de uma forma de palavras que não é comum pode identificar um provável autor e determinado vocabulário pode indicar um tipo provável de publico. (p. 192)

Já a análise com dimensão semântica tem seu foco na relação entre os sinais e seu sentido denotativo ou conotativo (Bauer, 2002). Franco (2003) entende a dimensão semântica não somente como estudo da língua, mas como uma busca descritiva, analítica e interpretativa do sentido que diferentes grupos atribuem às mensagens verbais ou simbólicas. Por meio desse enfoque, é possível que se apreenda sentido e significado do texto em análise. A esse respeito, Franco (2003) afirma que:

> O significado de um objeto pode ser absorvido, compreendido e generalizado a partir de suas características definidoras e pelo seu corpus de significação. Já o sentido implica a atribuição de um significado pessoal e objetivado, que se concretiza na prática social e que se manifesta a partir das representações sociais, cognitivas, valorativas e emocionais, necessariamente contextualizadas. (p. 15)

7.2 Procedimentos metodológicos adotados

Realizamos a análise qualitativa e quantitativa de conteúdo das letras de canções populares compostas entre 1920 e 2014 que fazem menção à Iemanjá, ou às suas qualidades ou aos seus diversos nomes populares.

Essa análise foi feita com o auxílio de uma linha temporal que reúne alguns marcos considerados históricos da música popular brasileira (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.

Seguimos as orientações de Bardin (1977/2011) e organizamos a Análise de Conteúdo de acordo com as três etapas por ela propostas.

1° Etapa: Pré-análise

Segundo Bardin (1977/2011), a pré-análise consiste na fase de organização do material que será submetido à análise. Nessa fase, escolhemos os documentos a serem submetidos à análise **(a)**; coletamos os dados **(b)**, organizamos o *corpus* analítico **(c)** e estabelecemos os primeiros contatos com o material de pesquisa **(d)**.

(a) Letras de Música e Pesquisa Documental:

Realizamos uma pesquisa documental, utilizando a música popular brasileira como fonte de dados. Segundo May (2004), os documentos dizem das especificidades subjetivas dos períodos aos quais se referem e são capazes de descrever lugares e relações sociais de determinada época.

May (2004) afirma que a pesquisa documental é relevante no campo das pesquisas sociais na medida em que os documentos são sempre endereçados a um público e estão contidos em determinado contexto social.

A pesquisa documental utilizando a música como fonte de dados foi feita analisando-se especificamente o conteúdo das letras de canções. 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.

(b) Coleta de dados:

Para a composição do banco de dados, foram selecionadas as músicas compostas e gravadas entre os anos de 1933 e 2014 e que fazem menção a Iemanjá (com seus diferentes nomes atribuídos), seus rituais, suas qualidades e alusões sincréticas[24].

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 delinear a presença dos orixás nas letras da música popular brasileira, buscando cobrir todo o século XX (1901 até 2000). Este banco é formado por 695 letras de canções populares.

[24] 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'agua, 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. Presencialmente foram consultados os arquivos da discoteca do centro cultural de São Paulo[25]. As buscas virtuais constituíram pesquisa nos seguintes bancos de dados da internet: Blog acervo do tambor[26], Instituto Moreira Salles[27], Instituto Memória Musical Brasileira[28], Goma Laca[29], Acervo missão de pesquisas folclóricas/Sesc[30] e Arquivo Nirez[31]. Foram consultados três acervos particulares de maneira presencial.

(c) Organização do *Corpus* analítico:

Para realização dos procedimentos de análise, foi necessário transformar em parágrafos as letras de canções naturalmente dispostas em versos e preparar um *corpus* de análise específico, assim como recomenda Bardin (1977/2011). Segundo a autora, o *corpus* é o conjunto dos documentos tidos em conta para serem submetidos aos procedimentos analíticos. A escolha do *corpus* implica seleções e regras que foram por nós obedecidas. A primeira delas é a regra da exaustividade, nela selecionamos tudo (o quanto possível) sobre o tema. Junto a essa regra está a da não seletividade, quer seja, não se pode selecionar de onde vem o material, desde que ele obedeça aos critérios da composição do banco. A terceira delas é a regra da representatividade, na qual o *corpus* deve ser representativo do universo a ser estudado. A quarta é a regra da homogeneidade, que esclarece que os documentos escolhidos devem ser homogêneos e devem obedecer a critérios precisos de escolha. A última é a regra da pertinência, na qual os documentos devem ser pertinentes aos objetivos da análise.

[25] Sobre o centro cultural de São Paulo: http://www.centrocultural.sp.gov.br.
[26] Endereço: http://acervotambor.blogspot.com.br/
[27] Endereço: http://www.ims.com.br/ims/
[28] Endereço: http://www.memoriamusical.com.br/
[29] Endereço: http://www.goma-laca.com/
[30] Endereço: http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/
[31] Endereço: http://arquivonirez.com.br/

Na montagem de nosso *corpus* selecionamos todas as canções (disponíveis em nossos meios de busca) produzidas no período de 1933-2014[32] que faziam alguma menção à Iemanjá (regra da exaustividade), de todos os estilos musicais (regra da não seletividade). Buscamos canções que compreendessem o máximo de estilos e tendências musicais de cada momento da história da música no Brasil, de forma que a divisão por décadas também estivesse representada por esses critérios (regra da representatividade). Além disso, foram escolhidas apenas canções cantadas em português, excluídas as canções instrumentais e, em caso de canções regravadas, demos prioridade às versões originais (regra da homogeneidade). Para todas as canções realizamos a conferência da equivalência da letra com o áudio original das músicas (regra da pertinência) e da sua adequação aos objetivos da análise.

Um total de 193 canções foram submetidas à analise. 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.

(d) Leitura flutuante:

Preparado o *corpus*, estabelecemos um primeiro contato com o material de análise. Nessa etapa, que Bardin (1977/2011) chama de leitura flutuante em analogia com a atitude de um psicanalista, lemos as letras de canções já reunidas e deixamos nos invadir por impressões e orientações diversas, que puderam ser armazenadas no próprio material por meio de anotações. Esse procedimento nos ajudou a tomar maior familiaridade com o material de pesquisa. A leitura precisou se dar de maneira exaustiva para que pouco a pouco ela se tornasse mais precisa. A partir de então, partimos para o que Bardin (1977/2011) chamou de exploração do material.

[32] 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.

2° Etapa: Exploração do material

A exploração do material se faz por meio de dois procedimentos. A codificação e a categorização.

Segundo Bardin (1977/2011), na codificação, os dados brutos são transformados sistematicamente e ajuntados em unidades, que irão permitir uma descrição precisa das características do conteúdo. Para a autora, a organização da codificação compreende três escolhas: das unidades (o recorte), das regras de contagem (a enumeração) e das categorias (a classificação e a agregação).

As unidades podem ser de registro e de contexto. A unidade de registro é a unidade de significação a codificar e equivale ao segmento de conteúdo a considerar como unidade de base, ela visa a categorização e a contagem frequencial (Bardin, 1977/2011). O tema é uma das unidades de registro mais utilizadas, de tal modo, que foi também por nós utilizado. A análise temática consiste em descobrir os núcleos de sentido que fazem parte da comunicação, com o qual a presença ou frequência de aparição podem significar algo para o objeto em análise. O tema enquanto unidade de registro,

> corresponde a uma regra de recorte (do sentido e não da forma) que não é fornecida uma vez por todas, visto que o recorte depende do nível de análise e não de manifestações formais reguladas. (Bardin, 1977/2011,p.106)

Bardin (1977/2011) afirma que o tema é geralmente utilizado como unidade de registro para estudar motivações de opiniões, de atitudes, de valores, de crenças, de tendências, entre outros. O que justifica nossa escolha por esse tipo de unidade de registro, já que estamos no intento de descobrir as representações sociais de Iemanjá presentes nessas letras de canções.

A unidade de contexto serve como unidade de compreensão para codificar a unidade de registro e corresponde ao segmento da mensagem em que as dimensões, superiores às da unidade de registro, são adequadas para que se possa compreender a significação da unidade

de registro. “Isto pode, por exemplo, ser a frase para a palavra e o parágrafo para o tema” (Bardin, 1977/2011, p.107).

Bardin (1977/2011) ressalta a necessidade de se fazer a distinção entre unidade de registro (o que se conta) e a regra de enumeração (o modo de contagem). A co ocorrência é um dos modos de contagem e se configura como a presença simultânea de duas ou mais unidades de registro em uma unidade de contexto. Segundo a autora existem modalidades qualitativas, que, por vezes, diferenciam a natureza da coocorrência:

> associação (o elemento A aparece com o elemento B); equivalência (o elemento A ou o elemento D, aparecem num contexto idêntico); oposição (o elemento A nunca aparece com o elemento C). (Bardin 1977/2011, p.113)

Concomitante à codificação, está o processo de categorização. Segundo Bardin (2011), a categorização é uma operação de classificação de elementos constitutivos de um conjunto, por diferenciação e em seguida por reagrupamento, de acordo com os critérios previamente estabelecidos. Os critérios de categorização podem ser de diversos tipos. Para a pesquisa em questão, utilizamos o critério semântico, a partir do qual categorias temáticas foram criadas. A categorização compreende duas etapas: o inventário, na qual os elementos são isolados e a classificação, na qual os elementos são repartidos e organizados. Bardin (1977/2011) estabelece regras para a criação de categorias, que devem ser: homogêneas; exaustivas, devendo esgotar a totalidade do texto; exclusivas, já que um mesmo elemento do conteúdo não pode ser classificado aleatoriamente em duas categorias; objetivas; adequadas ou pertinentes, sendo adaptadas ao conteúdo e ao objetivo da investigação. O processo de categorização pode se tornar bem complexo e envolver um reagrupamento progressivo de categorias para se formar categorias terminais com maior qualidade e que deem conta de fornecer uma boa representação dos dados brutos. Desse modo, um conjunto de boas categorias deve possuir as seguintes características: exclusão mútua, homogeneidade, pertinência, objetividade e fidelidade e produtividade (Bardin, 1977/2011).

Assim sendo, um sistema de categorias é criado por meio da codificação do material. Bauer (2002) afirma que esse modo de codificação, a partir do qual códigos são criados teoricamente, devem refletir o objetivo da pesquisa (Bauer, 2002). Assim, todo o texto é reduzido a unidades que devem se ajustar a um código e nenhuma pode ser excluída. Desse modo, para Bauer (2002), "a codificação irreversível de um texto o transforma, a fim de criar nova informação desse texto" (p.191). O autor afirma, ainda, que a codificação pode ser feita tanto com papel e lápis, ou diretamente no computador.

Nessa pesquisa, a codificação foi feita no computador, com o auxílio do software N-VIVO 7. Assim, os Nodes, tipos de categoria que podem ser criados no programa, se configuraram como as unidades de registro e os trechos das letras de músicas agregados em cada Node se configuraram como unidades de contexto. Segundo Saur-Amaral (2010), a codificação no N-VIVO é parte da análise temática do conteúdo. Segundo a autora, há duas formas de codificar em categorias um material nesse programa:

> Temos duas abordagens quando falamos de categorias e a escolha depende da metodologia adoptada: 1. Temos um modelo, ou uma estrutura de categorias predefinida, que vai orientar a codificação do material. 2. Não temos um modelo e vamos construir a estrutura de categorias com base na análise realizada. Se estivermos a falar, por exemplo, de fazer um estudo de caso sobre um assunto muito debatido na literatura, enquadrado num corpo teórico consolidado, estaremos a utilizar a primeira abordagem, pois certamente haverá modelos na literatura que possamos testar no nosso estudo de caso. Se, por outro lado, estivermos a falar de uma área de investigação e de um tema pouco explorados, pode acontecer não haver modelos válidos que sirvam de ponto de partida. Neste caso, estaremos a utilizar decerto a segunda abordagem. (p.29).

No caso dessa pesquisa utilizamos a segunda opção. Criamos categorias por meio de atribuição manual de categorias. Ou seja, criamos em primeiro lugar uma estrutura provisória de categorias e, a partir daí, passamos à identificação dos conteúdos que se relacionam com as categorias que havíamos criado.

No N-VIVO a associação de informações a categorias é chamada de codificação. As categorias são o conjunto formado pelas unidades de registro (Nodes) e as unidades de

contexto (trechos ou frases). Ao final do processo de codificação, teremos como produto uma árvore de categorias representativa do conteúdo das letras.

3° Etapa: Tratamento dos resultados, inferência e interpretação

O tratamento dos resultados obtidos inclui operações estatísticas, confecção de tabelas e figuras e produção de inferências que ajudarão nas interpretações. Segundo Bardin (1977/2011) "a inferência não passa de um termo elegante, efeito de moda, para designar a indução a partir dos fatos" (p.137). Assim, a Análise de Conteúdo constitui um bom instrumento para se investigar as causas (variáveis inferidas) a partir dos efeitos (variáveis de inferência ou indicadores). Nos próximos capítulos serão apresentados os resultados da Análise de Conteúdo feita nesta pesquisa e as suas possíveis interpretações.

Capítulo 8 – Resultados

Apresentaremos, a partir de agora, os resultados da análise do *corpus*. Eles serão organizados em blocos que, esperamos, se somarão na direção de um tratamento mais articulado das informações.

8.1 Contagem de palavras

Como primeiro procedimento de análise do *corpus,* realizamos uma contagem simples de palavras. O objetivo era averiguar se as palavras mais frequentes poderiam ser usadas como guias para a elaboração das categorias da Análise de Conteúdo. Como era um procedimento mais exploratório, não nos preocupamos com a repetição das palavras em uma mesma letra. Dos resultados da contagem realizada pelo software N-Vivo, retemos somente os termos que nos pareceram significativos para o entendimento do tema. Segue abaixo a tabela 1, que lista esses termos.

Palavra	N
Mar	361
Eu	260
Iemanjá	224
Não	216
Me	202
Meu	183
Amor	105

Continua

	Continuação
Palavra	N
Minha	93
Mãe	85
Dia	67
Só	64
Rainha	60
Você	60
Bahia	54
Salve	50
Vida	50
Bem	48
Lua	48
Samba	48
Sereia	46

Tabela 1 - Frequência de palavras no banco

Dessa lista, extraímos as seguintes possibilidades a serem exploradas/desenvolvidas: a) a centralidade do mar nas canções que mencionam Iemanjá; b) a importância do tema amor nas músicas que trarão Iemanjá como personagem; c) a Bahia é lugar privilegiado nas letras que mencionam a orixá; d) Além do mar, a lua aparece como elemento natural importante nas canções; e) o dia é o quando mais frequente nas letras; f) a palavra salve é um indício de que muitas louvações foram feitas nas letras; g) a frequência da palavra samba 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, me, meu, minha); i) talvez para descreverem sua "vida" para a orixá; j) ou para um/a ouvinte (você); k) por fim, rainha, mãe e sereia podem ser os qualificativos ou os sinônimos mais utilizados nas canções para se referir à Iemanjá. Os termos "não", "bem" e "só" não permitiram, pela indeterminação do contexto de associação com outras palavras, a proposição de possíveis chaves de leitura para as letras.

No N-Vivo há também uma opção da contagem de palavras por década. Nessa contagem foi possível perceber que palavras como vida, samba, mãe, salve e sereia, que aparecem com uma frequência importante na contagem geral, ao longo das décadas não apresentam muita variação. Já as palavras mar, Iemanjá, amor e Bahia possuem maior variação no período analisado.

8.2 Análise de Conteúdo (Grupos temáticos)

Foram criadas 83 categorias, que, agrupadas, formaram 21 grupos (Tabela 2).

Grupos	Categorias	n	%
1-A lendária mãe das águas		189	97,93
	Características de Iemanjá		
2-Nas águas do mar		136	70,47
	Mar, Embarcações, Navegações, Pescaria		
3-Eu quero ser o primeiro pra salvar Iemanjá		134	69,43
	Fé, Luz/iluminar, Pedir, Perdão, Presentes/oferendas, Promessa, Proteção, Rezar/orar, Saudar, louvar, Agradecer, Chamar/chamado, Busca pela paz		
4-Cantando pro mar, eu vou, eu vou		110	56,99
	Cantar/canto/canção, Dançar, temas relacionados ao cotidiano da vida e do viver (Sonhar, Vida, viver)		

Continua

Continuação

Grupos	Categorias	n	%
5-Natureza deusa 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, Coração, Ódio/raiva, Saudade, Sofrer/sofrimento/dor, Solidão, Sorrir/sorriso, Tristeza/triste	83	43,01
8-Se você quer amor, chegue aqui	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 dão 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

Continua

Continuação

Grupos	Categorias	n	%
15- Foi e nunca mais voltou	Despedida, Ele/ela não voltou, Esperar/espera, Partir, Procura	46	23,83
16-Tem qualquer coisa de arrepiar	Medo, temor, Mistério, segredo, Morte, 7, 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, Fevereiro é dia de festa no mar	Ano novo, carnaval	24	12,44
20-Os deuses sem Deus não cessam de brotar	Deus, Diabo	23	11,92
21-Haja guerra santa para tanta paz	Problemas sociais, guerras	17	8,81

Tabela 2 - Grupos e categorias

A temática do grupo 1, "A lendária mãe das águas", está presente em 97,93% das canções. Esse grupo reúne todas as informações que contam para o ouvinte quem é Iemanjá. Ele nos conta como Iemanjá é descrita pelos compositores, apresentando as formas e os benefícios de saudá-la, os lugares onde ela mora, listando todos os nomes pelos quais ela é chamada (tabela 3).

Nomes	Número de canções
Iemanjá, Yemanjá	154
Sereia	23
Janaína	19
Rainha do mar	18
Inaê	7
Mãe d'Água	5
Morena do mar	5
Marabô	4
Aioká	2
Caiala	2
Iara	2
Oloxum	2
Sobá	2
Dandalunda	1
Deusa do Mar	1
Kianda	1
Mãe do mar	1
Maria	1
Mucunã	1
Ogunté	1
Rainha das águas	1
Senhora das águas	1

Tabela 3 - Nomes de Iemanjá

O trecho da letra abaixo é um bom exemplo desse grupo:

> Quanto nome tem a rainha do mar? Dandalunda, Janaína, Marabô, Princesa de Aiocá. Inaê, Sereia, Mucunã, Maria, Dona Iemanjá. Onde ela vive? Onde ela mora? Nas águas, na loca de pedra, num palácio encantado no fundo do mar. O que ela gosta? O que ela adora? Perfume, flor, espelho e pente, toda sorte de presente pra ela se enfeitar. **Yemanjá, rainha do mar** (Pedro Amorim e Paulo César Pinheiro); 2007.

A temática do grupo 2, "Nas águas do mar", está presente em 70,47% das letras de canções e se refere às menções ao mar. O mar, além de ser a residência oficial de Iemanjá, é também o

lugar de vários acontecimentos: festas, oferendas, agradecimentos, partidas, chegadas, pescarias, mortes, desaparecimentos, entre tantos outros. Conforme exemplo abaixo:

> Minha raiz é do mar, na areia do mar andei. Rezei na beira do mar, rezei. Pra ser feliz no mar me ateei com Iemanjá. Andei na linha do mar, andei. O mar é meu pai de fé, meu chão, minha mãe axé. O mar leva a gente até Guiné. É nele que ancora o meu coração, é ele que move minha paixão. [...] **Cantando pro mar** (Paulinho Campos e Eudes Fraga); 2008.

O mar é também o símbolo da escravidão. Por ele foram transportados os negros africanos que vieram trabalhar como escravos no Brasil. Exemplo:

> E vieram civilizações, caravela singrou de Sagres. Geograficamente um novo mundo emergiu, que a ambição insana perseguiu. Cara pálida sangrou dos mares de Palmares, lares e porões. A flecha e capoeira se uniu, daí nasceu de corpo e alma o Brasil. Viva o dragão do mar. **Singrando em mares bravios** (Agrião, Cláudio Jorge, Jonas e Luis Carlos da Vila); 2005.

Por todos esses motivos, o mar também simboliza o elo de ligação entre Brasil e África, pois foi também por meio deste que os elementos da cultura africana foram transportados para o Brasil:

> Olodum, navio negreiro, atracou em Salvador, trouxe música emitindo ideais da negra cor. E hoje exalta o mar, condutor da embarcação. **Canto ao pescador** (Jaupery e Pierre Onassis); 1991.

Por diversas razões o mar é louvado. Algumas vezes, ele aparece como a própria entidade espiritual:

> Abracei o mar na lua cheia, abracei. Abracei o mar. (...) E na hora marcada a dona alvorada chegou pra se banhar. E nada pediu, cantou pro mar. E nada pediu, conversou com o mar. E nada pediu, e o dia sorriu. **Agradecer e abraçar** (Vevé Calazans e Gerônimo); 2007.

Assim, o mar é um lugar místico, mágico, que muitos temem e muitos adoram. No trecho a seguir esse aspecto fica evidente:

> O mar, misterioso mar, que vem do horizonte, é o berço das sereias, lendário e fascinante. **Lenda das sereias** (Vicente Mattos, Dinoel e Arlindo Velloso); 1976.

A temática do grupo 3, denominado "Eu quero ser o primeiro pra salvar[33] Iemanjá", está presente em um total de 69,4% das letras de música. Ele se refere às várias formas de manifestações da fé. É composto, em sua grande maioria, por descrições de pedidos, rogos,

[33] Nessa e em outras composições do banco a palavra "salvar" é equivalente à palavra "saudar"

promessas, oferendas e louvores à Iemanjá e a outras entidades afro-brasileiras. Saudar e ofertar presentes à Iemanjá é algo muito importante segundo as letras analisadas. Essas ações podem ter como resultados mudanças positivas na vida, proteção de todos os males, resolução de problemas difíceis - incluindo desavenças e perdas amorosas, abertura dos caminhos carnais e espirituais. Assim, as letras especificam os tipos de oferenda que devem ser encaminhados à orixá e as maneiras como se saúda a entidade. Odoiá ou odoyá é a saudação mais citada, Odo-fiaba também aparece com certa frequência. Os presentes a ela ofertados são espelhos, sabonetes, perfumes, flores e joias, entre outros. Muitas músicas se referem às saudações e oferendas feitas no momento da festa de Iemanjá. Em seu conjunto, as letras tratam da festa do 2 de Fevereiro em Salvador. As menções a essa festa são sempre positivas, tratando-a como algo que traz esperança e alegria. O trecho abaixo exemplifica bem esse grupo:

> Ouve minha prece, senhora das águas, secai o meu pranto, molhai minha mágoa. Vagando sozinho carrego ao luar um barco de flores para lhe ofertar. Ouve minha prece, senhora Rainha, que eu ouço o teu canto do fundo do mar. Se eu ouço teu canto, senhora Rainha, ouve a minha prece do fundo do mar. Tua estrela já vem me guiar no mar qual uma lua a clarear. Me ponho a teus pés a implorar, valei-me, minha mãe Yemanjá. **Senhora das águas** (Teresa Cristina e João Callado); 2007.

A temática do grupo 4, "Cantando pro mar eu vou, eu vou", está presente em 56,9% das canções. É a representação do cotidiano de homens e mulheres descritos nas letras. Esse grupo apresenta aspectos da vida e do viver, ações como cantar e dançar e os sonhos, enquanto desejos ou as atividades oníricas. Essas categorias só fazem sentido em um mesmo grupo quando pensamos que, juntas, elas compõem o cotidiano de muitas pessoas retratadas nas canções:

> Samba, menina, que adrenalina. Olha só como samba essa menina, põe cada vez mais adrenalina na alma do povo que vai lá, que palpita. (...) Ela sonha o futuro das cidades, o meio ambiente e as liberdades, a utopia de Platão. **Choro de vadinho** (Francis Hime); 2009.

A temática do grupo 5, “Natureza deusa do viver”, está presente em 54,4% das composições. Trata-se da aparição de elementos da natureza, como a lua, o sol, a areia, as estrelas, a cachoeira, a chuva, as florestas, os rios, o vento, a água, a terra, o fogo e o ar:

> Shimbalaiê, quando vejo o sol beijando o mar. Shimbalaiê, toda vez que ele vai repousar. Natureza deusa do viver, a beleza pura do nascer. (...) Pensamento tão livre quanto o céu. **Shimbalaiê** (Maria Gadú); 2009.

A temática do grupo 6, “Terra tão linda assim não há”, está presente em 48% das canções. Esse grupo traz informações sobre o contexto mais geral das cenas ou histórias descritas nas composições. Nesse caso, podemos pensar no espaço (onde) e tempo (quando) em que acontecem os fatos apresentados nas canções, como no trecho abaixo:

> Eu vim, eu vim da Bahia cantar, eu vim da Bahia contar tanta coisa bonita que tem. Na Bahia, que é meu lugar, tem meu chão, tem meu céu, tem meu mar. (...) Pra sambar, pra cantar pra valer, pra morrer de alegria na festa de rua, no samba de roda, na noite de lua, no canto do mar. **Eu vim da Bahia** (Gilberto Gil); 1987.

Percebemos que muitos dos locais citados são considerados referências no culto aos orixás ou na preservação e vivificação da cultura afro. Assim, a Bahia e o Rio de Janeiro são os locais mais mencionados.

O grupo 7, “Esse tema cheio de tristeza”, está presente em 43% das canções. Ele reúne todas as expressões de sentimentos presentes nas composições. O sofrimento e a tristeza são os temas que aparecem com maior frequência. Porém, expressões de alegria também compõem esse grupo. Conforme trecho a seguir:

> Se o meu peito sangrar, sofro calado sem ter jeito a dar. (...) Vendo a canoa no mar, canto e dor, o pedido a Yemanjá. Para um dia ela voltar, lá do mar. Meu atabaque, vendo o meu pranto rolar, também se pôs a chorar. **Atabaque chora** (Matheus e Dadinho); 1977.

O grupo 8, “Se você quer amor, chegue aqui”, está presente em 41,9% das canções. Ele reúne descrições de relações amorosas. Nesse grupo estão descritas cenas de romances passageiros ou grandes amores e experiências amorosas duradouras. Como no trecho que exemplifica o

título desse grupo, aqui estão presentes também fórmulas para se conseguir ou resgatar um grande amor. Um exemplo:

> Num reveillon, no Leblon ao luar, fui jogar flores pra Iemanjá. E a morena surgiu nem sei como, brincando que era mal de amor. Eu sorri: olha só. Você adivinhou. De mãos dadas seguimos pro Arpoador. Os foguetes no céu, meia-noite. Então, houve um beijo infinito na beira do mar. Linda mulher, o seu nome qual é? Ela disse: é melhor deixar pra lá, somos a noite do rio, a paixão, o mistério da lua passional. Respondi: então tá. Sei que não foi normal, a ternura e o tesão no maior carnaval. O luar se escondeu, e a estrela mais só despencou desejando um romance banal. **Feliz ano novo** (Roberto Menescal e Aldir Blanc); 1991.

A temática do grupo 9, "Brasil, uma África", está presente em 58,5% das músicas. Ela representa tudo que se relaciona com os africanos e seus descendentes no Brasil, incluindo o processo de escravidão. Todas as menções à cultura afro-brasileira, composta por elementos religiosos, musicais, culinários, as afirmações da afro-ascendência dos negros brasileiros estão presentes nesse grupo, como no trecho abaixo:

> É a arte negra que desfila com seus encantos e magia. Da sua terra, trouxeram a saudade, a capoeira, o berimbau, os enfeites coloridos, o pilão, colher de pau. Iorubá, bantos, gegês, no terreiro dançavam samba e batuquegê. Falavam a língua nagô, rezavam forte com fé, talhando arte deixaram imagens do candomblé. **Arte negra na legendária Bahia** (Caruso, Dominguinhos Do Estácio e Wnaderley Caramba); 1976.

A temática do grupo 10, "Os astros que dão vida aos orixás", está presente em 34,42 % das canções. Nesse grupo há menções aos orixás que compõem o panteão religioso afro-brasileiro. Depois de Iemanjá, o orixá mais citado é Xangô, presente em 16,6% das letras, seguido de Ogum, presente em 12,9%, e de Oxum, presente em 10,3%. As menções aos orixás ocorrem na maioria dos casos relacionando-os às funções de proteção e ajuda nos dilemas da vida, como no trecho abaixo:

> É do ouro de Oxum que é feita a armadura que cobre meu corpo, garante meu sangue, minha garganta. O veneno do mal não acha passagem. **Carta de amor** (Paulo César Pinheiro e Maria Bethânia); 2013.

Outras vezes, as canções fazem referência aos mitos desses orixás, contando suas histórias e trajetórias e as funções que exercem no controle da natureza:

> Iemanjá, mãe do mar. Oxóssi vai pro mato caçar. Xangô traz justiça nas mãos. Ogum é quem vai guerrear. Odoiá! Okê, okê! Caô, abecile! Ogunhê! Axé! **Se preciso for/Africa mãe** (Leandro Fregonesi); 2006.

Também fazem menção aos ritos religiosos nos quais os orixás manifestam-se:

> Chamou, chamou Xangô, chamou Oxum, chamou Ogum, chamou Iansã, chegou. Chegou, chegou Xangô, chegou Oxum, chegou Ogum, chegou Iansã, chegou. **Na gira** (Rita Ribeiro); 1999.

Por fim, há canções nas quais os orixás são louvados de maneira vibrante, como no exemplo abaixo:

> Salve Nosso Senhor Jesus Cristo: Epa-Babá, Oxalá. Salve São Jorge Guerreiro: Ogunhê, gum, meu pai. Salve Santa Bárbara: Eparrei, minha mãe Iansã. Salve São Pedro: Kaô-Kabecile, Xangô. Salve São Sebastião: Okê-Arô, Oxóssi. **Guerreira** (João Nogueira e Paulo César Pinheiro); 1978.

O grupo 11, "Êta, povo miscigenado, ecumênico e religiosamente sincretizado", está presente em 26,4% das letras de música. Esse grupo reúne elementos religiosos diversos, do catolicismo, em grande parte das vezes, da cultura indígena, em alguns casos, e de religiões orientais, em outros poucos. As várias facetas do sincretismo religioso se expressam fortemente aqui, como se vê no trecho abaixo:

> Onde está Deus? Em todo lugar! Olorum, Jeová, Oxalá, Alah, N`Zambi, Jesus! E o Espírito Santo? É Deus! Salve sincretismo religioso! Salve! Quem é Omulu, gente? São Lázaro! Iansã? Santa Bárbara! Ogum? São Jorge! Oxum? Nossa Senhora da Conceição! Xangô? São Jerônimo! Oxossi? São Sebastião! Aioká, Inaê, Kianda, Iemanjá! Viva a Nossa Senhora Aparecida! Padroeira do Brasil! Iemanjá, Iemanjá, Iemanjá, Iemanjá. São Cosme, Damião, Doum, Crispim, Crispiniano, Radiema. **Sincretismo religioso** (Martinho da Vila); 1997.

O grupo 12, "Porque sou filho de Ogum e de mãe Iemanjá", está presente em 25,9% das canções. Contém referências às entidades espirituais que são descritas como pais e mães dos compositores.

> Iemanjá, aliviai minha dor. Ô, ô, ô. Oh! Meu pai Xangô. Ô, ô, ô. Minha mãe Iemanjá, valha-me. **Na Beira do Mar** (Mateus e Dadinho); 1997.

O grupo 13, "Chega de sombra, João", está presente em 24,8% das letras. Nele estão reunidas todas as menções às figuras masculinas (exceto espirituais). Em sua maioria, os homens representados são pescadores ou marinheiros que lidam com as gratificações e os infortúnios do trabalho com o mar:

> Noite de breu sem luar, lá vai saveiro pelo mar. Levando Bento e Chicão, na praia um pranto e uma oração. Barravento! Se Barravento chegar, não vai ter peixe pra vender.
> Filho sem pai pra criar, mulher viúva pra sofrer. Salve mãe Iemanjá, Barravento.
> Não deixe ele chegar, Barravento. Não leve o bom Chicão, Barravento. **Barravento** (Sérgio Ricardo); 1963.

> Uma ciranda de mar eu vou fazer contigo, oh, pescador. A vela que longe passa, no horizonte a barcaça convidou-me a cantar esta canção. Pescador de sorte das praias do norte, pescador tão forte segue a velejar. Manhãs tão claras e noites escuras, risos, amarguras tens para contar. **Ciranda do Mar** (Roberto Andrade e Waltinho); 1973.

O grupo 14, "Iemanjá vem nesse candomblé", está presente em 25,91% das canções. Nesse grupo estão reunidas as referências aos elementos das religiões afro-brasileiras, como pai e mãe de santo, encruzilhada, rituais religiosos e terreiros de candomblé e umbanda, como no exemplo a seguir:

> Akicó no terreiro não tem adié. Eu tenho dó dessa gente que não tem mulher. No jacutá do preto velho há uma festa de Iaô. Ô tem nega de Ogum, e Oxalá e Iemanjá. Mucamba de Oxóssi é caçador. Ora viva Nanã, Nanã Borocô. No terreiro do preto velho vamos saravá! A quem meu pai? Xangô! **Yaô** (Pixinguinha e Gastão Viana); 1950.

O grupo 15, "Foi e nunca mais voltou", está presente em 23,8% das canções. Nesse grupo estão presentes as menções às despedidas, partidas e esperas por alguém que se foi. Na maioria das vezes, as partidas ou esperas estão relacionadas ao contato direto com o mar, como no trecho a seguir:

> O tempo fechou, a maré levantou, escureceu. O pescador não voltou, Maria três velas acendeu. Para Iemanjá, a rainha do mar, se curvou e chorou. Pediu para ela trazer de volta do mar seu amor. **O pescador** (Robson Capela e Anderson Vaz); 2010.

O grupo 16, "Tem qualquer coisa de arrepiar", está presente em 22,2% das músicas. Nele estão contidas as referências aos segredos e elementos misteriosos da existência humana. Elementos místicos, como referências ao número 7, também compõem esse grupo:

> Mistério e lenda tão antiga traz Iara nas águas do mar. Aluandê (Raquel da Bahia); 1976.

> E montado no cavalo de São Jorge por sete dias vou bater as sete estradas. Por sete noites bato as sete encruzilhadas. Saravando sete vezes para buscar as sete rosas para enfeitar as sete cruzes do terreiro de Iemanjá. **Oração do guerreiro** (Luiz Peixoto e Hekel Tavares); 1966.

O grupo 17, "Morena enfeitada de rosas e rendas", presente em 19,6% das canções, reúne menções às figuras femininas (exceto espirituais). A maior parte das menções se refere às

características físicas das mulheres, descrevendo-as como encantadoras, dotadas de grande beleza e, em muitos casos, de sensualidade:

> Teus olhos são duas bolas de ouro. Teu corpo é um tesouro que eu vou botar num baú. Morena bela, minha flor de Muçambê, a minha felicidade depende do seu querer. **Flor de muçambê** (Manoel Alves e João Biano); 1976.

O grupo 18, "Pra exaltar Caymmi", está presente em 17,6% das letras. Nele estão presentes as várias menções a artistas, bandas e grandes personalidades. Como ressalta o próprio nome do grupo, Dorival Caymmi é um dos artistas mais citados nas letras do nosso *corpus*.

> Oh! Sereia, como é belo o seu cantar. Das estrelas, a mais linda tá no Gantois. Mangueira berço do samba, Caymmi a inspiração que mora no meu coração. **Caymmi mostra ao mundo o que a Bahia e a Mangueira têm** (Ivo Meirelles, Paulinho e Leila); 1986.

O grupo 19, "Olha, chega Janeiro, Fevereiro é dia de festa no mar", presente em 12,4% das letras, reúne menções específicas às comemorações do Ano Novo e do Carnaval. Normalmente essas menções são feitas associando-se essas festas ao mar e à praia:

> Aqui estamos reunidos à beira-mar. Nessa noite de ano novo, nessa festa de Iemanjá. **De ouro e marfim** (Gilberto Gil); 1997.

O grupo 20, "Os deuses sem Deus não cessam de brotar", está presente em 11,9% das canções. Nele estão contidas todas as referências a Deus como ser supremo. A referência ao diabo ocorre em apenas uma canção.

> De cabeça baixa, olhar fixo, rente ao crucifixo. Fixo servo do senhor, guia-me, pastor honesto, pois não vejo Deus nas igreja, mas em compensação eu vejo em todo resto. **Santo amaro da purificação** (EMICIDA); 2010.

E, finalmente, o grupo 21, "Haja guerra santa para tanta paz", presente em 8,8% das músicas, reúne menções aos problemas sociais e às guerras.

> Com as balizas do nosso sistema encaminhando seus filhos pra guerra. No meio disso tudo eu não te uso e não me iludo. Há pouco tempo atrás eu era um jovem vagabundo. Andava pela rua sem nenhum trocado e ia a pé pra todo lado maltrapilho e maltratado. Maltrapilho e maltratado, falido e mal cuidado. **Cuba** (OTTO E CHORÃO); 2001.

8.2.1 Os grupos temáticos, segundo as décadas

A seguir, mostraremos como esses grupos temáticos aparecem, segundo as décadas consideradas.

<u>As temáticas presentes na Década de 1930:</u>

No Gráfico 1, podemos observar que as informações presentes nas letras de canções desse período foram categorizadas quase que exclusivamente nos grupos que falam dos orixás (“E os astros que dão vida aos orixás), do mar (“Nas águas do mar”) e de Iemanjá (“A Lendária mãe das águas”). O cotidiano retratado (“Cantando pro mar eu vou, eu vou”) refere-se a aspectos quase que estritamente religiosos (“Iemanjá vem nesse candomblé”).

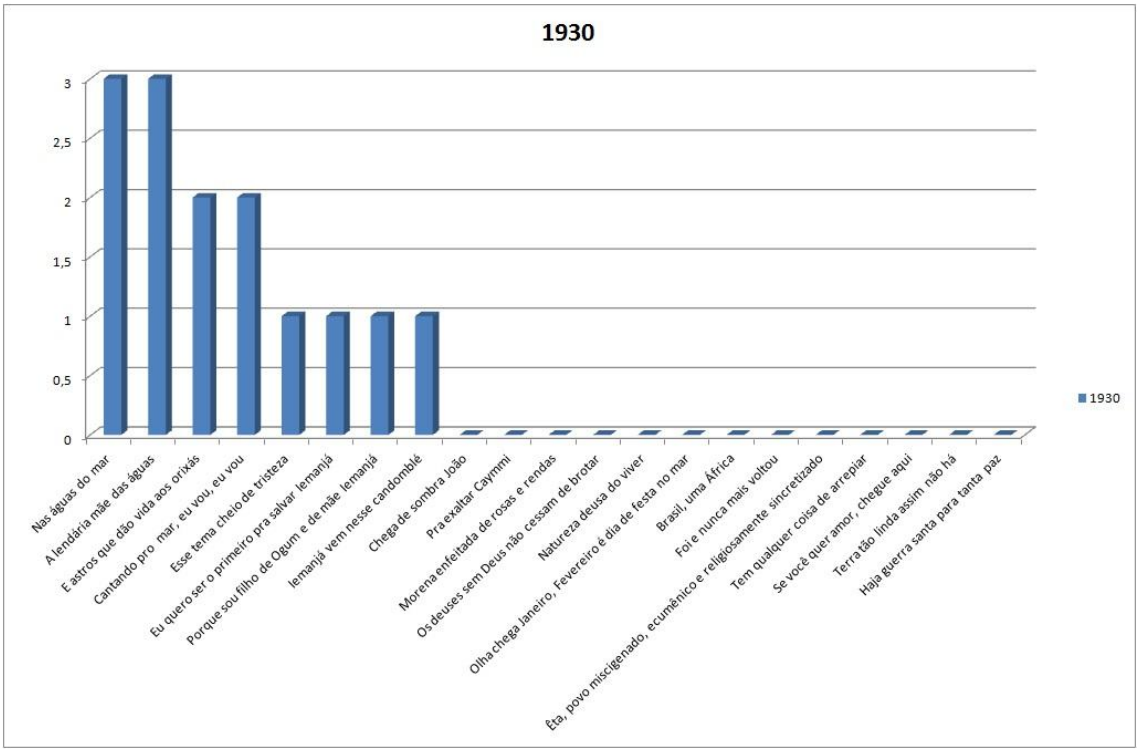


Gráfico 1 - Grupos Temáticos em 1930

<u>As temáticas presentes na Década de 1940:</u>

Conforme podemos observar no Gráfico 2, a temática do mar, tendo como foco a atividade da pesca e o cotidiano dos pescadores, é predominante no período. Juntamente com esses temas,

os grupos de categorias que retratam os sentimentos do compositor (“Esse tema cheio de tristeza”), as partidas (“Foi e nunca mais voltou”) e os mistérios (“Tem qualquer coisa de arrepiar”) aumentam sua frequência. Percebemos que, nesse período, a figura de Iemanjá começa a se misturar a outros aspectos da vida. Apesar disso, as letras continuam tendo como principal objetivo a sua caracterização e sua relação com a religião, como visto na alta frequência do grupo “Iemanjá vem nesse candomblé”.

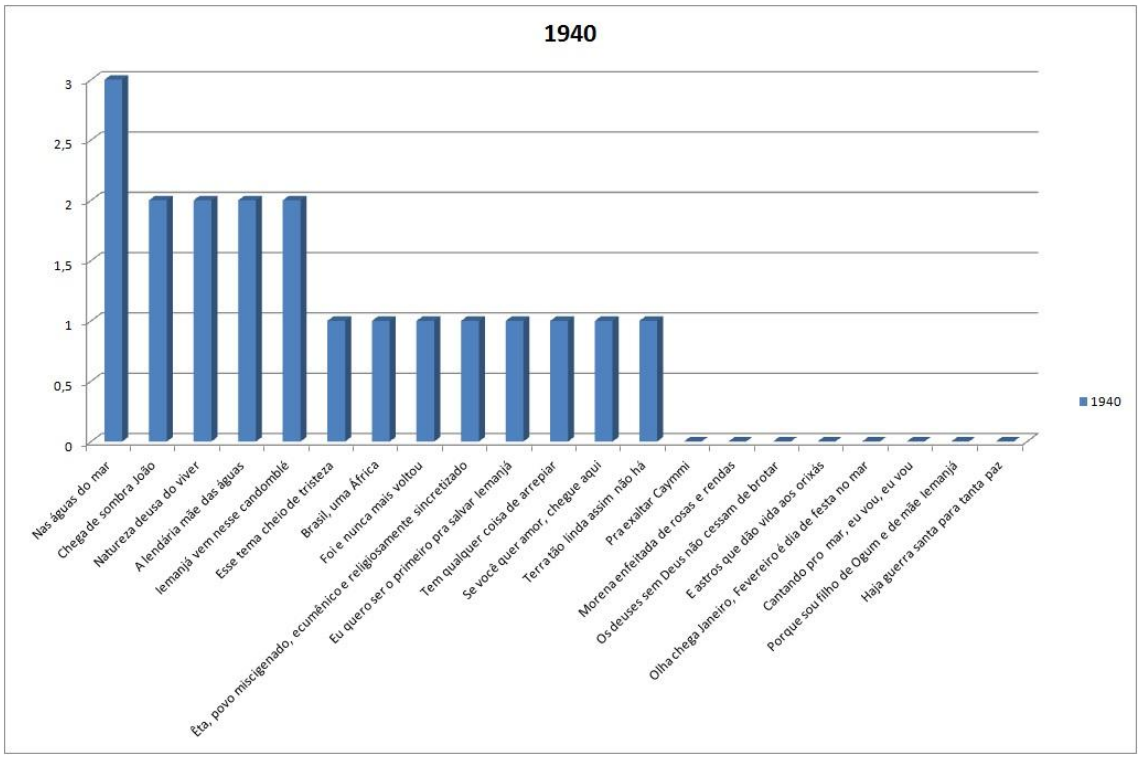


Gráfico 2 - Grupos Temáticos em 1940

<u>As temáticas presentes na Década de 1950:</u>

Nesse período, notamos que começa a aparecer uma maior variedade de temas nas canções (Gráfico 3). Em algumas situações, Iemanjá aparece como protagonista, com canções dedicadas a ela. Em outras, ela é apenas mais um componente do meio descrito.

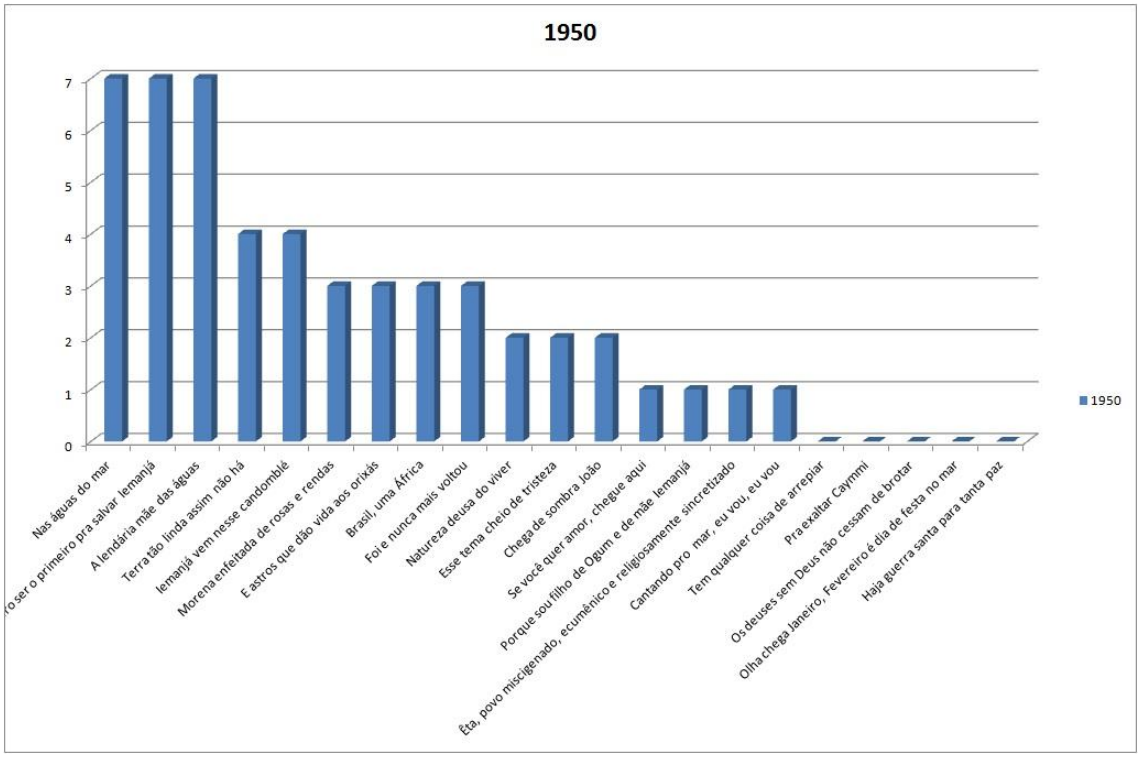


Gráfico 3 - Grupos Temáticos em 1950

<u>As temáticas presentes na Década de 1960:</u>

Notamos a presença de vários grupos temáticos categorizados nas canções do período, o que significa uma aproximação cada vez maior da orixá das questões cotidianas, como observado no Gráfico 4. Um aspecto significativo desse período é a não categorização de canções no grupo "E os astros que dão vida aos orixás", o que demonstra que as canções que retratam Iemanjá não citam outros orixás. Iemanjá aparece, nesse momento, ajudando os pescadores, fazendo parte do mar e da cena praieira, sendo a responsável por desaparecimentos e retornos. Sua característica mais comentada é a de protetora de pescadores e de marinheiros. Outro aspecto interessante é o grupo "Iemanjá vem nesse candomblé" se apresentar com baixa frequência. Verificamos que nesse período a figura de Iemanjá não aparece muito vinculada a aspectos das religiões afro-brasileiras.

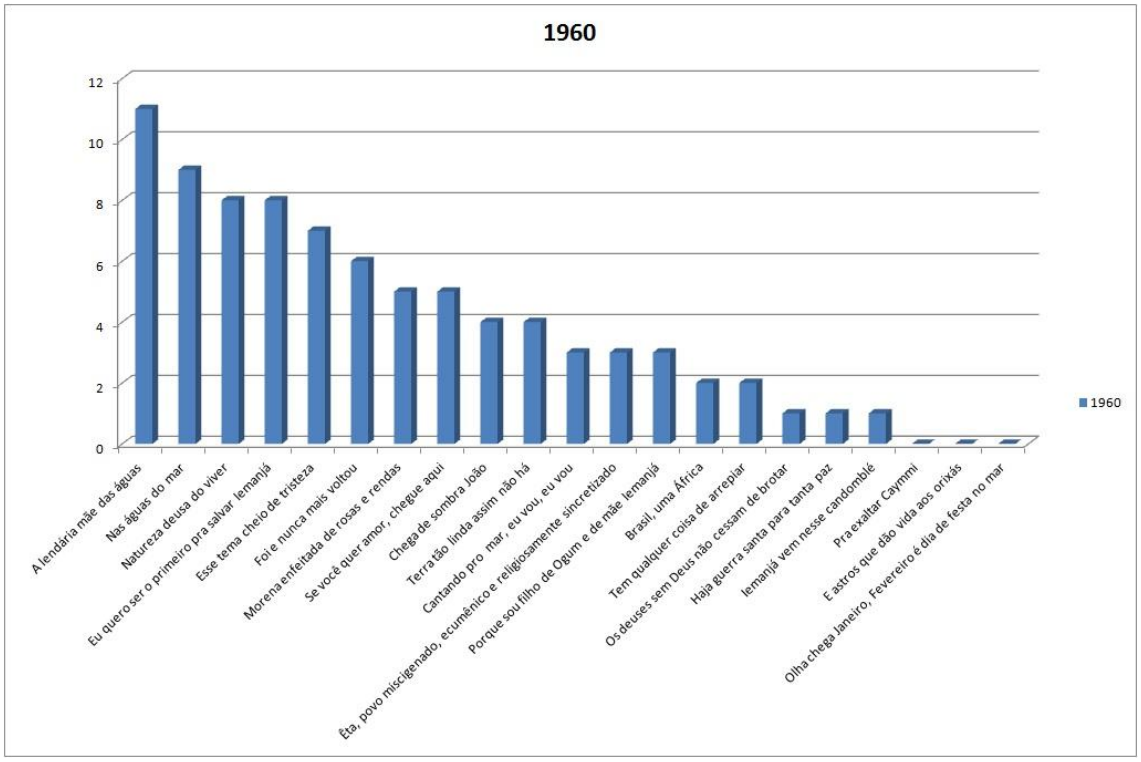


Gráfico 4 - Grupos Temáticos em 1960

<u>As temáticas presentes na Década de 1970:</u>

De acordo com o Gráfico 5, observamos que as canções nesse período, cada vez mais, apresentam uma maior diversidade de temas. Como se pode observar, todos os grupos temáticos, exceto o "Para Exaltar Caymmi", aparecem de forma importante. É interessante notar também que é a partir desse período que Iemanjá aparece associada a questões de negritude e africanidade no Brasil, como pode ser observado no grupo "Brasil, uma África". Nesse contexto, a menção a outros orixás volta a ser expressiva e o grupo "Iemanjá vem nesse candomblé" aparece com maior frequência, demonstrando uma associação de Iemanjá com as religiões afro-brasileiras.

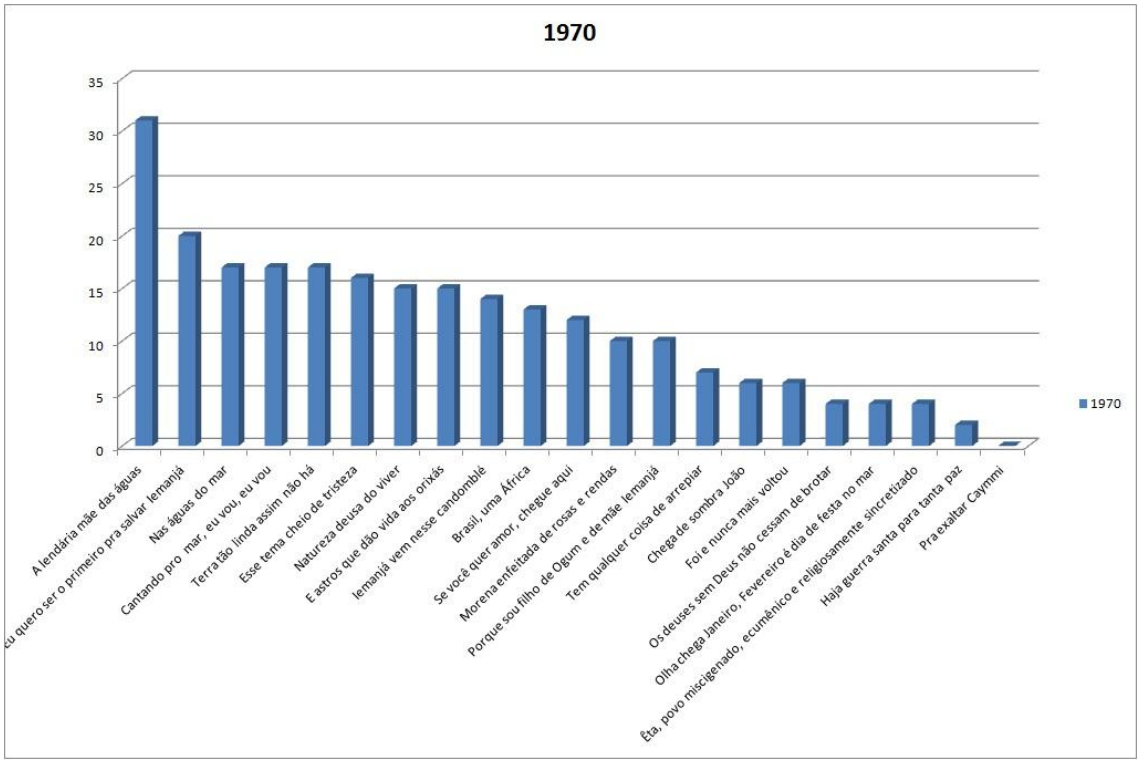


Gráfico 5 - Grupos Temáticos em 1970

<u>As temáticas presentes na Década de 1980:</u>

Como é possível notar no Gráfico 6, todos os grupos temáticos aparecem nesse período. Outro fato a se observar é a baixa frequência do grupo temático "Foi e nunca mais voltou", demonstrando uma menor quantidade de referências a partidas e chegadas no período. Notamos também que o grupo "Brasil, uma África" tem frequência consideravelmente alta, o que demonstra uma associação de Iemanjá com as questões de negritude e Africanidade. Porém, o grupo temático "Eu quero ser o primeiro pra salvar Iemanjá" tem frequência baixa, demonstrando uma baixa associação da orixá com os elementos religiosos.

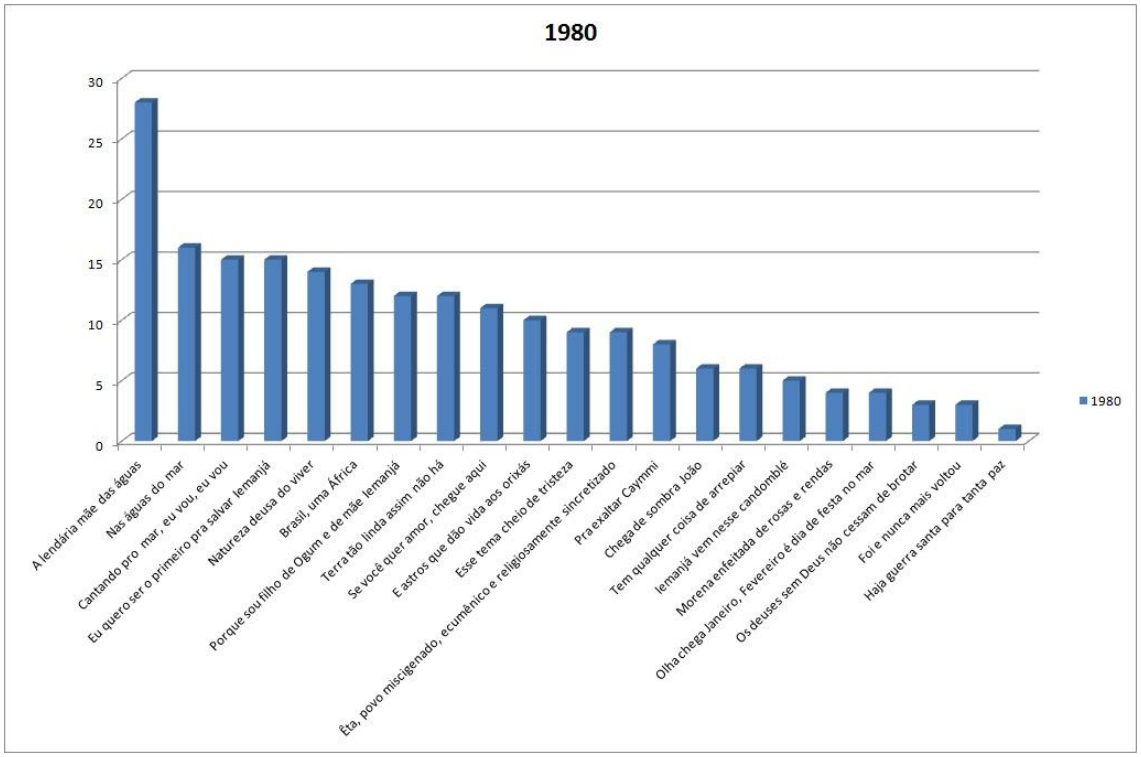


Gráfico 6 - Grupos Temáticos em 1980

<u>As temáticas presentes na Década de 1990:</u>

O Gráfico 7 nos mostra que uma significativa quantidade de canções está categorizada nos grupos temáticos, estando todos eles presentes nas letras de canções do período. Nessa década, os elementos da natureza (representados pelo grupo "Natureza deusa do viver) destacam-se em muitas canções. Poucas músicas dedicam-se a caracterizar Iemanjá com riqueza de detalhes. A orixá ainda aparece ligada à temática do mar, fazendo parte da cena praieira e, algumas vezes, estando envolvida nas mortes e desaparecimentos que ocorrem no mar. O amor é outro tema ao qual Iemanjá se relaciona. Ela aparece como intermediária nas dificuldades de relacionamento e na busca pela pessoa amada. Quando retratam-se as paixões, Iemanjá também aparece, muitas vezes, simbolizando a sensualidade ou a sexualidade. Em algumas canções Iemanjá se torna o símbolo da negritude e da africanidade.

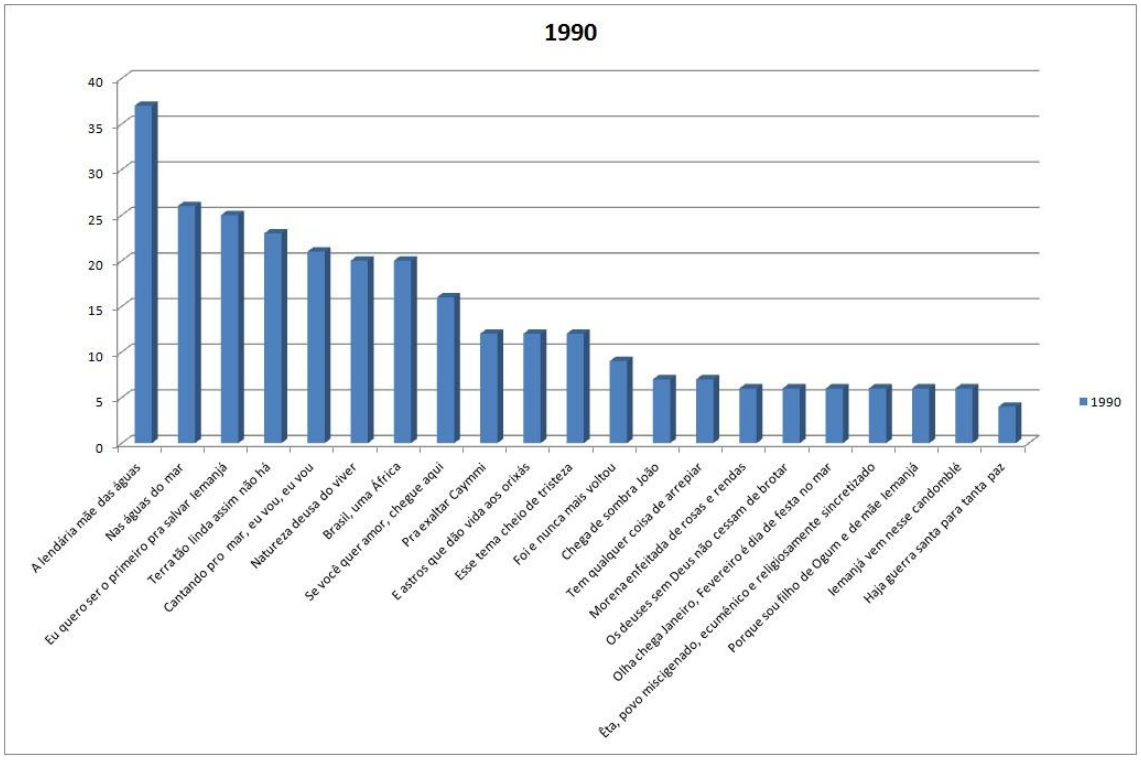


Gráfico 7 - Grupos Temáticos em 1990

<u>As temáticas presentes na Década de 2000:</u>

O Gráfico 8 demonstra a variedade de temas e a importância dos grupos "Natureza Deusa do viver" e "Eu quero ser o primeiro pra salvar Iemanjá" nesse período.

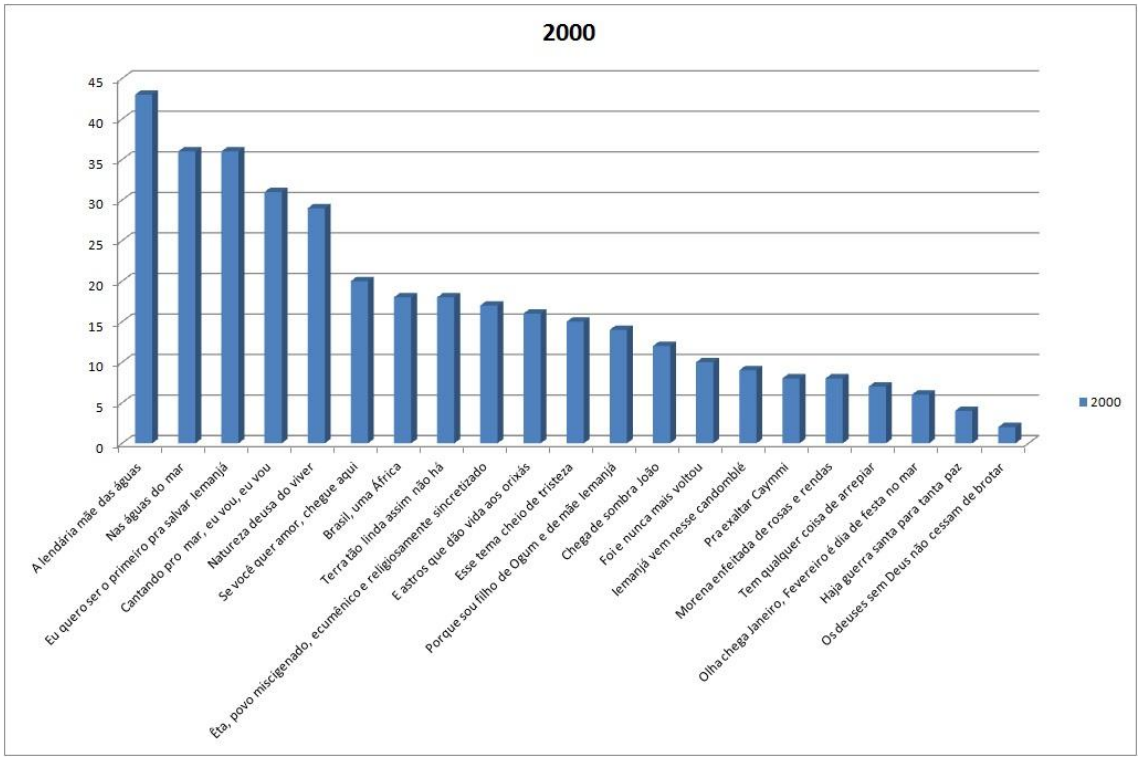


Gráfico 8 - Grupos Temáticos em 2000

As temáticas presentes na Década de 2010:

O Gráfico 9 nos mostra a manutenção da diversidade temática nesse período. Um destaque dessa década é a tentativa de se associar a figura de Iemanjá a algum local, o que pode ser percebido pela frequência de menções categorizadas no grupo "Terra tão linda assim não há". Outro aspecto a se notar é baixa frequência do grupo temático "Brasil, uma África".

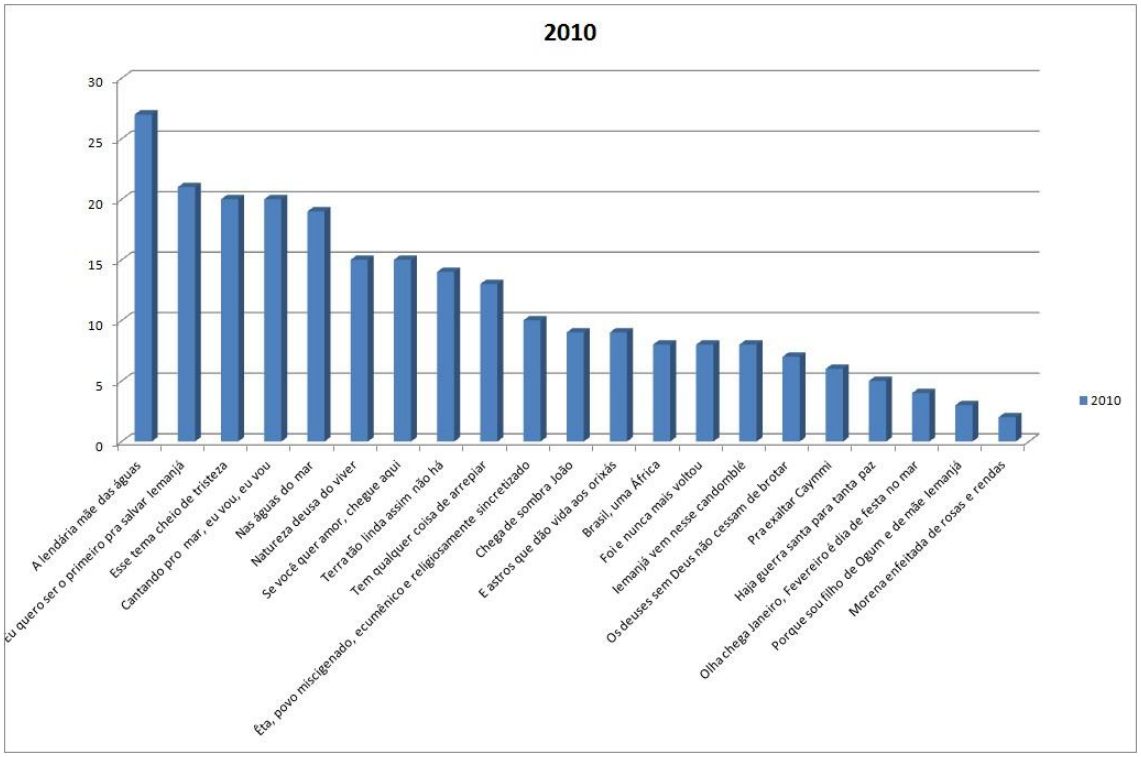


Gráfico 9 - Grupos Temáticos em 2010

Considerando esse conjunto de gráficos, é possível, de maneira geral, afirmar que:

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) A partir da década de 1990 há uma ênfase muito grande na ligação da orixá com o mar. Na verdade, as músicas dessas três últimas décadas dedicam-se muito à temática específica do mar. As canções falam do mar, da praia, do cotidiano litorâneo e de Iemanjá como parte natural desse conjunto.

8.2.2 Co-ocorrência entre os grupos temáticos

A figura abaixo ilustra as co-ocorrências entre os grupos temáticos em uma mesma letra (Figura 1), sem considerarmos as variações por décadas. Optamos por estabelecer como 13 o número mínimo para o corte de co-ocorrência. Com esse corte foi possível formar um total de quatro conjuntos de grupos.

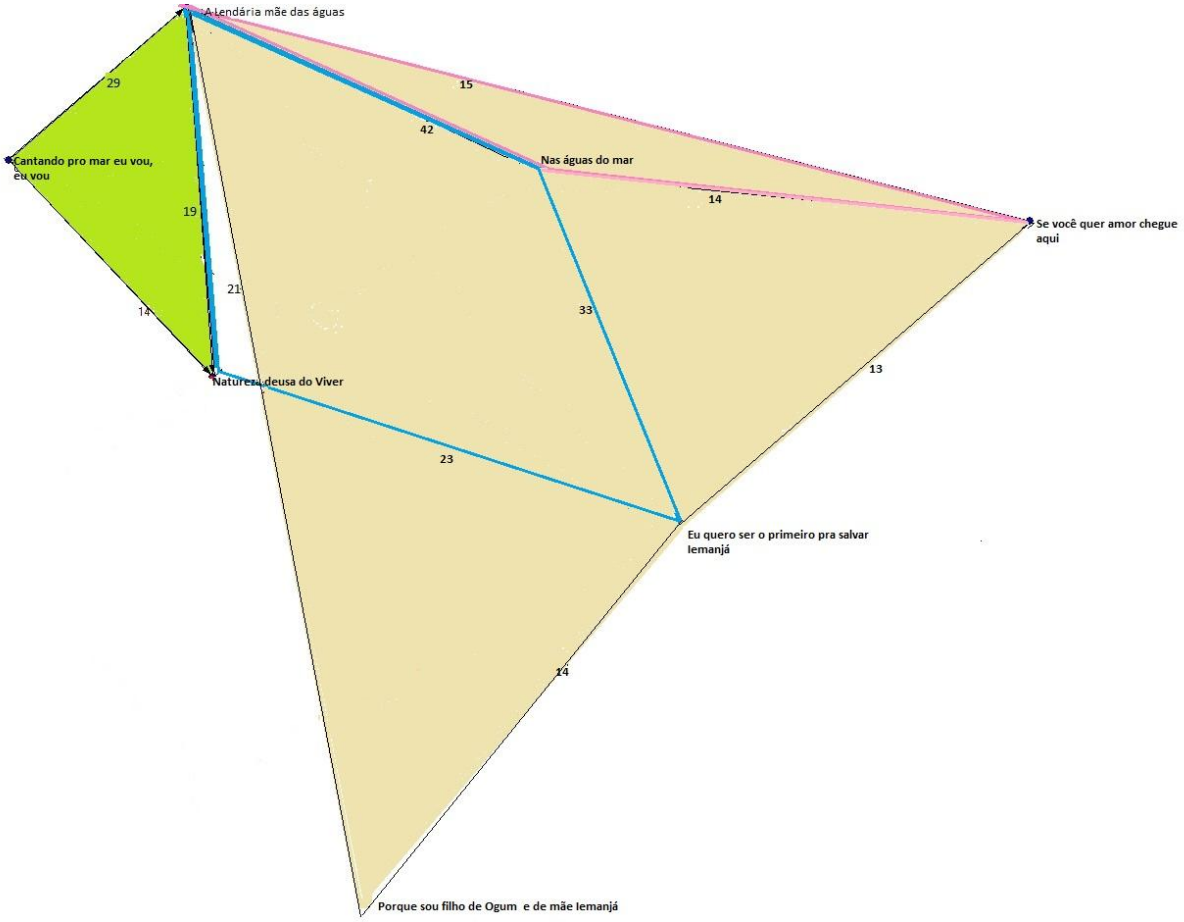


Figura 1 - Co-ocorrência de grupos temáticos

O primeiro conjunto é o preenchido de amarelo. Ele é composto pelos grupos de categorias "Porque sou filho de Ogum e de mãe Iemanjá", "Eu quero ser o primeiro pra salvar Iemanjá", "Se você quer amor chegue aqui" e a "A lendária mãe das águas". Nesse conjunto estão presentes as letras que retratam uma cena ou história de amor abençoado ou encaminhado por Iemanjá (considerada a mãe ou regente espiritual do compositor) por meio de preces, orações ou oferendas.

> Que luz é essa que vem lá do mar? É a Senhora das Candeias, mãe dos orixás. Seu adê resplandece na lua cheia. Glória ê, ê glória, glória, mamãe sereia. Inaê por cima do mar prateou, por cima do mar mareou, por cima do mar encandeou. Eu pedi à mamãe que fizesse do nosso amor uma prece de pescador. Pra que nas esquinas da vida você seja saída pro meu amor. Mora. Mas se a tristeza tem mira, tua força me guia, meu caminho é o mar. E que me lancem às pedras, Iemanjá faz areia pra não machucar. Eu tava sonhando acordada, mamãe sentou do meu lado e me falou que aquela dor que doía ia encontrar calmaria nos braços de outro amor. Paixão me fez marinheiro, fez do meu cais meu saveiro e me navegou. Saí cantando vitória, tristeza virou história de pescador. Ê nijé nilé lodo, Iemanjá ô, acota pê lê dê iyá orô miô. **Prece de pescador** (Roque Ferreira e J. Velloso); 2005.

O segundo conjunto é o de traçado azul. Ele é composto pelos grupos de categorias "Eu quero ser o primeiro pra salvar Iemanjá", "Nas águas do mar", "A lendária mãe das águas" e "Natureza deusa do viver". Nesse conjunto estão presentes as canções que falam do mar em consonância com outros aspectos da natureza, ao mesmo tempo em que falam de Iemanjá e seu poder sobre o mar e esses elementos. As oferendas destinadas à Iemanjá e as crenças sobre o seu poder também estão presentes aqui. Exemplo:

> Vem sentir a era das águas, o velho tempo terminou. Somos filhos da mãe natureza, ventre do total amor. Segue essa história, dada de Atlantes, todo o começo é caos. A raça humana, eterna mutante, nasce no plano astral. Raiou o sol, que haja luz no novo dia. Após a fé é a sombra que te guia. Eu vou buscar no silêncio do teu mar, linda sereia. Odoiá Iemanjá. Nas ondas que lavam a terra vem tecendo uma espiral. Tom sereno que pulsa no mantra do teu canto sideral. Deusa da fonte, rede gigante, espelho do eterno altar. Toda a visão do vôo distante, sonho pra nos lembrar. Raiou o sol, olha o mar que alegria. Sentir você é viver em harmonia. Eu vou buscar pedras brancas pra te dar, linda sereia. Odoiá Iemanjá. Vem sentir, somos divinos, grão de areia da razão. No seu corpo, unicamente, escolhemos free will zone. Esse é o motivo, certo destino, o tempo é uma ilusão. Íris da noite, ela revela próxima dimensão. **Unicamente** (Déborah Blando, Reppolho A. Levin, C. Celli, G.Grody, e Baptista); 1996.

O terceiro conjunto é o traçado de rosa. Ele é composto pelos grupos de categorias "Se você quer amor chegue aqui", "Nas águas do mar" e "A lendária mãe das águas". Nesse grupo retratam-se as histórias de amor vividas à beira-mar, sob os cuidados de Iemanjá. Exemplo:

> Vou fugir pro Rosa Norte e te levar comigo. Foi o brilho dos teus olhos que mexeu comigo. Abre a porta do teu corpo que eu quero estar contigo. Num barraco, na tua onda, no meio do teu livro. Lá no céu daquele morro eu fiz meu barraquinho, onde eu fico em frente ao fogo bebendo aquele vinho. Vendo a lua lá no morro eu vou dormir cedinho, prá acordar no Rosa Norte e surfar sozinho. Quero teu amor, ao amanhecer, e acordar beijando você. E ao entrar no mar vou pedir ao céu que Iemanjá proteja meu bem. **Rosa norte** (Armandinho); 2006.

O quarto e último conjunto é o preenchido de verde, sendo formado pelos grupos de categorias "Natureza deusa do viver", "A lendária mãe das águas" e "Cantando pro mar eu

vou, eu vou". Nesse grupo estão as canções que tratam da relação estreita entre Iemanjá e diversos aspectos da natureza, relação que se reflete no cotidiano dos personagens das letras.

> Shimbalaiê, quando vejo o sol beijando o mar. Shimbalaiê, toda vez que ele vai repousar. Natureza deusa do viver, a beleza pura do nascer. Uma flor brilhando à luz do sol, pescador entre o mar e o anzol. Pensamento tão livre quanto o céu, imagino um barco de papel indo embora pra não mais voltar, tendo como guia Iemanjá. Quanto tempo leva pra aprender que uma flor tem vida ao nascer. Ser capitã desse mundo, poder rodar sem fronteiras, viver um ano em segundos, não achar sonhos besteira. Me encantar com um livro que fale sobre vaidade. Quando mentir for preciso, poder falar a verdade. **Shimbalaiê** (Maria Gadú); 2009.

No próximo capítulo, procuraremos discutir esse conjunto de informações.

Capítulo 9 - Análise e Discussão

É possível afirmar que 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 iminente popularização por meio de outros meios na cultura.[34] Nesse período a Orixá se distanciou da religião para se aproximar 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, ao apresentar os gráficos 1 a 9, como novos temas 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 religiosas, como observamos no gráfico 1, no qual 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 muito enfatizada nas canções. Como se sabe, essas duas décadas são especialmente importantes na consolidação do Samba, e muitos músicos da época estavam vinculados às 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. Contraditoriamente, a ênfase na temática do mar pode ter afastado a Orixá dos elementos religiosos e a aproximado de eventos cotidianos.

[34] 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.

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 dos temas mais próximos da religião, e outros temas aparecem de maneira significativa. Esse período é marcado pela busca de uma brasilidade e autenticidade na canção. É aqui 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, e como vimos no gráfico 4, há 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 resaltar seu aspecto de brasilidade e representante da cultura nacional. Porém, muitas músicas falam de negritude e africanidade, e ressaltam 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. É a partir desse período que notamos que a representação de Iemanjá se encontra distante daquela encontrada na década de 1930. A partir daqui, notamos que 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 afirmar que a axé music e os blocos de trio podem ter influenciado nessa associação, por terem, entre seus principais temas, as relações amorosas.

Nas décadas de 1990, 2000, e 2010 Iemanjá se apresenta como algo muito natural, pertencente à cultura nacional.

Vimos que, ao longo das décadas, existem permanências nas letras de canções, estando presentes muitos elementos da religião. Porém, eles foram sendo reapresentados de uma outra forma. Percebemos que, até a década de 1980, foi preciso deslocar Iemanjá do lugar de objeto estranho para o lugar de objeto familiar. As religiões afro-brasileiras ocupam ainda o lugar do estranho, do obscuro e do mistério. Iemanjá precisou ser retirada desse lugar, para que pudesse ser trazida para o campo do entendimento. E, para que fosse entendida, ela precisou ser transformada, perdendo muitos de seus elementos (as não permanências), mudando alguns (as inconstâncias) e mantendo aqueles que não eram completamente estranhos para o contexto de compositores e público (as permanências e constâncias).

9.1 (Im) Permanências e (In) Constâncias da figura de Iemanjá na música e na religião

A partir da análise de conteúdo, foi possível traçar um perfil geral da figura de Iemanjá representada nas canções. Assim, ela vive no mar, muitas vezes no mar da Bahia, controla os

movimentos marítimos, é a regente do amor, protege a todos que lhe fazem oferendas. É uma mulher muito bonita, sempre vestida de azul, que enfeitiça e seduz os homens pelos quais se interessa. Além disso, é um ser onipresente na cena praieira e no mar, fazendo parte da descrição desses elementos.

A seguir, mostraremos como essas características se mantiveram ou se modificaram nas músicas analisadas.

a) Das funções de Iemanjá

a1) Função materna

*** Não permanências**

Na mitologia, Iemanjá é uma grande mãe, sendo caracterizada, principalmente, por ser a mãe dos orixás. Nas letras de canções, ela aparece representada como a mãe dos humanos, como uma espécie de guia espiritual, se assemelhando à ideia de maternidade associada às Nossas Senhoras católicas. O aspecto da maternidade, como aparece na mitologia, de uma mãe com seios fartos e ventre largo não aparece nas letras de música.

A função de Iemanjá como mãe de todos os orixás também não permanece nas letras das canções analisadas. Esse fato demonstra que a relação entre Iemanjá e os outros orixás foi alterada nesse contexto. Assim como suas relações de maternidade com outros orixás, as relações amorosas contadas nos mitos também não são mencionadas nas canções. Isso confirma que a Iemanjá apresentada nas canções se distanciou dos outros orixás.

a2) Função de criadora do mundo e protetora dos seres humanos

*** Permanências e Constâncias**

Na mitologia, Iemanjá é coadjuvante na criação do mundo. Nas letras de canção há certa constância dessa função da orixá. Podemos perceber isso pela permanência do grupo temático "Natureza deusa do viver" em quase todo o período analisado. Nesse grupo, muitos elementos da natureza, como a lua ou o céu, são mencionados como criações de Iemanjá.

***Não permanências**

A função de Iemanjá enquanto protetora das cabeças humanas e do equilíbrio mental também não é descrita nas músicas.

a3) Função de regente do amor

*** Inconstâncias**

Percebemos que, na mitologia, se fala muito pouco de Iemanjá como regente do amor, não sendo essa uma de suas principais funções. Nas canções analisadas, como exposto por meio do grupo temático "Se você quer amor chegue aqui", a presença de Iemanjá como intermediadora de romances amorosos é algo muito importante. O amor é tema central em muitas letras e Iemanjá aparece como parte do cenário descrito. Em alguns casos, ela se faz presente como o próprio sujeito amado.

a4) Funções de Iemanjá no mar

***As permanências e constâncias**

Podemos afirmar que a representação de Iemanjá enquanto rainha das águas é algo muito presente na cosmovisão religiosa que permanece com muita força nas canções. Percebemos que nas letras ela não é descrita apenas como a rainha do mar, ela é também a regente das águas de uma forma geral.

Nesse sentido, é possível notar que a relação de Iemanjá com o mar permaneceu de maneira muito forte nas canções analisadas. Vimos que o grupo temático "Nas águas do mar" contém muitas canções e está correlacionado com o grupo "A lendária mãe das águas". Percebemos que essa apresentação de Iemanjá cumprindo importante papel no mar é algo adequado à ideia que se tem do trabalho com o mar. Se, no passado, sabia-se que era preciso buscar formas de se trabalhar com o mar e lidar com todos os infortúnios e empecilhos desse ofício, atualmente continua-se a pensar nessa atividade como algo de grande instabilidade e a ideia de Iemanjá enquanto mãe protetora é algo importante.

Como na mitologia, na canção também podem ser percebidos claramente dois papéis de Iemanjá como figura marítima. No primeiro papel, ela é mãe, que propicia a pesca, controla o movimento das águas, das ondas e das marés e ajuda os pescadores. No segundo, ela é a sereia sedutora, que, por vezes, atrai o pescador e o mata nas profundezas do mar. Nesse sentido, podemos afirmar também que a relação de Iemanjá com os pescadores e marinheiros, predominantemente homens, é uma relação ambígua: ao mesmo tempo que de proteção e ajuda, também de sedução/ morte, tanto na mitologia, quanto em algumas canções analisadas.

*** As Inconstâncias**

Nos mitos Iemanjá participou da criação do mar, sendo sua regente. Mas ela não é o mar. Já nas canções Iemanjá confunde-se com ele. Em algumas composições o mar é o verdadeiro protagonista, estando toda a letra destinada a caracteriza-lo, o que nos leva a considerar que a figura da orixá aparece como mais um de seus componentes.

Também na mitologia, as pessoas que trabalham diretamente com o mar possuem um misto de temor e admiração por Iemanjá. Elas, a todo tempo, oferecem presentes à orixá também por temê-la. Na música, esse temor não é uma constância. O que percebemos é que aparece nas letras uma admiração muito grande pela orixá, e as oferendas são feitas, principalmente,

quando se quer pedir ou agradecer algo a ela. Nesse caso, se estabelece uma relação diferente com as oferendas. O temor à Iemanjá se torna algo menor na canção e as ofertas não são mais obrigações.

b) Das características de Iemanjá

* **Permanências e Constâncias**

Em muitas das canções analisadas, a orixá está vestida de azul, e fica enfatizado que esta é a sua cor representativa, pois é a cor do mar. Na cosmovisão religiosa o azul também é a cor de Iemanjá, sendo a preferência de cor também de seus filhos humanos.

***Inconstâncias**

Na mitologia, Iemanjá é retratada possuindo alguns defeitos e qualidades humanas. Ela é severa, vingativa, bondosa e amorosa ao mesmo tempo. Nas letras de canção, seus aspectos considerados negativos (como ser severa ou vingativa) foram, em grande parte das letras, suprimidos, dando lugar a uma figura dotada de aspectos positivos, como a bondade, a disponibilidade para ajudar e a amorosidade.

c) Do tratamento ritual de Iemanjá

* **Inconstâncias**

Algumas das qualidades, caminhos ou avatares de Iemanjá, presentes na cosmovisão religiosa, nas letras de música permanecem apenas como sinônimos de Iemanjá, como pudemos ver na Tabela 3.

As letras das canções sugerem que qualquer pessoa pode ser filha de Iemanjá. Basta que se acredite nela, que a ela faça orações, oferendas e saudações. Contudo, sabemos que, na

religião, há todo um contexto para que uma pessoa seja consagrada filha de Iemanjá, ou de outro orixá, sendo necessários vários procedimentos que validem essa relação (Cabrera, 2004; Vallado, 2008). Nesse contexto, a iniciação para o orixá é o principal evento. Nas letras de canções não encontramos nenhuma menção às cerimônias de iniciação, embora muitos compositores considerem Iemanjá, ou outro orixá, como mãe/pai espiritual. A ocorrência do grupo "Porque sou filho de Ogum e de mãe Iemanjá" é prova disso.

O número sete é mencionado algumas vezes nas letras como algo misterioso e místico. Na cosmovisão religiosa o número sete representa Iemanjá (Cabrera, 2004) e não se configura como um mistério. Pelo contrário, quando ele aparece fica nítida a influência ou a presença da orixá.

No ritual religioso são feitos ebós à Iemanjá, sendo oferecido sangue de aves, como o pombo e a galinha, ou sangue de mamíferos, como a cabra e o carneiro. Uma diversidade de alimentos também é oferecida à orixá. Nas letras de canção, esses tipos de oferenda feitos no espaço religioso fechado não são citados. Já as oferendas feitas em espaço aberto, durante as festas públicas, são muito mencionadas.

Excedendo-se as canções presentes nas décadas de 1930 e 1940, que, de alguma maneira, retratam as festas dedicadas à Iemanjá dentro dos terreiros, o 2 de fevereiro é a data mencionada como o oficial dia de culto e festejo a Iemanjá. Para além das canções, esse é o dia mais divulgado e conhecido de culto à Orixá, e, nesse sentido, a Bahia é local oficial dessa festa. Assim, o 2 de Fevereiro é uma festa presente no calendário das religiões afro-brasileiras, e também é uma festa pública. Nesse evento, os membros dos terreiros participam voluntariamente. Essa festa se tornou grandiosa e importante devido ao sincretismo com a Nossa Senhora das Candeias ou Candelária (Bastide, 1983). Cada terreiro possui um calendário próprio de festas e comemorações e existem festas, igualmente importantes,

dedicadas à Iemanjá feitas dentro do espaço religioso. Essas festas não são mencionadas nas letras de canção.

9.2 Algumas considerações sobre as concepções de Iemanjá presentes nas canções

Percebemos que as músicas analisadas estão a todo tempo tentando aproximar a figura de Iemanjá ao que é mais aceitável e conhecido socialmente. A partir do exposto até aqui, talvez seja possível afirmar que as Permanências e Constâncias só foram possíveis por não se constituirem uma ameaça para as concepções religiosas presentes na sociedade brasileira. Assim, Iemanjá continua a ser rainha das águas, muito ligada ao mar, com a cor azul a representando. De tal modo, é possível notar, em todas as inconstâncias mencionadas, que os aspectos ameaçadores ou desconhecidos presentes na mitologia ou na cosmovisão religiosa tiveram que ser suprimidos, sendo mantidos apenas aqueles que não representavam uma ameaça e que se aproximavam das experiências conhecidas. Assim, por exemplo, o 2 de fevereiro se manteve, em detrimento de outras festas; os aspectos positivos da personalidade de Iemanjá foram ressaltados em detrimentos dos negativos; as oferendas foram mantidas, mas os ebós foram suprimidos; o número sete foi apresentado como algo misterioso; as relações com Iemanjá foram simplificadas, sendo suprimidos os aspectos religiosos da iniciação e do culto à Orixá no contexto religioso; os avatares de Iemanjá se transformaram em nomes, para que fossem entendidos e conhecidos; a temática amorosa se aproximou da figura da Orixá; e Iemanjá se tornou a representação do mar. De forma complementar, alguns aspectos precisaram desaparecer completamente porque pareciam ser ameaçadores. Portanto, Iemanjá não mais se apresenta como a grande mãe de seios fartos, protetora das cabeças humanas e mãe de todos os orixás.

Adicionalmente, notamos peculiaridades em alguns dos aspectos constituidores da figura de Iemanjá construída na música.

É possível afirmar que a relação da Orixá com a temática do amor é algo significante. Aproximar Iemanjá da temática amorosa parece ter sido importante estratégia dos compositores. Ao mesmo tempo, a presença de Iemanjá parece ter contribuído para que a temática amorosa abarcasse as especificidades de duas tradições importantes na formação cultural do país. Segundo Francisco (2014), as formas de se pensar o amor e as relações amorosas provenientes do pensamento cristão-ocidental e do pensamento africano influenciaram muito na maneira como os compositores da música popular nacional vivificaram a temática nas canções. É possível afirmar que, a partir dessas tradições culturais, se moldaram duas possibilidades de se entender o amor e que se refletiram na canção. A primeira, provinda do pensamento cristão-ocidental, é a de um amor puro, casto, em que a mulher se faz presente quase como uma santa, representada como mãe. Essa possibilidade não permite que o amor seja concebido na esfera do desejo, estando presente como algo divino e sagrado. A segunda, provinda das tradições africanas, é a de um amor sexual, marcado pela sedução e pela relação carnal, em que a mulher é objeto de desejo e admiração. Nessa posssibilidade, o amor é divino e, ao mesmo tempo, carnal. Segundo o autor, essas duas lógicas não se faziam presentes em uma mesma canção no início do século. Porém, ao longo da história da música popular no Brasil, as duas passaram a se fazer presentes de forma concomitante. Ao inserir Iemanjá no cancioneiro popular exercendo função de intermediadora ou de protagonista em relações amorosas, foi possível perceber que essas duas possibilidades de se conceber o amor também confluíram, na medida em que a Orixá é, ao mesmo tempo, mãe santa e amante sedutora.

Tal possiblidade de interpretação reitera que a figura de Iemanjá, tanto na cosmovisão religiosa, quanto nas canções, é marcada por essa dualidade. Ao mesmo tempo em que ela é mãe santa que rege e protege, ela é também sereia sedutora que pode matar seu amante. Aqui é necessário lembrar que a visão de mundo cristã é muitas vezes marcada por um

maniqueísmo. Ou se é bom ou se é ruim; ou se é divino ou se é carnal. As duas condições não coexistem (Francisco, 2014). Na visão de mundo afro-americana, essas condições coexistem nos orixás e nos humanos. Apresentando-se sob essas duas formas na canção, Iemanjá foge da regra maniqueísta do pensamento cristão e se aproxima da lógica afro-americana. Porém, a dualidade pela qual ela se apresenta representa, ainda, duas formas de se pensar provenientes da cultura ocidental. Tanto a mãe quanto a sereia representam modelos da tradição cultural ocidental. Contudo, considerando-se a comparação entre os períodos, percebemos, também, que, na forma como a Orixá é apresentada nas canções, essa dualidade gradativamente vem sendo diminuída. Em geral, ela é atualmente muito mais caracterizada como a mãe protetora, do que como a sereia sedutora.

Partimos, então, para a imagem de Iemanjá que nos foi transmitida pelas canções. De sua descrição física restou-nos a imagem de uma linda mulher. Santos e Lima (2014) realizaram um estudo sobre a representação social da estética negra. De seus resultados, afirmaram que as concepções de beleza e feiura estão intimamente ligadas às questões raciais. Modelos pardos (as) ou brancos (as) eram considerados mais belos do que feios, enquanto modelos negros (as) eram considerados mais feios do que belos. Com base nas já difundidas imagens da Orixá – que, como vimos no capítulo de sincretismo, a representam como uma mulher branca, de olhos azuis e cabelos lisos – e, na hipótese de que a concepção de beleza expressa pelo cancioneiro popular esteja próxima do estudo de Santos e Lima (2014), é possível afirmar que essa imagem de Iemanjá, construída na canção, é também a de uma mulher branca, que se aproxima bastante da representação das Nossas Senhoras católicas.

Por fim, dessa relação com as Nossas Senhoras do catolicismo, observamos a importância das festas de orla em comemoração à Iemanjá. Essas festas são resultado do sincretismo da Orixá com a santa católica e estão presentes com muita força nas canções. Ao contrário das festas

que ocorrem para a Orixá no interior dos terreiros, pouco mencionadas. Mais uma vez, notamos que os aspectos mais familiares e conhecidos, como é o caso dessas festas que ocorrem há muito tempo, foram priorizados nas descrições presentes nas canções.

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 cancioneiro 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, intríseco à cultura nacional.

9.2 Das (im) permanências e (in) constâncias a uma concepção nova de Iemanjá: um retorno à teoria das Representações Sociais.

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. Porém nenhuma cultura possui um único e exclusivo instrumento. Os instrumentos estão relacionados com os objetos e nos incentivam a objetivar tudo que nos rodeia e 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.

Uma representação social é formada por informação, atitude e campo representacional.

Como vimos, nós não somente recebemos as informações, nós também as processamos e compartilhamos. Percebemos a existência de uma rede bem complexa de compartilhamento das informações referentes à figura de Iemanjá por parte dos compositores de música popular brasileira. Os primeiros a tratarem da Orixá em suas composições, na década de 1930, compartilharam as informações provenientes do campo religioso. Os compositores das décadas seguintes obtiveram, igualmente, informações do campo religioso, mas também receberam as informações presentes nas canções já produzidas até então.

Alguns fatores irão influenciar a maneira como iremos receber e processar as informações. A "invisibilidade" é o primeiro deles. Na invisibilidade selecionamos somente aquilo que desejamos ver, partindo de nossas referências contextuais. Nas letras de música, verificamos que alguns aspectos de Iemanjá foram selecionados da religião e transferidos para as composições (as permanências). Outros aspectos dela que estão na mitologia e na cosmovisão religiosa não estão nas composições (as não permanências). Segundo Moscovici (2013), no processo da "invisibilidade" filtramos nosso olhar para enxergar algumas coisas em detrimento de outras (p.30). No contexto do sincretismo religioso entre Iemanjá e Nossa Senhora é possível que as informações da Orixá que não se adequavam às características da santa católica tenham sido suprimidas. Desse modo, percebemos que, ao longo do tempo, foram selecionadas as respectivas informações de Iemanjá que interessavam ao contexto no qual os compositores estavam inseridos.

O segundo fator relativo ao compartilhamento de informações é o consenso. Muitos temas que na religião e nas canções do início do século não estavam vinculados a Iemanjá foram acrescentados, pouco a pouco, com o passar dos anos, às funções ou características da Orixá. Ao chegarmos na última década analisada, percebemos que alguns desses temas se

configuraram quase como consensos no cancioneiro popular. Um exemplo é a temática do amor. Nas canções presentes na década de 2010, a informação de que Iemanjá é a grande regente do amor se faz de maneira irrefutável. Como vimos, na religião e nas canções presentes nas primeiras décadas analisadas essa informação sequer estava presente. O tema do amor relacionado a Iemanjá se tornou consensual ao ser construído ao longo do tempo.

O contexto e a forma como compartilhamos determinadas informações também devem ser levados em conta. Esse é o terceiro e último fator que influencia no compartilhamento da informação. Ao longo do tempo, a música foi sendo compartilhada de maneiras diferentes, pelos distintos meios de divulgação surgidos em cada período. Os contextos em que os compositores se encontravam também foram distintos. Assim, as ideias socialmente compartilhadas em determinado período provavelmente influenciaram o que os compositores selecionaram da figura de Iemanjá na cosmovisão religiosa.

Em uma representação social constam também as atitudes relativas ao objeto da representação. Quando analisamos a representação social de Iemanjá na canção, percebemos que a atitude dos compositores em relação à Orixá não é algo constante. Nas décadas de 1930 e 1940 a atitude que os compositores possuíam em relação a Iemanjá era positiva e as crenças que eles possuíam em relação aos elementos religiosos eram construídas no contexto das próprias religiões. Da década de 1950 em diante, os compositores não necessariamente estavam inseridos no contexto religioso. Assim, embora as atitudes dos compositores em relação à Iemanjá continuassem a ser positivas, as crenças que eles formavam não mais se faziam a partir do contexto exclusivo da religião. É possível que, nesse momento, tenha se formado um conjunto de crenças provindo de diferentes lugares: literatura, televisão, composições anteriores e religião. Essa diversidade de fontes pode ter se refletido no aumento de temas relacionados à Iemanjá. Vimos, na análise de conteúdo, que os grupos temáticos

foram surgindo e aumentando sua frequência com o passar das décadas, ao mesmo tempo em que houve aumento na quantidade e diversidade de compositores que retrataram Iemanjá em suas canções.

Chegamos então ao campo representacional. O campo de representação de Iemanjá na canção popular brasileira pode ser descrito 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 oniciente, 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. Daí constatamos que as inconstâncias, sobre as quais falamos no início deste capítulo, nada mais são do que as adequações para que se pudesse objetivar Iemanjá nas figuras da santa católica e da sereia. Assim, a Iemanjá da canção se objetivou também como uma mulher bonita e atraente.

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.

Os processos de objetivação e ancoragem culminam no cumprimento da função de familiarização com a novidade. E, no processo de tornar um objeto novo ou estranho em algo familiar, criam-se também normas e prescrições, para que, ao pensarmos nesse objeto, já tenhamos formado um conjunto de procedimentos a respeito dele. Assim, trataremos agora de como agiram as funções de normalização e prescrição na representação de Iemanjá no cancioneiro popular.

Na normalização, os objetos são convencionalizados, localizados em determinadas categorias e com determinadas funções. Nos conjuntos de co-ocorrências evidenciados pela figura 1, o que percebemos foi essa normalização, com a figura de Iemanjá estando associada a determinadas cenas, demonstradas nos conjuntos. Em cada conjunto são criadas normas, e é como se cada um deles fosse uma resposta para as perguntas: Quando pensamos em Iemanjá com o que podemos associá-la? Com o que mais podemos pensar sobre ela? Daí temos as repostas. Podemos pensar em Iemanjá associada a histórias de romances amorosos, ligados ao mar e a oferendas e pedidos à orixá. Ou podemos pensar em Iemanjá ligada ao mar e aos elementos da natureza. Nesse sentido, verificamos também a existência da prescrição. Pois, a partir do momento em que Iemanjá é normalizada nos conjuntos de co-ocorrências, revela-se a regra de que Iemanjá precisa ser pensada a partir das funções evidenciadas por eles.

9.3 Religiões afro-brasileiras, sincretismo, música popular brasileira e teoria das representações sociais: temas em diálogo

Para que tentássemos alcançar os objetivos propostos nesta investigação foi preciso dialogar com várias teorias e temas diferentes. Juntos esses temas deram sentido e norte para a análise de conteúdo e a construção dos resultados. Seria impossível tratar da representação social de Iemanjá na canção sem tratar da religião, como a fonte de informações tratadas nas canções; do sincretismo, parâmetro pelo qual se formaram as religiões; e um pouco da história da música popular, que influenciou no tratamento das informações e no molde da imagem de Iemanjá representada nas canções.

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 imagem, um conceito de Iemanjá diferente do que estava disponível na religião, já interceptada pelo sincretismo. Esse novo conceito e essa nova imagem vêm se transformando também em uma nova representação de Iemanjá. Por isso, podemos afirmar que nosso estudo precisou 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, consequentemente, para a música; 3- a presença de Iemanjá nas composições musicais que surge com uma nova forma, passando novamente para a sociedade. Percebemos 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.

Jovchelovitch (2000) afirma que os processos de ancoragem e objetivação nos mostram claramente que as representações sociais têm estruturas históricas e sociais como formadoras de seus elementos principais. Quando se recorre a elementos já conhecidos ou quando se objetiva a partir de imagens preconcebidas, é possível notar as estruturas históricas na base das representações sociais. Os movimentos musicais presentes nos períodos analisados influenciaram na maneira como Iemanjá foi representada na canção. Em cada período ou acontecimento histórico da música popular pode ser possível notar diferenças ou confluências na maneira de retratar a Orixá.

Os compositores deram sentido, interpretaram e construíram uma imagem de Iemanjá em seu mundo significante. Essa produção de sentido precisou entrar em consonância com as ideias circulantes na sociedade sobre religião afro-brasileira e sobre a própria Iemanjá. A representação dela na canção diz muito de como ela precisou se adequar para ser aceita como sujeito legítmo da canção popular. A partir dos nossos resultados, constatamos que Iemanjá é a senhora dos mares, regente do amor, protetora dos pescadores e da pesca, mas, além disso, ela é autônoma em relação às religiões afro-brasileiras.

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 cancioneiro 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), percebemos que alguns elementos da cultura de origem africana ainda têm sobrevivido nas letras do cancioneiro popular nacional na medida em qua a marca da origem negra é 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.

Referências Bibliográficas

Amaral, R. & Silva, V.G. (2006). Foi conta pra todo canto: As religões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. In: *Afro-Ásia*, 34 (1), 189-235. Recuperado em 22 de Janeiro de: http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia34_pp189_235_Amaral_Vagner.pdf

Antunes-Rocha, M.I. (2012). *Da cor de terra: representações sociais de professores sobre alunos no contexto da luta pela terra.* Belo Horizonte: Editora UFMG.

Augras, M. (2000). De Iyá Mi a Pomba-gira: transformações e símbolos da libido. In: C. E. M. Moura (Org). *Candomblé: religião de corpo e de alma. Tipos psicológicos nas religiões afro-brasileiras.* Rio de Janeiro: Pallas.

Bakke, R. R. B. (2007). Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira. In: *Religião & Sociedade*, 2 (27), 85-113. Recuperado em 22 de Janeiro de: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872007000200005

Bardin, L. (1977/2011). *Análise de conteúdo* (5ª ed., L. A. Reto e A. Pinheiro, Trads.). Lisboa: Edições 70.

Bastide, R. (1983). Contribuição ao estudo do sincretismo católico-fetichista. In: R. Bastide. *Estudos Afro-brasileiros* (159-191). São Paulo: Perspectiva.

Bauer, M. W. (2002). Análise de conteúdo Clássica: Uma revisão. In: M. W. Bauer & G. Gaskell (Orgs). *Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático* (189-217). Petrópolis: Vozes.

Cabrera, L. (2004). *Iemanjá e Oxum* (C.E.M. Moura, Trad.). São Paulo: EdUsp.

Concone , M. H. V. B. (2004). Caboclos e Pretos velhos da umbanda. In: R. Prandi (Org). *Encantaria Brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados* (281-303). Rio de Janeiro: Pallas.

Consorte, J. G. (1999). Em torno de um manifesto de Ialorixás contra o sincretismo. In: C.Caroso & J. Bacelar (Orgs). *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida.* Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAO.

Crisp, R. J. & Turner, R. N. (2013). *Psicologia social essencial.* (T.G. Lelis, Trad.). São Paulo: Roca.

Ferreti, M. (1999). 31 de dezembro, dia de festa no mar. In: *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, n.15, pp.8 e 9. Recuperado em 22 de Janeiro de: http://www.cmfolclore.ufma.br/arquivos/a21158a1dead3cae48364e94c6a1a61a.pdf.

Ferreti, M. (2008a). Cura e pajelança em terreiros do maranhão (Brasil). In: *Quaderni del CREAM*, v.8. Recuperado em 22 de Janeiro de http://www.repositorio.ufma.br:8080/jspui/bitstream/1/197/1/Cura%20e%20pajelanca-1.pdf.

Ferreti, M. (2008b). Encantados e encantarias no folclore brasileiro. In: *Anais do VI Seminário de Ações Integradas em Folclore.* São Paulo. Recuperado em 22 de Janeiro de http://www.gpmina.ufma.br/pastas/doc/Encantados%20e%20encantarias.pdf.

Ferreti, S. F. (1995). *Repensando o sincretismo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Francisco, D. (2014). *Comunicação, Música Popular e Sociabilidade*. Belo Horizonte: Fino Traço Editora.

Franco, M. L. P. B. (2004). Representações Sociais, ideologia e desenvolvimento da consciência. In: *Cadernos de Pesquisa*, 34 (121): 169-186. Recuperado em 22 de Janeiro de 2015 de: http://www.scielo.br/pdf/cp/v34n121/a08n121.pdf.

Franco, M.L.P.B. (2003). *Análise de conteúdo*. Brasília: Plano Editora.

Iwashita, P. (1991). *Maria e Iemanjá: Análise de um sincretismo*. São Paulo: Edições Paulinas.

Jensen, T.G. (2001). Discursos sobre as religiões afro-brasileiras: Da desafricanização para a reafricanização. In: *Revista de Estudos da Religião*, 1 (1): 1-21. Recuperado em 22 de Janeiro de 2015 de: www.pucsp.br/rever/rv012001/p_jensen.pdf

Jodelet, D. (2001). Representações sociais: um domínio em expansão. In: Jodelet, D. (Org.). *As representações sociais* (p.17-44). Rio de Janeiro: Ed UERJ.

Jovchelovitch, S. (2000) *Representações Sociais e esfera pública: a contrução simbólica dos espaços públicos no Brasil*. Petrópolis: Vozes.

Maggie, Y. (1986). O medo do feitiço: verdades e mentiras sobre a repressão às religiões mediúnicas. In: *Religião e Sociedade*, 13 (1): 72-86.

Maués, R. H. e Villacorta, G. M. (2004). Pajelança e encantaria amazônica. In: R. Prandi (Org). *Encantaria Brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados* (p.11-58). Rio de Janeiro: Pallas.

May, T. (2004). Pesquisa documental: escavações e evidências. In: *Pesquisa Social: questões, métodos e processos* (p. 205-230). Porto Alegre: Artmed.

Menandro, P. R. M. & Nascimento, A. R. A. (2007). Análise de conteúdo de material documental pré-existente à investigação: o caso da música popular. In: Rodrigues, M.M.P.; Menandro, P.R.M. (Org.). *Lógicas metodológicas: trajetos de pesquisa em psicologia* (p. 207-224) Vitória: Editora GM.

Minayo, M. C. S. & Minayo-Gomez, C. (2003). Difíceis e Possíveis Relações entre Métodos Quantitativos e Qualitativos nos Estudos de Problemas de saúde. In: Goldenberg, P.;

Marsiglia, R. M. G. & Gomes, M. H. A. (orgs). *O Clássico e o Novo* (p.117 – 142). Rio de Janeiro: Fiocruz.

Moscovici, S. (1961/2012). *A psicanálise, sua imagem e seu público* (S. Fuhrrmann, Trad.). Petrópolis: Vozes.

Moscovici, S. (2013). *Representações sociais: investigações em psicologia social.* Petrópólis: Vozes.

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.

Oro & Anjos (2008). *Festa de Nossa Senhora dos Navegantes em Porto Alegre: sincretismo entre Maria e Iemanjá*. Porto Alegre: Editora da cidade.

Ortiz, R. (1978). *A morte branca do feiticeiro negro*. Petrópolis: Vozes.

Prandi, R. (1990a). Linhagem e legitimidade no candomblé paulista. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 1 (14): 18-31. Recuperado em 22 de Janeiro de 2015 de : http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_14/rbcs14_02.htm

Prandi, R. (1990b). Modernidade com feitiçaria: candomblé e umbanda no Brasil do século XX. In: *Revista Tempo Social*, 2 (1): 42-74. Recuperado em 22 de Janeiro de 2015 de: http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v021/modernidade.pdf

Prandi, R. (1999). Referências sociais das religiões Afro-brasileiras: Sincretismo, branqueamento, africanização. In: C.Caroso & J. Bacelar (Orgs). *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida.* Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAO.

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.

Prandi, R.; Vallado, A. e Souza, A. R. (2004). Candomblé de caboclo em São Paulo. In: R. Prandi (Org). *Encantaria Brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados* (p.120-145). Rio de Janeiro: Pallas.

Previtalli, I. M. (2011). Candomblé angola: da áfrica central para o brasil. O que Atravessou o oceano? In: *Anais do XI congresso afro luso brasileiro de ciências sociais* Recuperado em 22 de Janeiro de 2015 de: http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1307450474_ARQUIVO_trabalhoxiconlab2011.pdf.

Ramos, A. (1940/1951). *O negro brasileiro* (3° Edição). São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Rodrigues, R. N (1933/1977). *Os africanos no Brasil* (5 ° Edição). São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Sá,C. P. (1998). *A construção do objeto de pesquisa em representações sociais*. Rio de Janeiro: Ed UERJ.

Sanchis, P.(2012). O "som Brasil": uma tessiturasincrética?. In: M. Marina (Org). *Psicologia, cultura e história: perspectivas em diálogo* (p.15-54). Rio de Janeiro: Outras Letras.

Santos, E. V. e Lima, M. E. O. (2014). Representações sociais da estética negra: um estudo sobre beleza e feiúra no Brasil. In: *Anais do VII congresso de brasileiro de pesquisadores /as negros /as.* Recuperado em 22 de Janeiro de 2015 de: http://www.para2014.copene.org/resources/anais/3/st02/ELEONORA%20VACCAREZZA%20SANTOS.pdf.

Saur-Amaral, I. (2010). *Curso completo de NVivo 8: Como tirar maior proveito deste software para a sua investigação*. Aveiro: QSR.

Souza, A. R. (2004). Baianos, novos personagens afro-brasileiros. In: R. Prandi (Org). *Encantaria Brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados* (p.304-317). Rio de Janeiro: Pallas.

Spink, M. J. P. (1993). O conceito de representação social da abordagem psicossocial. In: *Cadernos de Saúde Pública*, 9(3): 300-308. Recuperado em 22 de Janeiro de 2015 de: http://www.scielosp.org/pdf/csp/v9n3/17.pdf.

Turato, E. R. (2004). A questão da complementaridade e das diferenças entre os métodos quantitativos e qualitativos de pesquisa: uma discussão epistemológica necessária. In: Grubits, S. & Noriega (orgs). *Método Qualitativo: epistemologia, complementaridades e campos de aplicação* (p.17-52). São Paulo: Vetor.

Vala, J. (2004). Representações Sociais e psicologia social do conhecimento cotidiano. In: J. Vala e M. B. Monteiro (Orgs). *Psicologia Social* (p. 457 – 502). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 6° Ed.

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. In: *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.

Verger, P. F. (2002). *Orixás: Deuses Iorubás na África e no novo mundo*. (M.A. Nóbrega, Trad). 6° edição. Salvador: Corrupio

Referências Fonográficas

Abujamra, A. (2004). Atoto. Em *O infinito de pé* [CD]. São Paulo: Tratore.

Adriano, R. & Baduy (1976). Cachoeira de lágrimas [Gravado por Carlito e Baduy]. Em *Cachoeira de lágrimas Vol 1* [LP].São Paulo: Continental.

Agepê; Mora, L. & Souza, R. (1990). Menina do Tacho [Gravado por Agepê]. Em: *Agepê* [LP]. Rio de Janeiro: Poligram.

Agrião, Cláudio Jorge, Jonas & Vila, L. C. (2005). Singrando em mares bravios [Gravado por Cláudio Jorge e Luis Carlos da Vila]. Em: *Matrizes* [CD]. Rio de Janeiro: Acerp.

Aliadao G., Mano ED., & Viola (2008). 48 horas [Gravado por Face da morte]. Em *Face da morte 12 anos* [CD]. São Paulo: Skyblue Music

Alves, A. (1957/1972). Rainha do mar [Gravado por Ataúlfo Alves]. Em: *No tempo dos bons tempos – Em tempos de Macumba (coletânea)* [LP]. Phonogram: São Paulo.

Alves, M. & Biano,J. (1976). Flor de Muçambê [Gravado por Banda de Pífanos do Caruaru]. Em: *Banda de Pífanos do Caruaru* [LP]. São Paulo: Continental.

Amorim, P. & Pinheiro, P. C. (2007). Yemanjá, rainha do mar [Gravado por Maria Bethania]. Em: *Dentro do mar tem rio* [CD]. Rio de Janeiro: Biscoito fino.

Andrade, R. & Waltinho (1973). Ciranda do mar [Gravado por Banda de pau e corda]. Em *Vivência* LP]. São Paulo: RCA Victor.

Antunes, A. & Liminha (2007). Viva essa energia [Gravado pela Ana Costa & Arnaldo Antunes]. Em: Trilha oficia dos XV Jogos Pan-americanos [CD]. Rio de Janeiro: Som Livre.

Armandinho & Bedai, E. (2009). Desejos do mar [Gravado por Armandinho]. Em *Armandinho, Volume 5* [CD]. Porto Alegre: Independente.

Armandinho & Naná (2004). Bomba Netuno [Gravado por Armandinho]. Em *Casinha* [CD]. Porto Alegre: Orbeat Music.

Armandinho & Teco Padaratz (2006). Acordar cedo [Gravado por Armandinho]. Em *Armandinho ao vivo* [CD].Rio de Janeiro: Universal Music.

Armandinho (2006). Rosa norte [Gravado por Armandinho]. Em: *Armandinho: ao vivo* [CD]. Rio de Janeiro: Universal Music.

Ayrão, L. & Conceição, S. (1976). Menino rei do mar [Gravado por Luiz Ayrão]. Em: *Luiz Ayrão* [LP]. São Bernardo do Campo: Odeon

Babi & Oliveira, A. (1966). Peixinho do mar [Gravado por Inezita Barrosos e Orquestra, Coral e Regional de Caçulinha]. Em: *Vamos falar de Brasil novamente* [LP]. Rio de Janeiro: Copacabana.

Barreto, Z. & Patinhas (1979). Voz do coração [Gravado por Pepeu Gomes]. Em: *Na terra a mais de mil* [LP]. Nova York: Elektra Records.

Bastos, R., S. & Nascimento, T. (1974). Conto de areia [Gravado por Clara Nunes]. Em *Alvorecer* [LP]. São Bernardo dos Campos: Odeon.

Ben Jor, J. (2002). Hoje é dia de festa [Gravado por Elza Soares]. Em: *Do Coccix até o pescoço* [CD]. Salvador: Maianga discos.

Bertoluz, R.; Batom, M. M. Batom, D.; Fraxe, A.; Rangel, R. & Moraes, M. (2006). Simpatia [Gravado por Batom na cueca]. Em: *Batom na cueca* [CD]. Rio de Janeiro: Universal music.

Blando, D.; Reppolho A.L.; Celli, C.; Grody, G. & Baptista E. (1996). Unicamente [Gravado por Deborah Blando. Em: *Deborah Blando* [CD]. São Paulo: Virgin/EMI.

Bosco, J. & Blanc, A. (1977). Tiro de Misericórdia [Gravado por João Bosco]. Em: *Tiro de Misericórdia*. São Paulo: RCA Victor.

Bosco, J. & Blanc, A. (1980). Siri recheado e o cacete [Gravado por João Bosco]. Em: *Bandalhismo* [LP]. São Paulo: RCA Victor.

Bosco,J. (1986). Droba a Língua (Boto cor-de-rosa em Ramos) [Gravado por João Bosco. Em *Cabeça* de nego [LP]. Rio de Janeiro: Barclay/Ariola.

Brito, W. & Ythamar Tropicália (1988). Deuses afro baianos [Gravado por Banda Reflexu's]. Em *Serpente negra* [LP]. Rio de Janeiro: EMI-Odeon

Brown, C. & Barbosa, S. (2014). Marabô [Gravado por Carlinhos Brown]. Em: *Marabô* [CD]. São Paulo: Candyall Music.

Brown, C. (2010). Yarahá [Gravado por Carlinhos Brown]. Em: *Adobró* [CD]. São Paulo: Cadyall Music.

Brown, C. (2014). Vidacarnaval [Gravado por Carlinhos Brown]. Em: *Marabô* [CD]. São Paulo: Candyall Music

Calazans, V. & Gerônimo (2007). Agradecer e Abraçar [Gravado por Fabiana Cozza]. Em *Quando o céu clarear* [CD]. São Paulo: Eldorado.

Campos, P. & Fraga, E. (2008). Cantando pro mar [Gravado por Kizumbau]. Em *Cantando pro mar* [CD]. São Paulo: Independente.

Candeia (1975). O mar serenou [Gravado por Clara Nunes]. Em: *Claridade* [LP]. São Paulo: Odeon.

Capela, R. & Vaz, A. (2010). O pescador [Gravado por Sandália de prata]. Em: *Samba pesado* [CD]. Rio de Janeiro: Tratore.

Capiba (1997). Frevo ciranda [Gravado por Lenine]. Em:*O dia em que faremos contato* [CD]. São Paulo: BMG Brasil.

Carlo, A. & Natiruts (2005). Quero ser feliz também [Gravado por Natiruts]. Em: *Nossa missão* [CD]. São Paulo: Raizama Records.

Caruso, Dominguinhos do Estácio & Caramba, W. (1976). Arte negra na legendária Bahia [Gravado por Dominguinhos do Estácio]. Em *Sambas de Enredo 1976 grupo 1* [LP]. Rio de Janeiro: AESCRJ/Top Tape.

Carvalho, J.B. (Adaptação Mendes, F.) (1977). Jurema, Jureminha [Gravado por Fernando Mendes]. Em: Fernando Mendes [LP]. São Paulo: Odeon.

Carvalho, L. & Fonseca, P. (2010). Anauê Exú [Gravado por Breculê]. Em *Vidas Voltantes* [CD]. São Paulo: Independente.

Castro, N. C. (1985). Navega [Gravado por Nelson Coelho de Castro]. Em: Força D'Água [LP]. Rio de Janeiro: Barclay/Ariola.

Cavalcanti, P. (1981). Blues [Gravado por Caetano Veloso]. Em *Outras palavras* [LP]. Rio de Janeiro: Philips/Polygram.

Caymmi, D. & Amado, J. (1941). É doce morrer no mar [Gravado por Dorival Caymmi]. Em: *78RPM* (lado A). Rio de Janeiro: Odeon.

Caymmi, D. & Pinheiro, P. C. (2011). Velho do Mar [Gravado por Dori Caymmi]. Em: *Poesia musicada*. Rio de Janeiro: Acari Records.

Caymmi, D. & Pinheiro, P., C. (2011). Dona Iemanjá [Gravado por Dori Caymmi]. Em *Poesia musica* [CD]. Rio de Janeiro: Acari Records.

Caymmi, D. (1939). Promessa de Pescador [Gravado por Dorival Caymmi]. Em: *78RPM* [Lado B]. Rio de Janeiro: Odeon.

Caymmi, D. (1939). Rainha do mar [Gravado por Dorival Caymmmi]. Em: *78 RPM* [Lado A]. Rio de Janeiro: Odeon.

Caymmi, D. (1949). Festa de rua [Gravado por Dorival Caymmi]. Em: *78 RPM* [lado A]. Rio de Janeiro: RCA Victor.

Caymmi, D. (1954). Quem vem pra beira do mar [Gravado por Dorival Caymmi]. Em: *Canções Praieiras* [LP]. Rio de Janeiro: Odeon.

Caymmi, D. (1957). Dois de fevereiro [Gravado por Dorival Caymmi]. Em *Caymmi e o Mar* [LP]. Rio de Janeiro: Odeon.

Caymmi, D. (1967). Morena do mar [Gravado por Nara Leão]. Em: *Vento de Maio* [LP]. Rio de Janeiro: Philips.

Caymmi, D. (1985). Sargaço mar [Gravado por Dorival Caymmi]. Em: *Caymmi, som,imagem e magia, Disco 2* [LP]. Rio de Janeiro: indepente sargaço.

Couto, D. & Santiago, R. (2009). Rainha das águas [Gravado por Aline Calixto]. Em: Aline Calixto [CD]. Rio de Janeiro: Warner Music.

Criolo (2013). Bogotá [Gravado por Criolo e Emicida]. Em *Criolo & Emicida ao Vivo* [CD]. São Paulo: Universal Music.

Cristina, T. (2004). Acalanto [Gravado por Teresa Cristina e Grupo Semente]. Em *A vida me fez assim* [CD]. Rio de Janeiro: Deckdisc.

Cristina, T. & Callado, J. (2007). *Senhora das águas* [Gravado por Teresa Cristina e Grupo Semente]. Em: Delicada [CD]. Rio de Janeiro: EMI.

Cruz, A. & Cristina, T. (2011). Oferendas [Gravado por Arlindo Cruz]. Em: *Batuques e Romances* [CD]

Cruz, A. (2013). Ogum chorou que chorou [Gravado por Alcione]. Em: *Eterna Alegria* [CD]. Rio de Janeiro: Biscoito Fino.

Cutrim, D.; Costa, R.; Christ, N & Isensee, V. (2008). Sol e Chuva [Gravado por Forfun]. Em: *Polisenso* [CD]. Rio de Janeiro: Corredor 5.

Dadinho & Mateus (1997). Na beira do mar [Gravado por Timbalada]. Em: *Mãe de samba* [CD]. Rio de Janeiro: Poligram.

Dantas, J. (1987). Encantos de Iemanjá [Gravado por Banda Mel]. Em: *Força interior* [LP]. Rio de Janeiro: Continental.

Dito & Zarath, J. (1993). Raça Negra [Gravado por Margareth Menezes]. Em: *Luz dourada* [LP]. São Paulo: Polydor.

Domínio popular (1973). Atraca, atraca [Gravado por Clementina de Jesus]. Em *Marinheiro só* [LP]. São Paulo: Odeon.

Domínio Público (2006). Cirandas [Maria Bethânia]. Em *Mar de Sophia* [CD]. Rio de Janeiro: Biscoito fino.

Duarte, M. & Pinheiro, P., C. (1981). Coroa de areia [Gravado por Clara Nunes]. Em *Clara* [LP]. São Bernardo dos Campos: EMI-Odeon.

Duarte,M. & Tavares, R. (1972). Tributo aos orixás [Gravado por Clara Nunes]. Em: *Clara Clarice Clara.* São Paulo: Odeon.

Dusek, E. (1991). Lua sonora [Gravado por Eduardo Dusek]. Em:*Contatos* [LP]. São Paulo: Eldorado.

Efson (1984). Mama [Gravado por Agepê]. Em: *Mistura Brasileira* [LP]. São Paulo: Som Livre.

Emicida (2010). Santo amaro da purificação [Gravado por Emicida]. Em: *Emicídio* [CD]. São Paulo: Laboratório Fantasma.

Falcão, M.; Menezes, A.; Farias, L. & Lobato, M. (2013). Boa noite Xangô [Gravado por O Rappa]. Em *Nunca Tem Fim* [CD]. Rio de Janeiro: Warner music.

Falcão, D. (2009). Minha mãe [Gravado por Luiza Possi]. Em: *Bons ventos sempre chegam* [CD]. Rio de Janeiro: LGK Music.

Feital, P. C. & Medeiros, E. (1995). Mais Feliz [Gravado por Elton Medeiros]. Em: *Mais Feliz* [CD]. Rio de Janeiro: Leblon Records.

Ferreira, E. (1958). Visite o terreiro [Gravado por Ari Lobo]. Em: *O último pau de arara* [LP]. Rio de Janeiro: RCA Victor.

Ferreira, R. & Pinheiro, P. C. (2004). Oxóssi [Gravado por Roque Ferreira]. Em: *Tem samba no mar* [CD]. Rio de Janeiro: Quelé.

Ferreira, R. & Velloso, J. (2005). Prece de pescador [Gravado por Mariene de Castro]. Em: Abre caminho [CD]. São Paulo: Eldorado.

Fregonesi, L. (2006). Se preciso for [Gravado por Lendro Fregonesi]. Em: *Festa das manhãs* [CD]. São Paulo: Tratore.

Fritz, L. C. (2001). Os orixás [Gravado por Trio Mocotó].Em: *Samba Rock* [CD]. Manaus:YB Music e Net Records.

Gadú, M. (2009). Shimbalaiê [Gravado por Maria Gadú]. Em: *Maria Gadú* [CD]. Rio de Janeiro: Som Livre.

Geraes, T. & Nascimento, T. (2011). Cafuso [Gravado por Aline Calixto]. Em *Flor Morena* [CD]. Rio de Janeiro: Warner Music.

Geraes, T. & Resende, P. (1998). Seu balance [Gravado por Zeca Pagodinho]. Em: *Ao mestre Heitor dos Prazeres* [CD]. São Paulo: Polygram.

Gil, G (1987). Filhos de Gandhi [Gravado por Gilberto Gil]. Em: *Gilberto Gil em concerto* [LP]. Rio de Janeiro: Geléia Real-Warner.

Gil, G. & Bastos, O. (1966). Iemanjá [Gravado por Tamba Trio]. Em: *Tamba Trio* [LP]. Rio de Janeiro: Philips.

Gil, G. (1987). Eu vim da Bahia [Gravado por Gilberto Gil]. Em: *Gilberto Gil em concerto* [LP]. Rio de Janeiro: Geléia Real-Warner.

Gil, M & Pinheiro, P.C. (1997). Samba de roda na beira do mar [Gravado por Mário Gil]. Em: *Cantos do mar* [CD]. São Paulo: Dalibú discos.

Gil, M. & Pinheiro, P.C. (1997). Rainha do mar [Gravado por Mário Gil]. Em: *Cantos do Mar* [CD]. São Paulo: Dalibú discos.

Gil, M. & Pinheiro, P.C. (1997). Rendas de Prata [Gravado por Mário Gil]. Em: *Cantos do mar* [CD]. São Paulo: Dalibú discos.

Gil,G. (2001). De ouro e Marfim [Gravado por Gilberto Gil]. Em *Quanta* [CD]. Rio de Janeiro: Warner Music.

Gomes, P. & Paes, T. (1993). Sexy Iemanjá [Gravado por Pepeu Gomes]. Em: *Pepeu Gomes* [CD]. Rio de Janeiro: Warner Music.

Gonzaguinha (1995). Tá na cara [Gravado por Banda Eva]. Em: *Hora H* [CD]. Rio de Janeiro: Polygram.

Gudin, E. & Brant, F. (1984). Senhora das estrelas (para Clara Nunes) [Gravado por Eduardo Gudin]. Em: *Ensaio do dia* [LP]. Rio de Janeiro: Continental.

Guineto, A. & Babalu, L. (2012). Mãe Iemanjá [Gravado por Almir Guineto]. Em: *Cartão de visita* [CD]. São Paulo: Radar Records.

Guineto, A.; Magalha, A. & Oliveira, D. (2012). Tambor [Gravado por Almir Guineto]. Em: *Cartão de visita* [CD]. São Paulo: Radar Records.

Gutto Guitar (1991). Canto de Ogum [Gravado por Banda Mel]. Em *Negra* [LP]. Rio de Janeiro: Continental.

Hass, K. & Carlinhos 7 Cordas (2012). Barra da saia [Gravado por Karyme Hass e Zeca Pagodinho]. Em *Barra da saia* [CD]. São Paulo: Tratore.

Hime, F. (2009). Choro de vadinho. *Em O Tempo das Palavras... Imagem* [CD]. Rio de Janeiro: Biscoito Fino.

Israel, G. & Toller, P. (2012). Glitter de Principiante [Gravado por Kid Abelha]. Em: *DVD Multishow ao vivo: Kid Abelha 30 anos* [DVD]. Rio de Janeiro: Universal.

Jajá, Preto Rico & Manoel (1972). Lendas do Abaeté [Gravado por Elza Soares]. Em: *CPS* [Compacto]. São Paulo: Odeon.

Jatiassu, W. (1992). Rainha do mar [Gravado por Banda Mel]. Em: *Banda Mel* [LP]. Rio de Janeiro: Continental.

Jaupery & Onassis, P. (1991). Canto ao pescador [Gravado por Olodum]. Em *Da Atlântida à Bahia o Mar é o Caminho* [LP]. Rio de Janeiro: Continental.

João da baiana (1956). Saudação a Yemanjá [Gravado por João da baiana e seu Terreiro]. Em: *78 RPM* [Lado A]. Rio de Janeiro: Odeon.

Jorge, C. (2010). Estrelinha e conchinha [Gravado por Cláudio Jorge]. Em: *Amigo de fé* [CD]. Rio de Janeiro: Zambo Discos.

Lee, R. (1988). Maná Mané [Gravado por Rita Lee]. Em: *Zona Zen* [LP]. São Paulo: EMI-Odeon.

Lee, T. & Kovack, M. (1997). Jardim de Alah [Gravado por Rita Lee]. Em: *Santa Rita de Sampa* [CD]. São Paulo: Polygram.

Lélis, D. & Loyle, C. (1993). Só vai dar eu e você [Gravado por Chiclete com banana]. Em:*Chiclete com banana* [CD]. São Paulo: BMG/Ariola records.

Lenine & Natureza, S. (2006). Lá e Cá [Gravado por Lenine]. Em: *Acústico MTV Lenine* [CD]. São Paulo: Sony e BMG.

Lenini, Dudu & Falcão (1993). Pedra e areia [Gravado por Lenine e Suzano]. Em: *Olho de Peixe* [CD]. São Paulo: Velas.

Lima, P. (2008). Samba sem nenhum problema [Gravado por Paula Lima]. Em: *Samba chic* [CD]. São Paulo: Indie Records.

Lins, I. & Martins, V. (1992). Lua soberana [Gravado por Sérgio Mendes]. Em: *Brasileiro* [CD]. Nova Iorque: Warner Music.

Lins, I. & Martins,V. (1985). Sonhos (Arrastão de pescadores) [Gravado por Simone]. Em: *Cristal* [LP]. Rio de Janeiro: CBS.

Lobo, B. & Marques, M. (2011). Pra ter seu bem-querer. Em: *Pra desengomar* [LP]. Rio de Janeiro: Biscoito Fino.

Lobo, E. & Moraes, V. (1964). Arrastão [Gravado por Edu Lobo]. Em *A música de Edu Lobo por Edu Lobo* [LP]. Rio de Janeiro: Elenco.

Luz, M. & Blanc, A. (2003). Praça de Mauá: que mal há? [Gravado por: Moacyr Luz]. Em: *Samba da cidade* [CD]. São Paulo: Lua discos.

Luz, M. E Vila, M. (2003). Zuela de oxum [Gravado por Moacyr Luz]. Em: *Samba da cidade* [CD]. São Paulo: Lua discos.

Machado, A. e Beto Sem-braço (1982). Bumbum paticumbum prugurundum [Gravado por Quinzinho]. Em *sambas enredo 1982 grupo 1ª* [LP]. São Paulo: Top Tape.

Machado, R. & Luíz, R. (2007). Caminhos do mar [Gravado por Chimarruts]. Em *Chimarruts: ao Vivo* [CD]. Porto Alegre: Orbeat Music.

Machado, R. & Luiz, R. (2007). Iemanjá [Gravado por Chimarruts]. Em: *Chimarruts: ao vivo* [CD]. Porto Alegre: Orbeat Music.

Magalhães, O. & Costa, A. (1951). Amaralina [Gravado por Anjos do Inferno]. *Em 78rpm* [Disco de 78rpm]. Rio de Janeiro: RCA Victor.

MANÁ MANÉ

Marcelo D2 (2013). Rio (puro suco) [Gravado por Marcelo D2]. Em: *Nada pode parar* [CD]. Rio de Janeiro: EMI.

Marinho, A. G. & João da baiana (1938). Sereia [Gravado por João da baiana e seu conjunto]. Em: *78 RPM* [Lado A]. Rio de Janeiro: Victor.

Marquinhos & Jurandir (1991). Canto à Iemanjá [Gravado por Olodum]. Em *Da Atlântida à Bahia o Mar é o Caminho* [LP]. Rio de Janeiro: Continental.

Marquinhos (1991). Iemanjá amor do mar [Gravado por Olodum]. Em: *Da Atlântida à Bahia o Mar é o caminho* [LP]. Rio de Janeiro: Continental.

Martinho da Vila (2007). Calumba (Kalumba). Em do Brasil e do Mundo [CD]. Rio de Janeiro: MZA Music.

Martins, H. & Garcia, C. (1950). A Bahia te espera [Gravado por Irmãs Medina]. Em *78rpm* [Disco 78rpm-Lado A]. Rio de Janeiro: RCA Victor.

Matheus & Dadinho (1973). Canto pra Iemanjá [Gravado por Os Tincõas]. Em *Os Tincõas* [LP]. São Paulo: Odeon.

Matheus & Dadinho (1973). Saudação aos orixás [Gravado por Os Tincõas]. Em: *Os Tincoãs* [LP]. Rio de Janeiro: Odeon.

Matheus & Dadinho (1977). Atabaque Chora [Gravado por Os Tincõas]. Em *Os Tincõas* [LP]. Rio de Janeiro: RCA Victor.

Matheus, Dadinho & Eraldo (1973). Deixa a gira girar [Gravado por Os Tincõas]. Em *Os Tincõas* [LP]. São Paulo: Odeon.

Mattos, V.; Dinoel & Velloso, A. (1976). Lenda das sereias [Gravado por Sobrinho]. Em: *Sambas de enredo 1976 grupo 1* [LP]. Rio de Janeiro: AESCRJ.

Meirelles, I.; Paulinho & Leila (1986). Caymmi mostra ao mundo o que a Bahia e a Mangueira têm [Gravado por Jamelão]. Em *Samba de enredo 1986 grupo 1ª* [LP]. Rio de Janeiro: RCA Victor.

Mende, R. & Portugal, J. (1985). Amor de matar [Gravado por Tânia Alves]. Em *Tenda dos milagres – trilha sonora da minissérie da rede globo* [LP]. Rio de Janeiro: Som Livre.

Mendes, R. & Costa, N. (2012). Marujo [Gravado por Mariene de Castro]. Em: *Tamborinho* [CD]. Rio de Janeiro: Universal.

Menescal, R. & Blanc, A. (1991). Feliz ano novo [Gravado por Leila Pinheiro]. Em: *Outras caras* [LP]. Rio de Janeiro: Poligram.

Menezes, J. & Noca da Portela (1977). Lenda Nagô [Gravado por Agepê]. Em: *Agepê* [LP]. São Paulo: Continental.

Miranda, R. & Miranda, J. (1990). Xangô [Gravado por Roberta Miranda]. Em: *Roberta Miranda Vol 4* [LP]. Rio de Janeiro: Continental.

Miranda, R. (1984). Mãe Guerreira [Gravado por Ruy Maurity]. Em: *Ruy Maurity* [LP]. São Paulo: Pointer.

Moreira, A. (1984). O bom baiano [Gravado por Bezerra da Silva]. Em: *Esse aí que é o homem* [LP]. São Paulo: RCA Vik.

Nazareno, Aloísio & Pena Branca (1978). Cantiga de roda [Gravado por Nazareno]. Em *Nazareno* [LP]. São Paulo: Chantecler.

Nenel, Jorginho & Bambam (2010). Remador [Gravado por Parangolé]. Em: *Dinastia Parangoleira – ao vivo* [DVD]. Rio de Janeiro: Universal.

Nestor Capoeira (1998). Vagabundo confesso [Gravado por Dazaranha]. Em: *Tribo da Lua* [CD]. São Paulo: Atração Fonográfica.

Net'in Bahia (2006). Sonho de Pescador [Gravado por Net'in Bahia]. Em: *Clara natureza* [CD]. Salvador: Luamar.

Nobre, D. (2013). Vem sambar, menina [Gravado pelo Dudu Nobre]. Em: *Ainda é cedo* [CD]. São Paulo: Radar Records.

Noca da Portela & Nascimento, T. (2009). Marujada [Gravado por Dhi Ribeiro]. Em: *Manual da Mulher* [CD]. Rio de Janeiro: Universal.

Nogueira, J. & Pacheco, E. (1980). Salve a Bahia [Gravado por Jair Rodrigues]. Em: *Estou lhe devendo um sorriso* [LP]. Rio de Janeiro: Polygram.

Nogueira, J. & Pinheiro, P.C. (1978). Guerreira [Gravado por Clara Nunes]. Em: *Guerreira* [LP]. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon.

Nóog, W. (2010). Espelho d'´água [Gravado por Wesley Nóog]. Em: *Mameluco afrobrasileiro* [CD]. São Paulo: Tratore.

Oliveira, J. (2006). Braços de Iemanjá. Em *Simples* [CD]. São Paulo: S de samba.

Otto & Chorão (2001). Cuba [Gravado por Otto]. Em *Condom Black* [CD]. São Paulo: Trama: T.

Otto (2009). Janaína [Gravado por Otto]. Em: *Certa manhã acordei de sonhos intranquilos* [CD]. Nova Iorque: Neblu Records.

Paulinho do Reggae & Timbaleiro, G. (1995). Caruru com vatapá [Gravado por Ara Ketu]. Em *Ara Ketu* [CD]. Rio de Janeiro: Sony Music.

Peixoto, L. & Tavares, H. (1966). Oração do guerreiro [Gravado por Inezita Barroso e Orquestra, Coral e Regional Caçulinha]. Em: *Vamos falar de Brasil novamente* [LP]. Rio de Janeiro: Copacabana.

Pererê, S. (2005). Mais samba e menos lágrimas [Gravado por Sérgio Pererê]. Em: *Linha de estrelas* [CD]. Belo Horizonte: Indepente.

Perna, L. (1996). Meu lugar é Sampa [Gravado por Cor da Pele]. Em: *Cor da Pele* [CD]. São Paulo: Independente.

Pinheiro, P., C. & Bethânia, M. (2013). Carta de amor [Gravado por Maria Bethânia]. Em *Carta de Amor* [DVD]. Rio de Janeiro: Biscoito Fino.

Pixinguinha & Viana, G. (1950). Yaô [Gravado por Pixinguinha]. Em: *78 RPM* [Lado A]. Rio de Janeiro: RCA Victor.

Portela, D. & Fonseca, S. (1976). Oxumaré [Gravado por Os Batuqueiros]. Em: *Os Batuqeiros* [LP]. São Paulo: RCA

Possi, L. & Botega, N. (2013). Velho do Restelo [Gravado por Luiza Possi]. Em: *Sobre o amor e o tempo* [CD].São Paulo: Radar records.

Powell, B. & Moraes, V. (1966). Bocochê. Em *Os afro-sambas* [LP]. Rio de Janeiro: Forma.

Powell, B. & Moraes, V. (1966). Canto de Iemanjá. Em *Os afro-sambas* [LP]. Rio de Janeiro: Forma.

Queiroz, W. (1980). Odum [Gravado por Maria Creuza]. Em: *Maria Creuza* [LP]. São Paulo: RCA Victor

Quintanilha, M. (2010). Bem que eu queria. Em *Metamorfosicamente*. São Paulo: Tratore.

Raquel da Bahia (1976). Aluandê [Gravado por Geogette]. Em *A moça vestida de Branco* [LP]. Rio de Janeiro: Tapecar.

Resende, N. & May East (1985). Bumba my boy [Gravado por May East]. Em *Remota batucada* [LP]. São Bernardo dos Campos: Emi-Odeon.

Ribeiro, R. (1999). Na gira [Gravado por Rita Ribeiro]. Em: *Pérolas aos povos* [CD]. Rio de Janeiro: MZA Music

Ricardo, S. (1963). Barravento. Em *Um senhor talento* [LP]. Rio de Janeiro: Elenco.

Ricardo, S. (1979). Sexta-feira 13 [Gravado por Sérgio Ricardo]. Em: *Do lago à cachoeira* [LP]. Rio de Janeiro: Continental.

Rocha, S. (2004). Caranguejo [Gravado por Babado Novo]. Em *Uau! Babado Novo: ao vivo* [CD]. Salvador: Universal Music.

Rosângela & Bentana (1975). Rainha do mar [Gravado por Lincoln]. Em: *Lincoln* [LP]. São Paulo: Odeon.

Rufino, N. & Rios, J. (1986). Odòiyá [Gravado por Neguinho da Beija-Flor]. Em:*A voz da massa* [LP]. Rio de Janeiro: CBS.

Sampaio, S. (1998). Em nome de Deus [Gravado por Chico César]. Em: *Balaio do Sampaio* [CD]. Rio de Janeiro: MZA/Polygram.

Santana, E. (2010). Jorge Amado no Reino de Oxalá [Gravado por Edvaldo Santana]. Em: *Reserva de Alegria* [CD]. São Paulo: Tratore.

Santos, M. & Vandré, G. (1965). Dia de festa [Gravado por Geraldo Vandré]. Em *Hora de lutar* [LP]. São Paulo: Continental.

Scorpião, C. (1991). Atlântida [Gravado por Olodum]. Em *Da Atlântida à Bahia o Mar é o Caminho* [LP]. Rio de Janeiro: Continental.

Seixas, R. & Coelho, P. (1976). Ave Maria na rua [Gravado por Raul Seixas]. Em *Há dez mil anos atrás* [CD regravado do LP original]. São Paulo: Philips.

Souto, E.; Caymmi, D. & Antônio, P. (2006). Candomblé [Gravado por Mariana Aydar]. Em *Kavita 1* [CD]. Rio de Janeiro: Universal.

Thaís, Daniela e Gizelle (2002). Banho de Iemanjá [Gravado por Axé Blond]. Em *Vim pra ficar* [CD]. São Paulo: Direct Music.

Tonico, Tinoco & Alencar (1968). Canoeiro do mar [Gravado por Tonico e Tinoco]. Em *Jubileu de Prata - 25 anos* [LP]. São Paulo: RCA Victor.

Toquinho & Moraes, V. (1971). A Benção, Bahia [Gravado por Toquinho, Vinícius de Moraes e Marília Medalha]. Em *Como dizia o poeta...Música nova*. [LP]. São Paulo: RGE.

Toquinho & Moraes, V. (1971). Maria vai com as outras [Gravado por Toquinho e Vinícius de Moraes]. Em: *Toquinho e Vinícius* [LP]. São Paulo: RGE.

Toquinho, Fabrizio, M & Bardotti (1992). Mistura de cores [Gravado por Toquinho]. Em: *O viajante do sonho* [CD]. São Paulo: BMG-Ariola.

Totonho & Rezende, P. (1976). Canto do mar [Gravado por Alcione]. Em *Morte de um poeta* [LP]. São Paulo: Philips.

Veloso, C. (1983). Quero ir a Cuba [Gravado por Caetano Veloso]. Em: *Uns* [LP]. Rio de Janeiro: Philips.

Veloso, C. (1983). Salva vida [Gravado por Caetano Veloso e Maria Bethânia]. Em: *Uns* [LP]. Rio de Janeiro: Polygram.

Veloso, C. (1985). Tenda dos milagres [Gravado por Caetano Veloso]. Em: *Tenda dos Milagres – Trilha sonora da minissérie da Rede Globo* [LP]. Rio de Janeiro: Som Livre.

Veloso, C. (1997). Onde o Rio é mais baiano [Gravado por Caetano Veloso]. Em: *Livro* [CD]. Rio de Janeiro: Polygram.

Veloso, C. (2012). Um comunista [Gravado por Caetano Veloso]. Em: *Abraçaço* [CD]. Rio de Janeiro: Universal Music.

Veneno, R. (1991). Olodum no balanço das águas [Gravado por Olodum]. Em: *Da Atlândia à Bahia o mar é o caminho* [LP]. Rio de Janeiro: Continental.

Viana, G (1933). Meus Orixás [Gravado por Franciso Sena e Yolanda com os Diabos do Céu]. Em: *78RPM* [Lado A]. Rio de Janeiro: Victor.

Vieira, C. R. (1965). Sem Deus com a família [Gravado por Elis Regina]. Em: *Dois na bossa* [LP]. São Paulo: Philips.

Vila, L., C.; Sena, C. & Lourenço (2006). Brasileiro da gema [Gravado por Ana costa]. Em *Meu Carnaval* [CD]. Rio de Janeiro: Zambo discos.

Vila, M. & Catimba, Z. (1985). Ê! Mana [Gravado por Martinho da Vila]. Em: *Criações e Recriações* [LP]. São Paulo: BMG do Brasil.

Vila, M. & Rufino, N. (1997). Nás águas de Amaralina [Gravado por Martinho da Vila]. Em: *Coisas de Deus* [CD]. Rio de Janeiro: Sony Music

Vila, M. (1977). Iemanjá Desperta [Gravado por Martinho da Vila]. Em: *Presente* [LP]. São Paulo: RCA/Victor.

Vila, M. (1997). Sincretismo religioso [Gravado por Martinho da Vila]. Em: *Coisas de Deus* [CD]. Rio de Janeiro: Columbia.

Wando & Assis, C. (1976). Odoiá [Gravado por Wando]. Em: *Porta do sol* [LP]. São Bernardo do Campo: Beverley.

Wando (1980). Ponto [Gravado por Wando]. Em*: Bem vindo* [LP]. Rio de Janeiro: Philips.

Yuka, M.; Falcão, M.; Xandão; Lobato, M. & Farias, L. (1999). Lado B Lado A [Gravado por O Rappa]. Em: *Lado B Lado A* [CD]. Rio de Janeiro: Warner Music.

Anexos

Anexo I - Canções utilizadas

48 HORAS (FACE DA MORTE); 2008. FACE DA MORTE.
Sexta cheira, vou dar um role, Ferrarini no pé, no pulso Cartier. Uma olhada no espelho nota dez pro cavanhaque. A camisa é pura seda e o cordão vários quilates. Channel número 5, pra exalar no salão. Pique vagabundo, conceito de ladrão. Sabadão na Atlântica acelero a minha ninja. A noite em São Paulo é vários mano e várias mina. De repente o doido do corre na curtição: e aí malucão, como é que é sangue bom? Hoje no reggae night tem show do Revelação. Tô com dois ingressos aqui não vai dar bundada não? Entramos na festa e o bagulho daquele jeito, o samba tá no sangue da mãe África, respeito. Vamos colar no bote, pega o gelo e uma dose. E aquela mina? Ah, aquela é a Rose. Conheço a mili ano, gente fina, minha amiga, só vou te dar uma dica: oferece uma marguerita! Da licença aí Rose, aceita uma bebida? Como é que você adivinhou? Essa é minha preferida! Quero voltar, entrar na máquina do tempo, fugir da ilusão e viver. Se eu pudesse voltar, pudesse viver um novo sonho e outro caminho percorrer. Deixa acontecer naturalmente, mas deixa que o amor encontre a gente. Na espuma da banheira, a hidro ligada, dois marlboros acessos e duas almas seladas. Paixão traiçoeira, aviso não manda, quando acerta o coração qualquer um se desmancha. Ladrão sangue bom tem moral na quebrada? Nas grades do coração ela é refém, mais nada. Domingão à tarde esticando na serra caipirinha à beira mar, romance estilo novela. O tempo passa o sol se esconde e a lua não vem, Iansã e Iemanjá estão nos dizendo amém. Vinho e amor uma mistura aquecedora, mas tenho que chegar na fita da transportadora. Chuva fina na serra e ela na garupa. Cheguei em casa deixei ela, me armei, meti uma lupa. Na hora marcada eu tô firmão na missão. Vai quatro mano, derrubamo, a fita foi mó mamão. Dois malote, duas 9 dando fuga da rota. Dois balotes na nuca uma cadeira e duas rodas. Toda profissão oferece um grau de risco, mas nenhuma é tanto quanto a profissão perigo. Aposentado aos 23, foi muito foda! A mina na maternidade e eu na cadeira de roda. Sete anos se passaram e a esperança no portão, de chinelo de dedo deixa um rastro de emoção. Primeiro dia de aula abençoe meu deus, não deixe seu destino apertar a mão do meu! Pensar, sonhar é tudo que eu posso fazer. Só penso no meu filho, sonho vendo ele escrever, crescer, desenvolver, quem sabe ser doutor. Conhecimento é liberdade e tem ditado seu valor. Você vale o que você tem, desde de cedo eu aprendi. Quem tem carro, quem tem moto é lembrado por aqui. Cadê Gutti importado e as roupas da moda? Sem cobrado, sem dever, pode crer maluco é foda! A maldade é mãe, um de seus filhos a vingança. Eu matei meu pai que me deixou quando criança. Mó saudade da minha mãe, dona Maria, Deus a tenha. Paz, justiça e liberdade pro meu filho, esta é a senha.

A BAHIA TE ESPERA (HERIVELTO MARTINS E CHIANCA GARCIA); 1950. TRIO DE OURO.
Oh Bahia da magia dos feitiços e da fé. Bahia que tem tanta igreja e tem tanto candomblé. Pára de buscar, nossos saveiros já partiram para o mar. Iaiá Eufrásia na beira do Sobradão está formando seu candomblé. Velha Damásia na ladeira do Mamão está preparando acarajé. Nossas morenas roupas novas vão botar. Se tu vieres irás provar o meu vatapá, se tu vieres

viverás nos meus braços a festa de Iemanjá. Vem, vem, vem, vem em busca da Bahia. Cidade da tentação onde o teu feitiço impera. Vem e me trazes o teu coração. Vem, a Bahia te espera.

A BENÇÃO BAHIA (TOQUINHO E VINÍCUIS DE MORAES); 1971. TOQUINHO, VINÍCIUS DE MORAES E MARÍLIS MEDALHA.
Olorô, Bahia, nós viemos pedir sua bênção, saravá! Eparrêi, meu guia, nós viemos dormir no colinho de Iemanjá. Nanã Borocô fazer um bulandê, efó, caruru e aluá. Pimenta bastante pra fazer sofrer, bastante mulata para amar. Fazer juntó, meu guia, ê, seu guia, ê. Bahia! Saravá, senhora! Nossa mãe foi-se embora pra sempre do afojá. A rainha agora é Oxum, é a Mãe Menininha do Gantois. Pedir à mãe Olga do Alakêto, ê, chamar Iansã pra dançar. Xangô, rei Xangô, kabueci-elê. Meu pai Oxalá, epa babá! A bênção, mãe, senhora mãe, menina mãe, rainha!

ACALANTO (TERESA CRISTINA); 2004. TERESA CRISTINA E GRUPO SEMENTE.
Em todo samba que faço tem espaço, eu ponho o mar. Mãe Oxum, me dá licença que eu gosto de navegar. Marinheiro, ê, marinheiro, á Marinheiro, ê. Sol vai se perder no mar. Tu te lembras da partida, acenaste um pano branco. Mãos ao ar, fala contida, choro preso em acalanto. Deste as costas pra areia, não voltaste nunca mais. E hoje eu rezo pra sereia devolver a minha paz. Mãe do mar viu sofrimento que carrego na cantiga, e estancou o movimento de toda forma de vida. Avistei meu marinheiro nos braços de Iemanjá. Construí minha cidade todinha em volta do mar.

ACORDAR CEDO (ARMANDINHO E TECO PADARATZ); 2006. ARMANDINHO.
Acordar cedo, sentir a energia salgada do vento e a doce brisa do mar. Acordar cedo e da uma sacada na bóia no tempo, será que vai rolar? Acordar cedo, fazer pela vida, fazer por mim mesmo. Eu hei de conquistar. Acordar cedo, seguir pela trilha da onda da vida, rezar pra Iemanjá. Mãe eu vou voar.

AGRADECER E ABRAÇAR (VEVÉ CALAZANS E GERÔNIMO). 2007; FABIANA COZZA.
Abracei o mar na lua cheia, abracei. ABRACEI O MAR. Escolhi melhor dos pensamentos, pensei. ABRACEI O MAR. É festa no céu, é lua cheia, sonhei. ABRACEI O MAR. É festa no ceu é lua cheia, sonhei. ABRACEI O MAR. E na hora marcada dona alvorada chegou pra se banhar. E nada pediu, cantou pro mar. E nada pediu, conversou com o mar. E nada pediu, e o dia sorriu. Uma dúzia de rosas, cheiro de alfazema, presentes eu fui levar. E nada pedi, entreguei ao mar, e nada pedi me molhei no mar, e nada pedi, só agradeci. Orumimá, orumimaó, Iabadôa Iêiêô.

ALUANDÊ (RAQUEL DA BAHIA); 1976. GEOGETTE.
Mistério e lenda tão antiga traz Iara nas águas do mar. Auê, auê, auê, aruá minha mãe orixá. Aluandê! Com seu cavalo branco é Ogum, o rei dos feiticeiros. Iansã, Obaluaê, povo de aruanda aluandê. E olha o patuá que eu trouxe da Bahia, figa de guiné da Tia Maria. Arerê e madrugada, ele vai descer na encruzilhada. Aluandê!

AMARALINA (OLDEMAR MAGALHÃES E ALBERTO COSTA); 1951. ANJOS DO INFERNO.
Quem foi à Bahia que não conheceu Amaralina não sabe que lindo sonho perdeu, menina. Se não viu os pescadores darem presente a Mãe D'água, vai ter sua vida carregadinha de mágoa. Não viu as morenas dizerem: como é bom sonhar. À sombra desses coqueiros vendo jangadas ao mar. E de noite a lua cheia, prateando tudo, e as morenas exibindo suas tranças de veludo.

AMOR DE MATAR (ROBERTO MENDE E JORGE PORTUGAL); 1985. TÂNIA ALVES.
Ô do lado de lá, donde seja. Dê cá lá um beijo que eu quero provar dessa coisa que ver, eu não vejo, mas dá um molejo de arrepiar. É um frenesi sem freio. É um amor de matar. É um samba balanceia som que semeia sem meio de errar. É um a um, meio a meio. É um, pra lá e pra cá, é um amor sem rodeio. Na roda do meio, no meio do mar. Yê, yê odoyá.

ANAUÊ EXÚ (LUCAS CARVALHO E PEDRO FONSECA); 2010. BRECULÊ.
O nosso sangue é de paz, um canto nunca se desfaz. Embora tanto pai de santo, tanto o rio, quanto o mar me guia, Iemanjá. Xangô me dê notícia de Tupã Aimoré. Pajé mergulha em mim e encontra o axé. Xangô me dê notícia de Oxumaré, e astros que dão vida aos orixás. Diga a manajé pra trazer o otá. Oxalá que receberá o apoiuá. Sagrada terra de Ossaim, me abençoai. Invoque o canto que meu santo cria no horizonte cor do dia. Araxá. Anauê Exú ici beobá. Trago as flores pra cobrir Iemanjá.

ARRASTÃO (EDU LOBO E VINÍCIUS DE MORAES); 1964. EDU LOBO.
Ê tem jangada no mar. Ê eiê hoje tem arrastão. Ê todo mundo pescar, chega de sombra João. J'ouviu olha o arrastão entrando no mar sem fim. Ê meu irmão me traz Iemanjá pra mim. Minha Santa Bárbara me abençoai, quero me casar com Janaína. Ê puxa bem devagar, ê iê já vem vindo o arrastão. Ê é a rainha do mar, vem, vem na rede João pra mim. Valha-me meu nosso Senhor do Bonfim! Nunca jamais se viu tanto peixe assim.

ARTE NEGRA NA LEGENDÁRIA BAHIA (CARUSO, DOMINGUINHOS DO ESTÁCIO E WNADERLEY CARAMBA); 1976. DOMINGUINHOS DO ESTÁCIO.
Abram alas meus tumbeiros aos sete portais da Bahia. É a arte negra que desfila com seus encantos e magia. Da sua terra, trouxeram a saudade, a capoeira, o berimbau, os enfeites coloridos, o pilão, colher de pau. Iorubá, bantos, gegês, no terreiro dançavam samba e batuquegê. Falavam a língua nagô, rezavam forte com fé, talhando arte deixaram imagens do candomblé. Pro mau olhado, figas de guiné. Ricas mucamas de branco, com flores num só canto, vão a igreja do Bonfim ofertar água no pote ao pai Oxalá. Saravá, atotô Obaluaiê, Iemanjá, Ogum, Oxumarê.

ATABAQUE CHORA (MATHEUS E DADINHO); 1977. OS TINCÕAS.
Atabaque chora, chora também o amor em mim. Se o meu peito sangrar sofro calado sem ter jeito a dar. Ela vai pra não voltar, para o mar. E sem saber se é amor ou é penar vi meus olhos

marejar. Vendo a canoa no mar canto e dor, o pedido a yemanjá. Para um dia ela voltar, lá do mar. Meu atabaque vendo o meu pranto rolar também se pôs a chorar.

ATLÂNTIDA (CARLOS SCORPIÃO); 1991. OLODUM.
Atlântida, o elo que nos liga são as águas de Iemanjá. Rainha e mãe, como as Amazonas, têm o seu reino sob o mar. Faz emergir ideais de homens negros, negreiros que um dia o mar tragou. De África, orixás e inquices, aportam no cais de Salvador. Odoiá, odoiá, poesia e religião. Olodum, Olodum, mitologia e canção. Pelourinho, pelourinho, guetos, soweto, insurreição. Mandela, o negro, a luta e a libertação.

ATOTO (ANDRÉ ABUJAMRA); 2004. ANDRÉ ABUJAMRA.
Atoto Baluaê. Iemanjá e Jesus. E Jesus e Iemanjá, Iemanjá e Jesus e Jesus e Iemanjá. Oxaguiã, Oxaguiã e Nãnã. Por isso que nós somos o que somos perante ao mundo espiritual. Porque nós somos aqueles que somos estimulados pelo pai e nossas entidades a enfrentarmos novos desafios e é isso que nos faz diferente. Porque a bíblia nos oferece novos desafios.

ATRACA, ATRACA (DOMÍNIO TRADICIONAL); 1973. CLEMENTINADE JESUS.
Atraca atraca que vem Nanã , ê ê. Atraca atraca que vem Nanã, ê a. É Nanã rainha do mar. É Nanã mamãe Iemanjá. É Nãnã que eu vou saravá, ê a.

AVE MARIA NA RUA (RAUL SEIXAS E PAULO COELHO); 1976. RAUL SEIXAS.
No lixo dos quintais, na mesa do café, no amor dos carnavais, na mão, no pé, tu estás, TU ESTÁS no tapa e no perdão, no ódio e na oração. Teu nome é yemanjá, e é virgem Maria. É glória e é Cecília na noite fria. Oh, minha mãe, minha filha tu és qualquer mulher, mulher em qualquer dia. Bastou o teu olhar pra me calar a voz. De onde está você, rogai por nós. MINHA MÃE, MINHA MÃE me ensina a segurar a barra de te amar. Não estou cantando só, cantamos todos nós. Mas cada um nasceu com a sua voz. Pra dizer, pra falar de forma diferente o que todo mundo sente. Segure a minha mão quando ela fraquejar, e não deixe a solidão me assustar. MINHA MÃE, NOSSA MÃE e mata minha fome nas letras do teu nome. MINHA MÃE, NOSSA MÃE E MATA MINHA FOME na glória do teu nome.

BANHO DE IEMANJÁ (AXÉ BLOND); 2002. AXÉ BLOND.
Levante as mãos e cante pros orixás e peça muita água para lavar. Lavar a cabecinha, ah eu vou lavar. Lavar a barriguinha, ah eu vou lavar. Lavar sua bundinha, ah eu vou lavar. Levante as mãos e cante pra Iemanjá, e lave o corpo inteiro dentro do mar. E ae galera! Quero vê todo mundo se lavando na praia do axé blond.

BARRA DA SAIA (KARYME HASS E CARLINHOS 7 CORDAS); 2012. KARYME HASS E ZECA PAGODINHO.
Levanta a barra da saia. Entrega oferenda à rainha do mar, que a barra da saia se molha no mar. Faz tempo que ouço falar dessa festa que traz esperança. Disseram que os pecadores jogam espelhos no mar. E o barco que mais perto chega tem que ter o cheiro de alfazema e flores pro cabelo dela enfeitar. Por certo que posso falar, pois agora eu vejo a mudança. A benção que traz o sorriso a tona renova o luar. E a felicidade que chega, ilumina a vida,

clareia, e pontos de luz tomam conta do mar. Todo ano eu viro criança vendo a praia tão cheia. Não tem quem não entre na dança, os pés ficam cheios de areia. E quando a noite acontece a rainha enfim aparece, e guarda os tesouros no fundo do mar.

BARRAVENTO (SÉRGIO RICARDO); 1963. SÉRGIO RICARDO.
Noite de breu sem luar, lá vai saveiro pelo mar. Levando Bento e Chicão, na praia um pranto e uma oração. Barravento! Se Barravento chegar, não vai ter peixe pra vender. Filho sem pai pra criar, mulher viúva pra sofrer. Salve mãe Iemanjá, Barravento. Não deixe ele chegar, Barravento. Não leve o bom Chicão, Barravento. Salve mãe Iemanjá. Não quero mais viver, Janaína, se Bento não voltar. Meu coração vai ser Barravento, salve mãe Iemanjá!

BEM QUE EU QUERIA (MARCELO QUINTANILHA); 2010. MARCELO QUINTANILHA.
Onde dominga a alegria, onde se esquece da dor que se enquartafeira o dia. É carnaval em Salvador. Onde suinga a magia que desce lá do equador, e que incendeia em poesia a Bahia com seu calor. Viva a folia! Como acompanha essa dança, pelo bloco do afoxé. Como o cabelo não trança, como essa trança dos pés. Esse jogo de cintura quem não é baiano não tem. Vida mansa e vida dura, mistura do mal e do bem. Salve a cultura! Eu confesso que bem que eu queria, mas não foi de lá que eu vim. Eu não sou da Bahia, mas é da Bahia esse melhor pedaço de mim. Quando o negro não podia rezar pra seus orixás, na imagem de Maria, imaginava Iemanjá. Hoje o negro vai-se embora tentando um outro lugar, pedindo a Nossa Senhora alforria pra um dia voltar. Sem mais demora.

BLUES (PÉRICLES CAVALCANTI); 1981. CAETANO VELOSO.
Tem muito azul em torno dele, azul no céu, azul no mar. Azul no sangue à flor da pele,
os pés de lotus de krishna. Tem muito azul em torno dela, AZUL NO CÉU AZUL, NO MAR. AZUL NO SANGUE A FLOR DA PELE. As mãos de rosa e Iemanjá. O pé na índia e a mão na áfrica, o pé no céu a mão no mar.

BOA NOITE XANGÔ (O RAPPA); 2013. O RAPPA.
Quando o coração bateu veloz saudade foi embora vida começa agora. Sigo a multidão, não sou ninguém. Depois que te encontrei alguma coisa me fez tão bem. Soou feliz, feliz. Passo a perceber ao meu redor outros planos, outra cor. E se essa vibe nasceu em nós, oh vibe, melhor deixar crescer. Noite chegou, uma estrela caiu no mar. Boa noite Xangô, anjo de Iemanjá. Um barco cheio de flor, alguém para te esperar quando você chegar, oh flor.

BOCOCHÊ (BADEN POWELL E VINÍCIUS DE MORAES); 1966. BADEN POWELL E VINÍCIUS DE MORAES.
Menina bonita pr'onde é que ocê vai? Vou procurar o meu lindo amor no fundo do mar.
Menina bonita não vá para o mar. Vou me casar com meu lindo amor no fundo do mar.
É a onda que vai, é a onda que vem. É a vida que vai. Não volta ninguém. Foi e nunca mais voltou e... Triste me deixou. Menina bonita que foi para o mar. Dorme, meu bem,que você também é iemanjá.

BOGOTÁ (CRIOLO); 2013. CRIOLO E EMICIDA.
Vamos embora para Bogotá, muambar, muambei. Vamos cruzar transamazônica pra levar pra freguês. Vai ser melhor do que em Pasárgada, agradar até o rei. Se você quer amor, chegue aqui. Se quer esquecer a dor, venha pra cá. Pois a ilusão é doce como o mel e cada um sabe o preço do papel. Que tem e de onde vem, es qualité do exterior. Hei, areia espuma, sereia escuna. Mareia laguna e a brisa. Velho som de canto com a solidão e seu acalanto é um manto de Jah um canto de ar. No azul do vestido de Iemanjá que enquanto guiar faz, toda vez encontra a paz. Na minha pequenez eu quero provar sabores de lá, amores, olhares, lugares e ares porque eu tô que não me aguento. É pouco, é tudo. E não contento é loko. Minha vida cabe numa mochila, tá bom só pra ti babuchila. A noite algum vai me vigiar.

BOMBA NETUNO (ARMANDINHO E NANÁ); 2004. ARMANDINHO.
Ô Netuno mande para mim a onda mais linda e perfeita do mar. Se você não quiser trazer para mim vou ter que pedir pra Iemanjá. Netuno saiu de férias para onde ele foi viajar? Puerto Escondido, Perú, Costa Rica, Noronha, Maldivas ou pro Panamá? Netuno ultimamente tem andado numa boa, foi para Indonésia tirar férias com a patroa. O mar nesse verão até parece uma lagoa, deixei a prancha em casa e tô levando uma canoa. Bomba netuno ô, manda uma boa pra mim. Bomba netuno ô, será que essa folga nunca vai ter fim? BOMBA NETUNO Ô, MANDA UMA BOA PRA MIM. Bomba netuno ô, liga essa bomba! Ô NETUNO MANDE PARA MIM A ONDA MAIS LINDA E PERFEITA DO MAR. SE VOCÊ NÃO QUISER TRAZER PARA MIM Vou ter que pedir pra IAIA.

BRAÇOS DE IEMANJÁ (JAIR OLIVEIRA); 2006. JAIR OLIVEIRA.
Berimbau gemeu, cantou. Capoeira levantou. Sol caiu no mar e lá vou eu pros braços de iemanjá. Cadê a poeira? Cadê cipó? Oi cipó de aroeira, capoeira só. Cala boca, cumpadi, joga, joga as pernas pro alto. Joga tudo junto com a roda, roda tudo num salto.

BRASILEIRO DA GEMA (LUIS CARLOS DA VILA, CARLOS SENA E LOURENÇO); 2006. ANA COSTA
Rogo a São Sebastião iluminação no meu caminhar. O meu samba exaltação tem a pretensão de homenagear. Terra tão linda assim não há. Padroeiro, guardião, abro o coração para te apelar. Encomenda a solução pra a desilusão, pra tanto pesar. Terra TÃO LINDA ASSIM NÃO HÁ. Pede ao Cristo Redentor se demais não for salve Paquetá. Simpatia é quase amor, canta em teu louvor fazendo de altar a Visconde de Irajá. Guarda bem perto de ti o drible do Didi. Choro de lembrar, o mar lava minha dor. Santo, por favor, pede a Iemanjá pra dos erros me perdoar. Sou escravo da Mauá, vou ali meu bem, mas eu volto já. Lá no pagode do bem, samba nota 100, eu vou me acabar. Nos boêmios de Irajá.TERRA TÃO LINDA ASSIM NÃO HÁ. Santa Cruz, Penha, Camará. E a mangueira se enfeitar, e o Império a te coroar. Bateria já vai passar. Salve Oswaldo Cruz!

BUMBA MY BOY (NICO RESENDE E MAY EAST). 1985. MAY EAST.
Atravessei as Tordesilhas sem botar o tico-tico no fubá, lampião de gás. O bumba meu boi e o cruzeiro do sul. Fui convidada pr'uma festa brasileira onde o ritmo marcava toda a situação. Era para todos os bandeirantes da nação. Entro na roda, um tanto já sem embalo. Trazendo

comigo uma nova sensação. E a roda rodar, respiro fundo, dou um grito, dou o meu lugar. A cabeça a rodar e a cobra me enroscar. Solto o corpo e a marambaia me tomar. Trouxe comigo uma nova sensação, a marambaia parece febre, sonho e ilusão. Você quer sentir a marambaia, espantar as saúvas e convoca saúde. Levanta a cortina, sacode as lembranças. Lembra do passado, do presente e do futuro. É a tal da MARAMBAIA, FEBRE, SONHO E ILUSÃO. Visto a tanga e me lembro do lampião. Tomo um gole de cacau rascante, me emaranho no cipó, me perfumo, me imagino Iemanjá.

BUMBUM PATICUMBUM PRUGURUNDUM (ALUISIO MACHADO E BETO SEM-BRAÇO); 1982.QUINZINHO.
Bumbum paticumbum prugurundum, o nosso samba minha gente é isso aí. Bumbum paticumbum prugurundum, contagiando a Marquês de Sapucaí. Eu enfeitei meu coração de confete e serpentina, minha mente se fez menina, num mundo de recordação. Abracei a coroa imperial, fiz meu carnaval extravasando toda minha emoção. Oh! Praça Onze tu és imortal. Teus braços embalaram o samba, a sua apoteose é triunfal. De uma barrica se fez uma cuíca, de outra barrica um surdo de marcação. Com reco-reco, pandeiro e tamborim e lindas baianas o samba ficou assim. E passo a passo no compasso o samba cresceu. Na candelária construiu seu apogeu. As burrinhas que imagem, para os olhos um prazer, pedem passagem pros moleques de Debret. As Africanas, que quadro original. Iemanjá, Iemanjá enriquecendo o visual. Vem meu amor manda a tristeza embora. É carnaval, é folia neste dia ninguém chora. Super escolas de samba S/A, super alegorias, escondendo gente bamba que covardia!

CAFUSO (TONINHO GERAES E TONINHO NASCIMENTO); 2011. ALINE CALIXTO.
Eu sou da linhagem do povo do Kêtu. Quem me concebeu me deu seu amuleto. E me ensinou a linguagem do vento, que conta o segredo de toda a Guiné, pois é. Eu sou também Curumim desse verde, por onde aprendi a viver sem parede. E a embalar os meus sonhos na rede, trançada de flor na mão do pajé, pois é. Essa mistura cafuza que tinge meu peito dá esse jeito Quimbundo com Aimoré. Foi nas malocas que o amor deu um nó tão perfeito, unido a pele, a palavra e a fé. Eu tenho um pé no Xingu, outro em Aruanda. Nenhum comanda, eu me vou só por onde Deus quer. A folha de tamba e tajá enfeita o congá de Iansã. Eu sou do Peji, de Iemanjá e Tupã.

CAHOEIRA DE LÁGRIMAS (RONALDO ADRIANO E BADUY); 1976. CARLITO E BADUY.
Cachoeira, cachoeira, cachoeira de lágrimas, cachoeira! Depois que ela foi embora minha vida é chorar, não tenho mais alegria, vivo sempre a recordar. Firmei o meu pensamento e fui à beira do mar, levei muitas rosas brancas de presente a Iemanjá. Seja rindo ou chorando um dia hás de voltar. Como existe deus no céu e a rainha do mar. Como já chorei por ela, por mim ela vai chorar, formando uma cachoeira pra minha fé confirmar.

CALUMBA (KALUMBA) (MARTINHO DA VILA); 2007. MARTINHO DA VILA.
Eu bolei com as tranças da Calumba. Shinguilei vendo Calumba trançar. Eu sonhei que era rei numa macumba e Calumba a rainha do congá. Ela lá em Luanda, que é a terra da kianda. Eu no itororó, o roncó de Iemanjá. Numa transa que trança o samba de roda com a roda de

semba. Ninguém segura a pemba quando a saia dela vai pro ar.Quero ver calumba dançar. Ó que moça bonita. Sua trança balança. Sua saia de chita. Ela gira e me trança.

CAMINHOS DO MAR (DORIVAL CAYMMI, DUDU FALCÃO E DANILO CAYMMI); 2001. DANILO CAYMMI.
O canto vinha de longe, de lá do meio do mar. Não era canto de gente, bonito de admirar. O corpo todo estremece, muda cor do céu do luar. Um dia ela ainda aparece, é a rainha do mar. Quem ouve desde menino aprende a acreditar, que o vento sopra o destino pelos caminhos do mar. O pescador que conhece as histórias do lugar morre de medo e vontade de encontrar Iemanjá. Iemanjá, odoiá, odoiá é rainha do mar.

CANDOMBLÉ (EDMUNDOSOUTO, DANILO CAYMMI E PAULO ANTÔNIO); 2006. MARYANA AYDAR.
Iemanjá vem nesse candomblé, todos lhe têm fé. Oxalá vem, vem baixar também, tantos filhos tem. Iemanjá é a Deusa do mar. Oxalá é Deus da criação, meu irmão, é meu irmão, é, é meu irmão. Atabaques tocam pra saudar Exú. Iaôs em roda chamam Omulú. Com danças de guerra pedem a Ogum, cantos de beleza soam a Oxum. Pra Xangô tem, tem amalá. Pra Nanã tem, tem macassá.

CANOEIRO DO MAR (TONICO, TINOCO E ALENCAR); 1968. TONICO E TINOCO.
Espero toda tardinha as ondas que vai e vêm. A onda volta sozinha, sem notícias do meu bem. Canoeiro, tome cuidado canoeiro pra não afundar. Canoeiro, olha o balanço da canoa nas ondas do mar. Minha saudade se espalha nas ondas que o mar levou. Fiquei sozinho na praia, meu bem nunca mais voltou. Eu vivo sem esperança na praia da solidão. O mar inteiro balança dentro do meu coração. Rainha mãe Iemanjá tem pena da minha dor. Vai até o fundo do mar, vai buscar o meu amor.

CANTANDO PRO MAR (PAULINHO CAMPOS E EUDES FRAGA); 2008. KIZUMBAU.
Minha raiz é do mar, na areia do mar andei. Rezei na beira do mar, rezei.Pra ser feliz no mar me ateei com Iemanjá. Andei na linha do mar, andei. O mar é meu pai de fé, meu chão, minha mãe axé. O mar leva a gente até guiné. É nele que ancora o meu coração,é ele que move minha paixão. Nas ondas do mar, eu vou, na estrela do mar, eu sou.Cantando pro o mar, eu vou, eu vou.

CANTIGA DE RODA (NAZARENO, ALOÍSIO E PENA BRANCA); 1978. NAZARENO.
Nessa roda quero ver sambar, nesse embalo que Iôiô mandou. Capoeira quero ver riscar, peito aberto pra cantar. Muita areia pra Iáiá pisar, faixa branca de luar. Mil estrelas pra te enfeitar nessa festa de Iemanjá. Salvando os saravás, terreiro de orixás.

CANTO À IEMANJÁ (MARQUINHO E JURANDIR); 1991. OLODUM.
A lendária mãe das águas, mãe, nos revela que fugiu. As suas histórias e divindades vem de Cuba ao Brasil. Fugindo de Olofim, Ifé, levada para Okum, o mar, o mar, nas águas de um rio que surgiu. Olha chega Janeiro, Fevereiro é dia de festa no mar. Oh! Reme o barco pescador, porque seu axé vamos levar. Odoiá, odoiá. O meu canto maior pra rainha do mar.

CANTO AO PESCADOR (JAUPERY E PIERRE ONASSIS); 1991. OLODUM
Jogou sua rede, oh pescador, se encantou com a beleza desse lindo mar. É dois de fevereiro, é dia de Iemanjá, levo-te oferendas para lhe ofertar. Sem idolatria o Olodum seguirá. É, como dizia Caymmi, insigne o homem cantando a encantar: minha jangada vai sair pro mar, vou trabalhar meu bem querer. Sei que o mar da história é agitado, e o Olodum a onda que virá. Em forma de dilúvio vem me despertar, amor. Em forma de dilúvio vem exterminar com seqüelas racistas e trazendo ideais de amor e paz.
Oloxum, Inaê, Janaína, Marabô, Caiala, Sobá. Viaja e se baila, me leva Olodum. Em sua onda que eu quero ir. Olodum, navio negreiro atracou em Salvador, trouxe música emitindo ideais da negra cor. E hoje exalta o mar condutor da embarcação.

CANTO DE IEMANJÁ (BADEN POWELL E VINÍCIUS DE MORAES); 1966. BADEN POWELL E VINÍCIUS DE MORAES.
Iemanjá... Iemanjá é dona janaína que vem. Iemanjá é muita tristeza que vem. Vem do luar do céu, vem do luar no mar coberto de flor. Iemanjá a cantar e assim me dá na lua triste no céu, e alguém triste no mar. Se você quiser amar, se você quiser amor vem comigo a Salvador para ouvir Iemanjá a cantar. A cantar na maré que vai e na maré que vem. Do fim mais no fim, o fim, bem mais além do que o fim do mar. Bem mais além. Iemanjá é dona janaíana que vem.

CANTO DE OGUM (GUTTO GUITAR); 1991. BANDA MEL.
Ogum levantou sua espada de fogo na beira da estrada. É festa de reggae, lá no Pelourinho. Eu vim te chamar pra cair no swingue dessa levada, sambando no reggae, fazendo denguinho. Eu sou nativo da ilha, de Gameleira, sem eira nem beira, não marco bobeira. Segura na saia menina, pra não dar bandeira. Caia na gandaia, caia na garoa. Vou fazer seu batizado lá na praia da Gamboa. Capoeira de angola não se ginga à toa. Quem mergulha no mar, no mar da Bahia, leva o axé de Iemanjá, sua estrela guia.

CANTO DO MAR (TOTONHO E PAULINHO REZENDE); 1976. ALCIONE.
Quem vem lá da beira da manhã, é o dia clareando são os olhos de Nanã. QUEM VEM LÁ DA BEIRA DA MANHÃ, Iemanjá chegando a procura de Iansã. Quem vem lá de tão distante trazendo estrelas na mão, um olhar tão verdejante e o mar como seu chão. Não é lua ensolarada, nem é sol enluecido. Essa moça que é chegada traz um sonho adormecido. Quem vem lá vem procurando no reino verde a verdade. Que ela soube estar morando numa encantada cidade. Onde areia é ouro em pó, onde a vida não termina, onde o que se ouve é só o canto de Janaína.

CANTO PRA IEMANJÁ (MATHEUS E DADINHO);1973. OS TINCOÃS.
Vou cantar pra iemanjá, dona das ondas do mar. Aquele que em mim acreditar, venha comigo orar. Esse tema cheio de tristeza... Iemanjá, Yao. Feito pela própria natureza, IÊ oh, Jesus! Dê força e luz aos orixás. E, IÊ, Iemanjá, Yao, e me dê inspiração. E, IÊ, IEMANJÁ, YAO, e alma pra esta canção. E, IÊ, IEMANJÁ, YAO, que trago no coração. E, IÊ, IEMANJÁ.

CARANGUEJO (BABADO NOVO); 2004. BABADO NOVO.
Vou catar caranguejo lá no manguezal. Eu vou passar molho lambão para temperar.
Vou sair no jururu quando você chegar. Vê sua anca que balança pra lá e pra cá, vê sua anca que balança pra lá e pra cá. Segura, segura na corda do caranguejo. Pra lá e pra cá. Oh, seu cordeiro não deixe essa corda arriar, caranguejo é fujão ele vai escapar. Oh, seu cordeiro não deixe o siri-boia pular, pois o pirão ta no ponto. Maré ta cheia, espera esvaziar. Joga flores no mar saudando a rainha Iemanjá.

CARTA DE AMOR (PAULO CÉSAR PINHEIRO, MARIA BETHÂNIA); 2013. MARIA BETHÂNIA
Eu tenho Zumbi, Besouro o chefe dos tupis, sou tupinambá, tenho os Erês, Caboclo Boiadeiro, mãos de cura, morubichabas, cocares, arco-íris, zarabatanas, curares, flechas e altares. À velocidade da luz, no 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, que 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 pra mim. É do ouro de Oxum que é feita a armadura que cobre meu corpo, garante meu sangue, minha garganta. O veneno do mal não acha passagem. E em meu coração Maria acende 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 um 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. 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, unguentos 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 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 à todo som, qualquer música, nem o bem, nem o mal, pensam em ti, ninguém te escolhe. Cê pisa na terra, mas não a sente, apenas pisa. Apenas vaga sobre o planeta, e já nem ouve as teclas do teu piano. Cê está 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 quem vou lhe dar. Eu posso engolir você, só pra cuspir depois. A 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 o meu peito. Sou como a haste fina, qualquer brisa verga, nenhuma espada corta.

CARURU COM VATAPÁ (PAULINHO DO REGGAER E GILBERTO TIMBALEIRO); 1995. ARA KETU.
Eu peguei uma carona numa trilha cheia de amor. Eu pensei que era mesmo uma viagem a Salvador. Terra de todos os santos, que o senhor abençoou. A levada deu caruru com vatapá e água de cheiro de presente a Iemajá. Eu subo e desço, viajando sem parar, vou de carona até onde te encontrar. Meu santo é forte, me ajuda a navegar. Só Deus quem sabe onde é que eu vou parar.

CAYMMI MOSTRA AO MUNDO O QUE A BAHIA E A MANGUEIRA TÊM (IVO MEIRELLES, PAULINHO E LEILA); 1986. JAMELÃO.
Não estou aqui pra brincadeira, quero lhe dizer que sou mangueira. Tem xinxim e acarajé, tamborim e samba no pé. Mangueira vê no céu dos orixás o horizonte rosa no verde do mar. A alvorada veste a fantasia pra exaltar Caymmi e a velha Bahia. Quanto esplendor, nas igrejas soam hinos de louvor. E pelos terreiros de magia o ecoar anuncia o novo dia. Nessa terra fascinante a capoeira foi morar. O mundo se encanta com as cantigas que fazem sonhar! Lua cheia, levo as jangadas pro mar. Oh! Sereia como é belo o seu cantar. Das estrelas, a mais linda tá no Gantois. Mangueira berço do samba, Caymmi a inspiração que mora no meu coração. Bahia terra sagrada, Iemanjá e Iansã, mangueira super-campeã.

CHORO DE VADINHO (FRANCIS HIME); 2009. FRANCIS HIME.
Samba menina, que adrenalina. Olha só como samba essa menina, põe cada vez mais adrenalina na alma do povo que vai lá, que palpita. Se ela faz fita a galera agita, grita. Vai pingando colírio nas retinas de todos os homens do lugar. Olha lá é Iemanjá, é Iansã, sambando até de manhã, veja. Mais debaixo de toda essa beleza na alma da deusa o que será que ela sonha? Ela sonha o futuro das cidades, o meio ambiente e as liberdades, a utopia de Platão. Vai menina, nessa rotina sobe a purpurina, rima. O brasão de Descartes no estandarte, o engenho com ar de sedução. Quem vem lá, É IEMANJÁ, É IANSÃ SAMBANDO ATÉ DE MANHÃ, VEJA MAIS DEBAIXO DE TODA ESSA BELEZA NA ALMA DA DEUSA O QUE SERÁ? QUE ELA SONHA? Ela sonha o planeta essa menina, enquanto a cidade se ilumina, enquanto pro povo tudo é adrenalina. Samba menina, adrenalina.

CIRANDA DO MAR (ROBERTO ANDRADEE WALTINHO); 1973. BANDA DE PAU E CORDA.
Uma ciranda de mar eu vou fazer contigo, oh pescador. A vela que longe passa, no horizonte a barcaça, convidou-me a cantar esta canção. Pescador de sorte das praias do norte, pescador tão forte segue a velejar. Manhãs tão claras e noites escuras, risos, amarguras tens para contar. Quando a lua é cheia todo o mar prateia e as ondas quebram na branca areia. Oh pescador que estás em alto mar reza a tua prece para Iemanjá. Boa pescaria, risos, alegria. Vento bom prá vela, calma prá sonhar. Na praia amena ao esperar Maria, a bela morena feita para se amar.

CIRANDAS (DOMÍNIO TRADICIONAL); 2006. MARIA BETHANIA.
Cavalo marino dança no terreiro que a dona da casa tem muito dinheiro. Cavalo marinho dança na calçada que a dona da casa tem galinha assada. Peixinho marinho quem te ensinou a

nadar? Foi, foi, foi minha mãe, a sereia do mar. A maré encheu, a maré vazou os cabelos da morena o riacho carregou. Vadeia dois-dois, vadeia no mar, a casa é sua dois-dois, eu quero ver vadiar. O vapor de cachoeira não navega mais no mar. Arriba a prancha toca o búzio, nós queremos navegar.

CONTO DE AREIA (ROMILDO S. BASTOS E TONINHO NASCIMENTO); 1974. CLARA NUNES.
É água no mar, é maré cheia ôi, mareia ôi. Contam que toda a tristeza que tem na bahia nasceu de uns olhos morenos molhados de mar. Não sei se é conto de areia ou se é fantasia, que a luz da candeia alumia pra gente contar. Um dia a morena enfeitada de rosas e rendas abriu seu sorriso de moça e pediu pra dançar. A noite emprestou as estrelas bordadas de prata e as águas de Amaralina eram gotas de luar. Era o peito só cheio de promessas, era só. ERA O PEITO SÓ, CHEIO DE PROMESSAS, ERA SÓ. Quem foi, quem mandou o seu amor se fazer de canoeiro? O vento que rola nas palmas arrasta um veleiro, e lá vai pro meio das águas de Iemanjá. E o mestre valente vagueia, olhando pra areia sem poder chegar. Adeus amor, adeus meu amor não me espera porque eu já vou embora pro reino que esconde os tesouros de minha senhora, desfia colares de conchas pra vida passar e deixa de olhar pros veleiros. Adeus meu amor, eu não vou mais voltar. Foi beira-mar, FOI BEIRA-MAR quem chamou. FOI BEIRA-MAR, FOI BEIRA-MAR.

COROA DE AREIA (MAURO DUARTE E PAULO CÉSAR PINHEIRO); 1981. CLARA NUNES.
Mamãe mandou que eu fosse na beira da praia rezar. Mamãe mandou e eu faço o que mamãe mandar. A reza é boa na beira do mar. A coroa é de areia, mas é de areia de ouro. Pedra de ouro, sereia, a coroa de areia, sereia do mar. Sereia, sereia dona da areia, coroa de ouro, sereia.

CUBA (OTTO E CHORÃO); 2001. OTTO.
Se Cuba não vai ao papa é o Papa que vai a cuba. Quem acha que a vida é dura, na vida não tem tal praça. Oi, não, se Cuba não vai, é o Papa que vem, quem pensa que é, não sabe demais. Porque, malandro que é malandro é malandro demais. Para Xangô, Iemanjá. Minha vida é o mar. O que da vida posso ter, como a vida deve ser, como o mundo deve ser, COMO A VIDA DEVE SER. Com as balizas do nosso sistema encaminhando seus filhos pra guerra. No meio disso tudo eu não te uso e não me iludo. Há pouco tempo atrás eu era um jovem vagabundo. Andava pela rua sem nenhum trocado e ia a pé pra todo lado maltrapilho e maltratado. Maltrapilho e maltratado, falido e mal cuidado. Quem vai abrir pra mim as portas da Babilônia? Se aquilo tudo era uma farsa, então disfarça, quem tem fé em deus se afasta. Não falei mania de graça, falar da zica só atrasa.

DE OURO E MARFIM (GILBERTO GIL); 1997. GILBERTO GIL.
Aqui estamos reunidos à beira-mar. Nessa noite de ano novo, nessa festa de Iemanjá.
Pra prestar nossa homenagem, de coração, ao patrono dessa ordem venerável da canção. Curumim da mata virgem, de ouro e marfim. Brasileiro de Almeida, Antonio Carlos Jobim. Ê babá, ê, babá, ê.

DEIXA A GIRA GIRAR (MATHEUS, DADINHO E ERALDO); 1973. OS TINCÕAS.
Meu pai veio da Aruanda e a nossa mãe é Iansã. Ô, gira, deixa a gira girar. Saravá, Iansã! É Xangô e Iemanjá.

DESEJOS DO MAR (ARMANDINHO E ESDRAS BEDAI); 2009. ARMANDINHO.
Eu respeito os desejos do mar, caia a lua ole odoiá. Tão pequeno menino a brincar, Olorum, Janaína, Iemanjá. Jah mãe falou que a maré pode levar, mas se um dia eu me for, numa onda eu vou voltar. Jah mãe falou, deixe o amor ir navegar, porque se esse amor for seu, logo o mar devolverá.

DEUSES AFRO BAIANOS (WALDIR BRITO E YTHAMAR TROPICÁLIA); 1988. BANDA REFLEXU'S.
Que mistério tem os negros só a malícia dos olhos podem ver. Na igualdade de uma raça araketu, a harmonia de cantar o ilê-ayiê. A deusa negra tem o cabelo duro, suas tranças são primitivas ao ijexá. Como diz a mãe Preta, e o nosso pai Gangazumba, essa canção que vem dos babalorixás. Á abadeló oriô, abadeló temi corajê babá. Iaô ebomim, no pedido pra Xangô lembra que o mundo tá no fim, pois o Exu já avisou. Iansã e Oxumaré com agogô e dois ganzais saúdam Iemanjá, a Menininha do Gantois. Oxóssi chama Oxalá pra ninar nos braços Oxum e a Menininha do Gantois. Babalorixás, Iansã e Egum. Ai Omolu zaratempo, ai pai de todos os orixás, pede para mãe Oxum guardar Menininha do Gantois.

DEUSES AFRO BAIANOS (WALDIR BRITO E YTHAMAR TROPICÁLIA); 1988. BANDA REFLEXU'S.
Que mistério tem os negros só a malícia dos olhos podem ver. Na igualdade de uma raça araketu, a harmonia de cantar o ilê-ayiê. A deusa negra tem o cabelo duro, suas tranças são primitivas ao ijexá. Como diz a mãe Preta, e o nosso pai Gangazumba, essa canção que vem dos babalorixás. Á abadeló oriô, abadeló temi corajê babá. Iaô ebomim, no pedido pra Xangô lembra que o mundo tá no fim, pois o Exu já avisou. Iansã e Oxumaré com agogô e dois ganzais saúdam Iemanjá, a Menininha do Gantois. Oxóssi chama Oxalá pra ninar nos braços Oxum e a Menininha do Gantois. Babalorixás, Iansã e Egum. Ai Omolu zaratempo, ai pai de todos os orixás, pede para mãe Oxum guardar Menininha do Gantois.

DIA DE FESTA (MOACYR SANTOS E GERALDO VANDRÉ); 1965. GERALDO VANDRÉ.
Hoje é dia de festa, todos vão se encontrar. Toda dor, todo pranto, hoje vai se acabar.
Vai sentir a beleza, joga as flores no mar. Deixa toda tristeza no seio de Iemanjá. Vai que Nossa Senhora pode nos protejer. Vai e não te demora que já vai manhecer. Vai e volta contente, todos vão te esperar. Traz amor pra essa gente cá na beira do mar.

DOIS DE FEVEREIRO (DORIVAL CAYMMI); 1957. DORIVAL CAYMMI.
Dia dois de fevereiro, dia de festa no mar. Eu quero ser o primeiro pra salvar Iemanjá. Escrevi um bilhete a ela pedindo pra ela me ajudar. Ela então me respondeu que eu tivesse paciência de esperar. O presente que eu mandei pra ela de cravos e rosas vingou. Chegou, chegou, chegou, afinal que o dia dela chegou.

DONA IEMANJÁ (DORI CAYMMI E PAULO CÉSAR PINHEIRO); 2011. DORI CAYMMI

Naquela hora azulada de quase o sol lumiar, vi que um clarão me alumbrava, do olho se encandear. Vinha da ponta de pedra que aflorava do mar. Era uma moça encantada, tinha um espelho na mão, um diadema de prata pedras azuis no cordão, cabelo verde, ondeado, à meio palmo no chão. Correu um gelo na espinha, bateu espanto no olhar. Pelos marujos do porto já tinha ouvido falar que aquela imagem bonita era de Dona Iemanjá. Quando meus olhos cravaram nos olhos da aparição senti meu peito afundado dentro da arrebentação. E ela virando a rainha do mar do meu coração.

DROBA A LÍNGUA! (BOTO COR-DE-ROSA EM RAMOS) (JOÃO BOSCO E ALDIR BLANC); 1986. JOÃO BOSCO.

É lá de Ramos a tal morena que fez Zé Zuza zureta. Zé Zuza era filho de Maria e debochava dos orixás, mais dos Exus! Diante da tentação sacava do rosário e arripiava em trote de avestruz. Pois foi em Ramos que a tal morena fez o zé zuza zureta. A moça era bamba dos cacique, iniciada de Iemanjá, má leme, yaô! Mexia um balaio grande, muito mais macio que o boto cor-de-rosa do custô. Vejam só, o zé zuza cismou de ser pesquisador e se mandou de gravador pro terreiro onde se desenvolvia aí a yaô. Ô, laroiê! Deu umbigada na moça, bebeu. Acendeu pito, fungou, zoiando yaô o Zé Zuza zuretô.

É DOCE MORRER NO MAR (DORIVAL CAYMMI E JORGE AMADO);1941. DORIVAL CAYMMI.

É doce morrer no mar, nas ondas verdes do mar. A noite que ele não veio, foi, foi de tristeza pra mim. Saveiro voltou sozinho. Triste noite para mim. Saveiro partiu de noite, foi, madrugada não voltou. O marinheiro bonito sereia do mar levou. NAS ONDAS VERDES DO MAR, meu bem, ele se foi afogar. Fez sua cama de noivo no colo de Iemanjá.

Ê MANA (MARTINHO DA VILA E ZÉ CATIMBA); 1985. MARTINHO DA VILA.

Ê mana, ê mana, irmana, humana, mana, mana. Ê mana ê, Ê MANA Ê, irmana! Mana Zoé, Benedita. Irmã Bené, Silva mana. Maninha é rainha Ginga da irmã nação africana. Calaram irmã Anastácia. Mana Mahim foi lutar. E a raça aqui vai ser forte se todo mundo irmanar, Ê MANA. Mana do céu, chuva fina pra terra do lavrador. Mana da terra é o fruto, mana do homem o amor. Irmã Namibia tá presa, mas ainda vai se soltar. Ayoká é Janaína, Kianda, Iemanjá.

EM NOME DE DEUS (SÉRGIO SAMPAIO); 1998. CHICO CÉSAR.

Eu nunca pensei que pudesse querer alguma mulher como quero você. Se o mago soubesse juntasse o meu nome em S ao seu nome em C. Nas cartas de todo Tarot que houver, em todo o I-ching eu podia não crer, mas tudo é tão verde em seus olhos, não dá pra não ver. TUDO É TÃO VERDE EM SEUS OLHOS. Você que se esconda, que eu vou procurar. Você nem se iluda, que eu vou lhe encontrar. Você pode ir e sair e sumir por aí que não vai se ocultar. Eu vejo seu rastro onde ninguém mais vê, eu pego carona até na Challenger. E vou nos anéis de saturno buscar por você. VOU NOS ANÉIS DE SATURNO. Sem ser João Batista, você

batizou meu corpo na crista das ondas do mar. E aí me abriu feito ostra e colheu minha pérola pra Yemanjá. Agora que estou à mercê de sua luz, em nome das águas lá de Bom Jesus, em nome de Deus me carregue e me pregue em sua cruz. Em nome de Deus, me carregue!

ENCANTOS DE IEMANJÁ (JACKSON DANTAS); 1987. BANDA MEL.
Encantos de Iemanjá, rainha das ondas do mar. Protegei ô, protegei ô. Protege seu filho pescador, um homem que sempre te amou. Que faz do mar seu próprio lar, seu pão e vinho e Iemanjá.

ESPELHO D'ÁGUA (WESLEY NÓOG); 2010. WESLEY NÓOG.
Vou me banhar no mar, ver a festa de Iemanjá. Rainha absoluta do lugar vou me banhar. Mar, e nesse espelho d'água às vezes reflete mágoa de um coração em aperto, coisas que a vida não dá jeito. Mar, leva consigo as dores, apaga imensos dissabores. Alegra boto e não sorria triste pelas lutas do dia a dia. Iemanjá, Iemanjá, Iemanjá.

ESTRELINHA E CONCHINHA (CLÁUDIO JORGE); 2010. CLÁUDIO JORGE.
Oraieieu! Oxum. Iemanjá Odoiá. Vamos rezar pra Olorum. Estrelinha na areia e conchinha no mar. No encontro das águas de Oxum com Iemanjá assim sempre foi, e assim sempre será. Elas chegam juntas quando a gente vem rezar. Elas chegam juntas pra gente rezar. Assim sempre foi e assim sempre será. No encontro das águas de Oxum com Iemanjá estrelinha na areia e conchinha no mar.

EU VIM DA BAHIA (GILBERTO GIL); 1987. GILBERTO GIL.
Eu vim, eu vim da Bahia cantar, eu vim da Bahia contar tanta coisa bonita que tem. Na Bahia, que é meu lugar, tem meu chão, tem meu céu, tem meu mar. A Bahia que vive pra dizer como é que se faz pra viver. Onde a gente não tem pra comer, mas de fome não morre porque na Bahia tem mãe Iemanjá. De outro lado o senhor do Bonfim que ajuda o baiano a viver. Pra sambar, pra cantar pra valer, pra morrer de alegria na festa de rua, no samba de roda, na noite de lua, no canto do mar. Eu vim da Bahia, mas eu volto pra lá. Eu vim da Bahia, mas algum dia eu volto pra lá.

FELIZ ANO NOVO (ROBERTO MENESCAL E ALDIR BLANC); 1991. LEILA PINHEIRO.
Num reveillon, no Leblon ao luar, fui jogar flores pra Iemanjá. E a morena surgiu nem sei como, brincando que era mal de amor. Eu sorri: olha só. Você adivinhou. De mãos dadas seguimos pro Arpoador. Os foguetes no céu, meia-noite, então, houve um beijo infinito na beira do mar. Linda mulher, o seu nome, qual é? Ela disse: é melhor deixar pra lá, somos a noite do rio, a paixão, o mistério da lua passional. Respondi: então tá. Sei que não foi normal, a ternura e o tesão no maior carnaval. O luar se escondeu, e a estrela mais só despencou desejando um romance banal. Quando amanheceu ela se despediu e entrou pelo mar, e antes de mergulhar disse: eu ando emotiva demais, um beijão, meu nome é Iemanjá da Silva. Hoje e para sempre Iemanjá da Silva. Fica em paz, meu nome é Iemanjá da Silva.

FESTA DE RUA (DORIVAL CAYMMI); 1949. DORIVAL CAYMMI.

Cem barquinhos brancos nas ondas do mar. Uma galeota a Jesus levar. Meu Senhor dos Navegantes vem me valer. A Conceição da Praia está embandeirada, de tudo o quanto é canto muita gente vem. De toda parte vem um baticum de samba, batuque, capoeira e também candomblé. O sol está queimando, mas ninguém dá fé. Oh, venha me valer.

FILHOS DE GANDHI (GILBERTO GIL) 1987. GILBERTO GIL.
Omolu, Ogum, Oxum, Oxumaré, todo o pessoal, manda descer pra ver Filhos de Gandhi. Iansã, Iemanjá, chama Xangô, Oxóssi também, MANDA DESCER PRA VER FILHOS DE GANDHI. Mercador, cavaleiro de Bagdá, Oh, filho de Obá, MANDA DESCER PRA VER FILHOS DE GANDHI. Senhor do Bonfim, faz um favor pra mim, chama o pessoal, MANDA DESCER PRA VER FILHOS DE GANDHI. Oh, meu pai do céu, na terra é carnaval CHAMA O PESSOAL, MANDA DESCER PRA VER FILHOS DE GANDHI.

FLOR DE MUÇAMBÊ (MANOEL ALVES E JOÃO BIANO); 1976. BANDA DE PÍFANOS DO CARUARU.
Teus olhos são duas bolas de ouro. Teu corpo é um tesouro que eu vou botar num baú. Morena bela, minha flor de Muçambê, a minha felicidade depende do seu querer. Sou cirandeiro do nordeste brasileiro, do velho Leão do Norte, do Pernambuco guerreiro. Dos Guararapes, pedaço de Jaboatão, que ao Brasil encheu de glória. Forte eterno da história que despertou a nação. Seu José, vá chamar Dona Maria que hoje vai ter ciranda até o raiar do dia. À beira-mar vamos todos cirandar, dando bença à Pai Edu, louvando Iemanjá.

FREVO CIRANDA (CAPIBA); 1997. LENINE.
Eu fui na praia do Janga pra ver a ciranda e o seu cirandar. O mar estava tão belo, e um peixe amarelo eu vi navegar. Não era peixe, não era, era Iemanjá, a rainha. Dançando a ciranda, ciranda, no meio do mar.

GLITTER DE PRINCIPIANTE (GEORGE ISRAEL E PAULA TOLLER); 2012. KID ABELHA.
Agora que acabou fevereiro e outras águas virão. De repente deu uma febre de emoção, sem freio. Devaneios confiados à Iemanjá, pra já! Com você me sinto livre pra realizar. Doze uvas, sete ondas. Na verdade sempre estive pronta pro seu amor. Não vou levar a vida carregada de tristeza e deixar essa magia passar batida. Reluzindo na vitrine. Glitter de principiante, gloss de beijo de amante. Bora que a felicidade convida a seguir. Nada de esperar sentada ela surgir do nada. Como um ponto G divino sobrenatural. Mesmo propriamente dito sendo bem real, afinal. Todos sabem tudo antes, de todo o meu passado foi um passo pro nosso amor.

GUERREIRA (JOÃO NOGUEIRA E PAULO CÉSAR PINHEIRO); 1978. CLARA NUNES.
Se vocês querem saber quem eu sou: eu sou a tal mineira, filha de angola, de keto e nagô, não sou de brincadeira! Canto pelos sete cantos, não temo quebrantos, porque eu sou guerreira! Dentro do samba eu nasci, me criei, me converti, e ninguém vai tombar a minha bandeira. Bole com o samba que eu caio e balanço o balaio no som dos tantãs. Rebolo que deito e que rolo me embalo e me embolo nos balangandãs. Bambeia de lá que eu bambeio nesse bamboleio que eu sou bambambã, que o samba não tem cambalacho vai de cima em baixo pra

quem é seu fã. E eu sambo pela noite inteira, até amanhã de manhã. Sou a mineira guerreira, filha de Ogum com Iansã! Salve Nosso Senhor Jesus Cristo: Epa-Babá, Oxalá. Salve São Jorge Guerreiro: Ogunhê, gum, meu pai. Salve Santa Bárbara: Eparrei, minha mãe Iansã. Salve São Pedro: Kaô-Kabecile, Xangô. Salve São Sebastião: Okê-Arô, Oxóssi. Salve Nossa Senhora da Conceição: Odô-Fiaba, Iemanjá. Salve Nossa Senhora da Glória: Ora-le-le-ô, Oxum.
Salve Nossa Senhora de Santana: Nanã-Buruquê, Saluba, Vovó. Salve São Lázaro: Atotô, Abaluaê. Salve São Bartolomeu: Arrobobô, Oxumarê. Salve o povo da rua, salve as crianças, salve os Preto Velho, Pai Antônio, Pai Joaquim D'angola, Vovó Maria Conga, saravá!

HOJE É DIA DE FESTA (JORGE BEN JOR); 2002. ELZA SOARES.
Hoje é dia de festa! Alô comanche! Alô poeta! É dia de jogar flores no mar. É dia de dar presentes para Iemanjá. Tá florido, tá bonito, tá querido, tá garrido. Tá amigo, sem perigo, tá contigo, tá comigo. De poeta pra comanche, de comanche pra poeta. De comanche pra poeta de poeta pra comanche. Sabonete, colônia, água-de-cheiro. Batom, esmalte, ruje, pente, grampo, escova, jóia e espelho.

IEMANJÁ AMOR DO MAR (MARQUINHOS); 1991. OLODUM.
O velho pescador segue seu rumo ao mar e ouve o canto da sereia em plena lua cheia. Iemanjá seu pranto me faz inspirar, deixou seu amor pra nunca mais voltar. Transformou-se num rio em lágrimas de dor e no ventre de mãe os seus filhos gerou, nascendo de repente, Oxumaré, Xangô. E na flor do mar já se fez emergir, vestida de azul e só pra mim sorrir. E o pescador irmão lhe pede pra guiar, então porque viver e não viver no mar. Olodum, me chama de amor do mar. Atlântida existia no centro do mar. Eu sei que o mar é o caminho para todo lugar. Platão o grande sábio em filosofia, mas tudo que acontecia ele descrevia. Toda a inteligência que o povo continha, riquezas e luxúrias pois lá existia. Mas onde há o homem existe a ambição, e o grande Zeus irado ao ver ficou, mas enviando água e fogo, e ele a devastou.

IEMANJÁ, DESPERTA (MARTINHO DA VILA); 1977. MARTINHO DA VILA.
Desperta do seu dique um mar de amor e toma conta do seu povo sofredor. Que oriundo das grandes nações do além-mar trouxeram tanta crendice pra cá. Tecendo a cultura popular. Eu sei que você mora na Bahia, mas cuida desse Rio de Janeiro que tem gente colorida se exibindo pro turista. Gente que mesmo sofrida cai no samba a noite inteira. Você conhece a mentalidade brasileira! Iemanjá! Já mandei preparar o saveiro pra no dia Dois de Fevereiro lhe mandar presentes, também muitas flores. Além de perfumes com muitos odores. E vai ter batuque pra lhe cultuar. Iemanjá, desperta!

IEMANJÁ (GILBERTO GIL E OTHON BASTOS); 1966. TAMBA TRIO.
Iemanjá só se vê mar, Iemanjá só se vê mar. Mulher tá na praia, homem tá no mar. Mulher tá rezando pro homem voltar. Mané foi pra pesca, pescar pra viver. Peixe bom pra comida, peixe bom pra vender. Mulher tá rezando. Já passou da hora, mulher tá chorando, meu Deus que demora. Iemanjá tá querendo ficar com mané. Iemanjá é rainha, é bonita, é mulher. Não foi desta vez, desta vez não será. Lá vem a jangada voltando do mar. Trouxe pouca pesca, mas Mané voltou. Salve Nossa Senhora, salve Nosso Senhor. Só se vê mar.

IEMANJÁ (RAFAEL MACHADO/RODRIGO LUÍZ); 2007. CHIMARRUTS
Hoje o reggae bate forte na cabeça, como vento bate forte lá no litoral. E as ondas são como a batida da guitarra, ou então como no toque do meu berimbau. E as estrelas são meu grito de alegria e euforia quando o dia é de carnaval. Então eu danço com meu povo e minha mente gira, pois a alegria tem que tomar conta do lugar. Que de maldades eu estou cheio e quero fantasia, porque sou filho de Ogum e de mãe Iemanjá, vem lavar a nossa fé. E Ogum, pai do sol, ilumina o meu caminho eu quero viajar.
Pois hoje eu quero viajar prá lá do céu, onde não haja fronteiras para me barrar. Quero subir nas estrelas e de lá ver o mar, ver o sorriso da criança livre a brincar. E vou plantar uma semente no seu coração, para colher futuramente uma nova nação. Desigualdades e injustiças há de acabar, PORQUE SOU FILHO DE OGUM E DE MÃE IEMANJÁ.

JANAÍNA (OTTO); 2009. OTTO.
Disse um velho orixá pra oxalá pra acreditar, pra não temer. Desses tempos verdadeiros tempos maus. Dia 2 de fevereiro, dia de Iemanjá, vá pra perto do mar, leve mimos pra sereia Janaína, Iemanjá. Havia rosas no mar, havia ondas na areia. Lá em Rio Vermelho, em Salvador, vamos dançar. Vá brincar no Rio Vermelho a festa de Iemanjá. Salvador está em festa, vou cantar. Pra saudar sereia vai brincar na areia. Para acreditar. Pra saudar sereia vista de branco, dia de lua cheia.

JARDIM DE ALAH (RITA LEE E MATHILDA KOVACK); 1997. RITA LEE.
Dizímo com quem andas, e eu te direi quem és. Em terra de bom ladrão vão-se os dedos, ficam os anéis. Jeová a luta, pastor alemão, heaven's gate está em liquidação. Um lixo na boca do céu, a César o que é de Deus, adeus, mundo cruel. Serpente ou não serpente, eis a tentação. Compre coração de Eva por costela de Adão. SERPENTE OU NÃO SERPENTE, EIS A TENTAÇÃO. Dalila cortou os cabelos e o pau de Sansão. Crente que estou abafando, Daime Santo para vomitar. Mata Hare Krishna espionando, testemunhas de Iemanjá. Toma chocolate, paga lo que deves, até aí morreu Tancredo Neves. Haja guerra santa para tanta paz, até aí já foi de retro Barrabás.

JORGE AMADO NO REINO DE OXALÁ (EDVALDO SANTANA); 2010. EDVALDO SANTANA.
A tribo de Ururaí está feliz em trazer pro Anhembi o pajé de Benin, o Senhor do Bonfim. A Unidos de São Miguel está feliz. Salvador cortiço, capitães de areia, moleque de rua, yorubá. Xangô chamou Seu Jorge de oju-obá. Mãe Menininha iluminou a flor no Gantois para o poeta ir morar no castelo de Oxalá. Jubiabá, bateria da Bahia. Orixalá o levou pros orixás. No carnaval o amor é fantasia. Iemanjá se ensina com o mar. Motumbá axé babalaô, sorte na vida. Olodum maré guia de fé Oduduwá. É Jorge Amado guerreiro nobre vagabundo, um presente de Deus do tamanho do mundo.

JUREMA, JUREMINHA (J.B. DE CARVALHO ADAPTAÇÃO: FERNANDO MENDES); 1977. FERNANDO MENDES.

Eu vi mamãe Oxum na cachoeira, sentada na beira do rio, colhendo lírio, lírio-ê, colhendo lírio, lírio-á, colhendo lírio pra enfeitar nosso gongá. Oh, Juremá suas folhas cairam-se, oh, Jurema, dentro deste gongá. Passei numa encruzilhada, e frango, charuto e vela. Será que fizeram aquilo pra me ver distante dela? Na beira do mar eu vi os passos de Iemanjá. Será que pitou aqui? Será que voltou pro mar? Eu sou tão pequenininho, mas posso te ajudar. Só quero ganhar depois bala, doce e guaraná. O meu galo cantou na rompida da aurora. O pai Miguel chegou, o pai Miguel foi embora.

LÁ E CÁ (LENINE E SÉRGIO NATUREZA); 2006. LENINE.
Mangueira, Ilê Aiê e viva o baticum. Quando a Padre Miguel encontra com Olodum. Caymmi com Noel, em Tom maior Jobim. A Penha, a Candelária, Senhor do Bonfim.Irmão São Salvador e São Sebastião. Tamborim, berimbau na marcação. Pontal do Arpoador, final de Itapoã. Meninos do Pelô, da Flor do Amanhã. Diga aí, diga lá,cê já foi à Bahia, nega? Não? Então vá! Diga lá, diga aí, cê já foi até o Rio, nega? Não? Tem que ir! Rocinha faz parelha lá com Curuzu. Centelha, luz, axé que vem do fundo azul. Do céu, do mar, de Maré até Maricá. No reino de água e sal de mãe Iemanjá. É tanta coisa afim, tanto lá, como cá, Tem Barras, Piedades e Jardins de Alah. São trios e afoxés, blocos de empolgação. De arranco, negro e branco, Tudo de rodão. João, Benjor, Cartola, Da Viola, Gil, Velô. Coquejo, Alcivando, Chico, Ciro, Osmar, Dodô. Geraldos e Ederaldos, Elton, Candeia e Xangô. Rufino, Aldir, Patinhas, da Vila, Ismael, Melô. Monsueto e Batatinha, Silas, Ciata e Sinhô. Salve Mãe Menininha, Clementina voz da cor. Alô, Carlos Cachaça pedra noventa, falou. Falei: Rio e Bahia...simpatia é quase amor.

LADO B LADO A (MARCELO YUKA / MARCELO FALCÃO / XANDÃO / MARCELO LOBATO / LAURO FARIAS); 1999. O RAPPA.
Se eles são Exu, eu sou Iemanjá. Se eles matam o bicho, eu tomo banho de mar. Com o corpo fechado ninguém vai me pegar. Lado A lado B, lado B lado A. No bê abá da chapa quente, eu sou mais Jorge Ben tocando bem alto no meu walkman. Esperando o carnaval do ano que vem. Não sei se o ano vai ser do mal ou se vai ser do bem, se vai ser do bem, do bem. O que te guarda a lei dos homens, o que me guarda a lei de Deus. Não abro mão da mitologia negra para dizer que eu não pareço com você. Há um despacho na esquina pro futuro, com oferendas carimbadas todo dia. E eu vou chegar pedir e agradecer, pois a vitória de um homem às vezes se esconde num gesto forte que só ele pode ver. Eu sou guerreiro, sou trabalhador, e todo dia vou encarar, com fé em Deus e na minha batalha, espero estar bem longe quando o rodo passar! Espero estar bem longe quando tudo isso passar.

LENDA DAS SEREIAS (VICENTE MATTOS, DINOEL E ARLINDO VELLOSO); 1976. SOBRINHO.
O mar, misterioso mar, que vem do horizonte, é o berço das sereias, lendário e fascinante. Olha o canto da sereia, ialaô, oquê, ialoá. Em noite de lua cheia ouço a sereia cantar. E o luar sorrindo então se encanta com a doce melodia, os madrigais vão despertar. Ela mora no mar, ela brinca na areia, no balanço das ondas a paz ela semeia. Toda corte engalanada, transformando o mar e flor, vê o império enamorado chegar a morada do amor. Ogunté, Marabô, Caiala e Sobá. Oloxum, Inaê, Janaína e Iemanjá. São rainhas do mar!

LENDA NAGÔ (JOEL MENEZES E NOCA DA PORTELA); 1977. AGEPÊ.
Ê! Inaê. Quem te magoou, Inaê? Vou pedir malembe a Xangô, agô iê. Inaê se apaixonou pelos olhos de Opelé, que só desengano deixou remando contra a maré. Ayacô, deusa da noite, quem roubou o seu amor, ferindo mais que um açoite, bulindo mais que uma dor. Opelé negro corisco, mensageiro de ifá. Se seu braço fez um risco, ayacô se fez luar. Mas no rosto de Nanã reside um resto de fé, pegou no seu talismã e chamou Oxumaré. Oxumarê que sabia, de Inaê bebe a dor. O céu até parecia pintado à lápis de cor. No risco claro do dia, na mansidão da manhã, a vida prá sempre sorria no olhar de amor de Nanã.

LENDAS DO ABAETÉ (JAJÁ, PRETO RICO E MANOEL); 1972. ELZA SOARES.
Iaiá mandou, eu ir à Bahia no Abaeté para ver sua magia. Sua lagoa, sua história sobrenatural, que a mangueira, traz pra esse carnaval. Janaína agô agóia. Samba curimã com a força de Iemanjá. Oh! que linda noite de luar! Oh! que poesia e sedução! Brancas areias, água escura, tanta ternura no batuque e na canção, lá no fundo da lagoa no seu rito e sua comemoração. Foi assim que eu vi Iara cantar, eu vi alguém mergulhar para nunca mais voltar.
LUA SOBERANA (IVAN LINS E VICTOR MARTINS); 1992. SÉRGIO MENDES.
Veio de Madagascar, ilê, ilê , ilá, essa lua soberana. Sobre as àguas de Iemanjá, ilê,ilê , ilá, neste mar de rosas brancas. Essa lua veio a Salvador arrastada por um pescador. Guia das marés, mestre de afoxés, filho de Olodum, filho de Olokum.

LUA SONORA (EDUARDO DUSEK); 1991. EDUARDO DUSEK.
Guerra não, paz. Lua faz o homem amanhecer. Oh lua leve, leve embora, faz o escuro desaparecer. Brilho da lua, lua sonora, sopra o vento nas estrelas. Vem nos apaziguar, brilha a força, hoje creio que nada de mal vai nos espantar. Guerra não, chama da mata. Paz, sua beleza. Guerra não, luar de prata. Paz, oh natureza. Melodia deusa, ondas do mar. Lua na praia, oh lua branca, ilumine essa cidade pagã. Canta nas ondas, a lua canta, mora o tempo nos seus braços. Só ela guarda as manhãs, firma a lua no espaço. Iemanjá nos manda um talismã. Guerra não, concha na areia. Paz, a pérola. Guerra não, grão de estrela. Paz, estrela do mar. Vem nossa lágrima secar. Água da vida, vinho do mar. A estrela cadente vai passar, som da galáxia, voz do luar. São amores na espuma que vem nos ativar. Minha alma vive ávida na bruma desse céu transpassar. Guerra não, ponto de luz. Paz, luz sobre o mar. Guerra não, incandescente. Paz, luz estrelar.
MÃE GUERREIRA (ROBERTA MIRANDA); 1984. RUY MAURITY.
Guerreira segue teu caminho livre e levanta a bandeira. Clareia, mãe, SEGUE TEU CAMINHO LIVRE E LEVANTA A BANDEIRA. A força dá no vento forte do bem de quem quiser levar. Sete banhos de cachoeira, alecrim, muita arruda e guiné, minha mãe me traz muito axé. Salve a banda de lá e de cá, Iansã, salve Ogum, Iemanjá. Salve tudo que vem de Oxalá.

MÃE IEMANJÁ (ALMIR GUINETOE LUIZ BABALU); 2012. ALMIR GUINETO.
Fiz pra mãe Iemanjá, nas águas do mar, oferendas. Flores para exalar, perfume no ar, lindas prendas. Ela se mostrou tão orgulhosa, tão feliz, prometeu me ajudar. Lembro que me deu

sua palavra de afogar minhas magoas no seu mar. Ao ouvir seu divino canto percebi do que ela falava. Disse que o divino Espírito Santo, que me deu todos os encantos, dessas águas, amor com amor se paga. Dona do mar eu sou, pronta pra desafio. Quem me desperta amor eu não deixo a ver navios.

MAIS FELIZ (PAULO CÉSAR FEITAL, ELTON MEDEIROS E CARLINHOS VERGUEIRO); 1995. ELTON MEDEIROS.
O sol vestiu terno de linho e chapeú panamá. E brilhou bem mais feliz quando Leila Diniz foi cabocla de Iemanjá. Clara manhã do país que rompia os Brasis feito Ogum beira-mar. Na boca da noite de Elis uma luz vadiava. Francisco não era de Assis, mas criava seus sabiás. O Tom brasileiro pra mim era som pra Jobim cantar. Poeta tinha moral e o povo tinha morais, e outros tantos plurais. Esperança de paz tão singular. A lua bebeu moet-chandon num motel do Joá, e brilhou bem mais feliz. Quando era uma glória Darlene escandalizar. Reinava a Oxum mais bonita, a Mãe Menininha do meu Gantois. Enquanto a divina Elizeth nos enluarava. Valente é que era de Assis e cantava pra não chorar. As rosas falavam e Cartola fingia não escutar. Era alegria e paixão e o povo tinha Drummonds, o poeta e o barão. E o leão era só mais um milhar.

MAIS SAMBA E MENOS LÁGRIMAS (SÉRGIO PRERÊ); 2005. SÉRGIO PERERÊ.
A solidão é jarra que vaza vazia. A um segredo revelado em cada canto, e todo santo sofre de esquizofrenia. De tanto lançar sonhos no ar acho que mereço um amor com mais samba e menos lágrimas. De tanto jogar flores no mar acho que mereço um amor com as bênçãos de Iemanjá. Se o amor é bom por que só me faz chorar? Só pode alguma coisa estar fora do lugar. Se existe alguém, se existe um luar, se existe um trem do amor que possa me levar. Algo de bom quero esperar. Mais todo tempo do mundo eu não tenho pra sonhar.

MAMA (EFSON); 1984. AGÊPE.
Mama. Odoio mama. Saravá mama. Oh, mama hoje é seu dia. Em todo canto dessa terra, mamaezinha, estão festejando seu dia. Oh, mama, hoje não é dia de chorar. Até o vento está ficando com tristeza que lhe fez assim chorar. Oh, mama, o mal que fez você chorar vai se acertar com as sete ondas, mamaezinha, e com seu corpo do mar. Oh, mama, vem com seu filho balançar. Esse balanço que é um lenço para os olhos de quem vive a chorar. Oh, mamma nonambu, mama. Vem balançar comigo, mama.
MANÁ MANÉ (RITA LEE); 1988. RITA LEE.
Gererê boiando em Guarujá. Iemanjá e seu narguilê. Fuzuê, um pega pra capá. Xá di xapá, pra dar e vender. Jabaculê, vida de marajá. Presa de Alá, pra mim, pra você lata maná, lata mane. Pode mergulhar que dá pé. A taba do tupã tupiniquim te qui ta boa, te qui ta boa. Ta toda atribo numas de caíum lá na canoa, lá na canoa.

MARABÔ (CARLINHOS BROWN E SAUL BARBOSA); 2014. CARLINHOS BROWN.
Odoyá! Para a beirada do meu ronco, palha guardada. A água beija a palmeira pela beira. Que ela nos traga pra vida o gás que ainda falta e juras que vão por cima pela Ondina. Jangada feita de amor, rei, o mar. Para a morada da morena. Parada d'água na parada, palavra, calada, pra nada, palavra vai. Pra lá da pedra da baleia, pra lá das ondas da Bahia. E curto tudo num

trabalho, a cada trabalho me acabo para acabar. Chego à noite no meu farol, ela na beira tá. Jangada sua doçura faz a chuva. Dia de branco, cidade ao mar, vai lá lhe agradar. Odoyá! Iê! Iê! Iê! Iemanjá! Marabô! Iê! Iê! Iê! Iemanjá! Ondas do mar.

MARIA VAI COM AS OUTRAS (TOQUINHO E VINÍCIUS DE MORAES); 1971. TOQUINHO E VINÍCIUS DE MORAES.
Maria era uma boa moça prá turma lá do Gantois. Era a Maria-vai-com-as-outras, Maria de coser, Maria de casar. Porém o que ninguém sabia é que tinha um particular. Além de coser, além de rezar, também era Maria de pecar. Tumba-ê caboclo tumba lá e cá, tumba-ê guerreiro, tumba lá e cá, tumba-ê meu pai, tumba lá e cá, não me deixe só, tumba lá e cá. Maria que não foi com as outras, Maria que não foi pro mar. No dia Dois de Fevereiro Maria não brincou na festa de Iemanjá. Não foi jogar água-de-cheiro, nem flores prá sua orixá. Aí Iemanjá pegou e levou o moço de Maria para o mar.

MARUJADA (NOCA DA PORTELA E TONINHO NASCIMENTO); 2009. DHI RIBEIRO.
É da Bahia esse samba de roda que a marujada trouxe de lá. E sambou tanto na travessia, deu tanta volta que agora não sabe voltar. Eu fui num barco à vela medir o tamanho do mar, aí veio o rodamoinho e fez o arco da boca do barco virar. Marinheiro me diz o segredo: por quê? Por que tu não tens medo do mar? Eu sou filho de mãe Iemanjá. Por que o mar não se dá com o rochedo? Sei lá, sei lá! Pede pra onda te contar. Avisa, meu amor, que meu tempo passou da hora. Avisa, meu amor,que é por isso que eu vou me embora.

MARUJO (ROBERTO MENDES E NIZALDO COSTA); 2012. MARIENE DE CASTRO
Eu sou marujo e quando volto do mar, volto com a alma doce pra amar. E me entrego ao balanço da rede, bebo, mato a sede, vou morrer de amar. Um marujo não tem só um bem, tem mil amores na beira do mar. Meu coração não é de ninguém, só da moça bonita, sereia do mar. Já tive muito amores, e nenhum quis comigo casar. Porque sabe que eu sou homem da terra, mas gosto da morena do mar. Eu vi um mundão de estrelas, no espelho das águas do mar. Ai quem me dera eu pudesse tê-las, pra dar de presente á Rainha do mar.

MENINA DO TACHO (AGEPÊ, LEO MÔRA E RODOLPHO DA VILA); 1990. AGEPÊ.
Menina desci rio abaixo, vi seu tacho vazio. O que aconteceu na beira do rio? Perguntei a Janaína se te viu, menina perdida, em seu remanso pensando na vida. Se você sorriu, se você chorou, se você partiu, oi, se o bicho pegou. Olha, vem cá menina me contar. O que foi que te deu, o que é que te dá. Vovó já dizia que o bicho papão seduzia. Vovó só não me disse que o bicho pega de dia. Esperei, você não veio. Tua mãe me contou que você chegou de tacho cheio.

MENINO REI DO MAR (LUIZ AYRÃO E SIDNEY DA CONCEIÇÃO); 1976. LUIZ AYRÃO.
Obaluatã, menino rei do mar. Obaluatã, afilhado de Iemanjá. Minha vida tão triste, meu peito cheio de dor, minha alma ferida nas garras do desamor. Santo menino semeia nas águas as chamas do amor, leva essa prece à sereia, pois eu sou um pecador. Vou empurrando o

destino, remando contra a maré. Valei-me meu protetor, meu anjo nigrinho de fé. Me leva pro fundo do mar, esse pedido e essa flor. Leva pra mãe IEMANJÁ, ó meu mensageiro do amor.

MEU LUGAR É SAMPA (LUIZ PERNA); 1996. COR DA PELE.
Yemanjá, vatapá, água de côco, azeite de dendê, vem só pra ver. Eu gosto da Bahia,mas meu lugar é Sampa. Aqui é muito bom, mas foi lá que eu deixei meu samba. Lindo Rio de Janeiro, pois todo mês de fevereiro carnaval vou ver, vem só pra ver. Acho lindo o Corcovado, mas vou ficar em Sampa. As mulheres cariocas, mas foi lá que eu deixei meu samba. B.H., vou pra lá, nessas montanhas lindas de se ver, vem só pra ver a Lagoa da Pampulha, mas vou morar em Sampa. Beijo o queijo distraído, mas foi lá que eu deixei meu samba.

MEUS ORIXÁS (GASTÃO VIANA); 1935. FRANCISCO SENA E YOLANDA OSÓRIO COM OS DIABOS DO CÉU.
Oxonilê, oraie-ê agô. Pede licença Oxalá, babá. Kao kabeceli é meu pai Xangô. Ossé iaba é Iemanjá. Marimba marimbê, sereia que canta, é nossa santa. Rainha de trono, é dona do mar.

MILAGRES DO POVO (CAETANO VELOSO); 1985. CAETANO VELOSO.
Quem é ateu e viu milagres como eu sabe que os deuses sem Deus não cessam de brotar, nem cansam de esperar. E o coração, que é soberano e que é senhor, não cabe na escravidão, não cabe no seu não, não cabe em si de tanto sim, é pura dança e sexo e glória. E paira para além da história. Ojuobá ia lá e via, ojuobahia. Xangô manda chamar, Obatalá guia. Mamãe Oxum chora, lágrima, alegria. Pétala de Iemanjá, Iansã oiá iá. É no Xaréu que brilha a prata luz do céu. E o povo negro entendeu que o grande vencedor se ergue além da dor. Tudo chegou, sobrevivente num navio, quem descobriu o Brasil. Foi o negro que viu a crueldade bem de frente, e ainda produziu milagres de fé no extremo ocidente.

MINHA MÃE (DUDU FALCÃO); 2009. LUIZA POSSI.
De noite canto mais alto pra não chorar. De dia a saudade quer me acordar mais cedo, mas quem me conhece aprende a me esperar. Eu nasci de noite, filha de uma estrela. A sereia canta só pra me ninar. Eu cresci na noite como a lua cheia afastando nuvem pra te iluminar. Água de cheiro pra Iemanjá, a onda vai pra depois voltar. Larguei meus sonhos em alto mar, quem me conhece aprende a me esperar. LARGUEI MEUS SONHOS EM ALTO MAR, meu peso em ouro pra quem achar.

MISRTURA DE CORES (TOQUINHO, M. FABRIZIO E BARDOTTI); 1992. TOQUINHO.
Acumba ê, cumba cumba cumba ê. Vejo em teu corpo, morena ginga, feitiço e feitor. Santa mistura de cores,de raças, de sangue e de amor. Por fora a pele de seda, África dentro de ti. No teu andar de rainha a nobreza do rei Zumbi. Vem dançar, me prender nas correntes do teu amor. Vem pra cá, quero ser o teu escravo e senhor. Vejo em teus olhos, morena ladeiras de São Salvador. Lenda, tambores e santos Oxuns, Iemanjás e Xangôs.

MORENA DO MAR (DORIVAL CAYMMI); 1967. NARA LEÃO.
Ô morena do mar, oi eu, ô morena do mar. Ô morena do mar, sou eu que acabei de chegar. Ô morena do mar, eu disse que ia voltar, ai, eu disse que ia chegar, cheguei. Para te agradar, ai,

eu trouxe os peixinhos do mar. Morena, para te enfeitar eu trouxe as conchinhas do mar. As estrelas do céu, morena, as estrelas do mar. Ai, as pratas e os ouros de Iemanjá.

NA BEIRA DO MAR (MATEUS E DADINHO); 1997. TIMBALADA.
Na beira do mar chamarei Iemanjá. Zumbi, Ogum, Budum, Erum, ilê alôu! No azul do mar chamarei, oh! Iemanjá. Olhai mãe santa, meu canto de dor feito em seu louvor. Iemanjá, Iemanjá, iê. Iemanjá escutai meu clamor. Iemanjá aliviai minha dor. Ô, ô, ô. Oh! Meu pai Xangô. Ô, ô, ô. Minha mãe Iemanjá valha-me. Ô, ô, ô. Iá, iê, ilê. Agolô naê, agolô Iemanjá lodé!

NA GIRA (RITA RIBEIRO); 1999. RITA RIBEIRO.
Chamou, chamou Xangô, chamou Oxum, chamou Ogum, chamou Iansã, chegou.Chegou, chegou Xangô, chegou Oxum, chegou Ogum, chegou Iansã, chegou. Chamou Xangô, chegou, chamou. Filha de Oxum , filha de Iemanjá chamou Xangô, chamou pra ajudar. Chamou Xangô, chegou. Chama de Xangô clareou na pedreira, chama de Xangô clarear. A terra é redonda e é pra girar!

NAS ÁGUAS DE AMARALINA (MARTINHO DAVILA E NELSON RUFINO); 1997. MARTINHO DA VILA.
Fui pras águas do mar de Amaralina com mágoas demais em cima. Alguns sonhos juntei, perfumes e flores, desejos, temores. Prometi novamente voltar pras águas se a força do mar me vingasse as mágoas. Esperei, me curvei, e na terceira onda entreguei pra Janaína. Meu amor, vaidosa e brejeira mãe menina. Janaína, ê ê, Janaína. Devolveu perfume e flor, que sina. Mas um velho me falou que Jana jamais bancou viajanças no desamor. E então voltei do mesmo lugar, no peito só um temor, aí, o meu coração, sarou.

NAVEGA (NELSON COELHO DE CASTRO); 1985. NELSON COELHO DE CASTRO.
Oh navega nego, todo o mar é meu. Vem me pega para os teus mais lindos deuses da mais linda luz. Ai vem me pega, me conduz . Ai vem me leva, me conduz. Oh rainha! Rainha Iemanjá, maré. Janaína , daí-nos fé, ou pára! Ou pára a terra que nós vâmo descê. É muita guerra nada havê. Que tri bonito! Não fica só bonito cantar, bonito é chamar algum Ogum. Com sua lança cristalizar, cristalizar algum sonho. Sonho de um povo cristo dimais. Dimais vê um povo cantar, dimais vê a fome passar, dimais vê um povo votar.

O BOM BAIANO (ADERBAL MOREIRA); 1984. BEZERRA DA SILVA.
O bom baiano tem que tocar berimbau. Gostar de moqueca de peixe, pimenta de cheiro e dendê. Saber jogar capoeira, pra poder se defender. Saber dançar pra Iansã, Iemanjá e Nanã Buruku. É filho de preta baiana, que conhece o catimbó. Que apenas num olhar, você pula num pé só. E na lavagem do Bonfim, ela é a primeira a chegar, de saia rendada e vasoura, pra escadaria lavar. E depois tomar canjica em homenagem a Oxalá. É mais o bom baiano, ele tem que saber tocar berimbau, meu camarada!

O MAR SERENOU (CANDEIA); 1975. CLARA NUNES.

O mar serenou quando ela pisou na areia. Quem samba na beira do mar é sereia. O pescador não tem medo, é segredo se volta ou se fica no fundo do mar. Ao ver a morena bonita sambando se explica que não vai pescar. Deixa o mar serenar! A lua brilhava vaidosa de si orgulhosa e prosa com que deus lhe deu. Ao ver a morena sambando foi se acabrunhando então adormeceu, o sol apareceu. Um frio danado que vinha do lado gelado que o povo até se intimidou. Morena aceitou o desafio, sambou e o frio sentiu seu calor e o samba se esquentou. A estrela que estava escondida sentiu-se atraída depois então apareceu, mas ficou tão enternecida indagou a si mesma a estrela afinal será ela ou sou eu?

O PESCADOR (ROBSON CAPELA E ANDERSON VAZ); 2010. SANDÁLIA DE PRATA.
O tempo fechou, a maré levantou, escureceu. O pescador não voltou, Maria três velas acendeu. Para Iemanjá, a rainha do mar, se curvou e chorou. Pediu para ela trazer, de volta do mar seu amor. Anoiteceu, ouviu o choro da sereia. Olhou pro céu, não viu o brilho das estrelas. Sentiu, uma gota do mar veio a transbordar em seu olhar. E naquele instante o seu mundo desabou, se foi o pescador. Morreu o pescador, adeus ao pescador, morreu o pescador.

ODOIÁ (WNADO E CHICO DE ASSIS); 1976. WANDO.
Adô, odô, odô, Odoiá. Iemanjá sai do mar, vem buscar sua Iaô. Oh Santa de azul, oh Santa do mar, vem ver seu filho, Iemanjá.

ODÒIYÁ (NELSON RUFINO E JOÃO RIOS); 1986. NEGUINHO DA BEIJA-FLOR.
Odòiyá, odòiyá. Meu xodó de mãe,odòyá. Me protege mãe, odòyá . Vem doar essa força infinita que anima meu caminhar, que fascina o meu viver, enfim, que me inspira canções assim. E traz pro meu mundo uma alegria, uma sede de amor sem fim. No sabor de suas entranhas mergulho, você me banha, que paz que você me dá. E, é por isso que em fevereiro flores, água de cheiro dou pra Iemanjá.

ODUM (WALTER QUEIROZ); 1980. MARIA CREUZA.
Ah! Tempo virá para soprar as velas da paixão. Ah! Meu Deus do céu, meu Deus do mar, por que vai navegar meu louco amor? Senhor, meu capitão. Navegador, o filho de Xangô. Eu perguntei por que você se vai, ele me respondeu e disse: é meu Odum, meu Odum, meu Odum. Pobre de mim na terra assim sem nunca navegar. Quando ele partir vai me deixar. Oh! Mãe Iemanjá. Abre teu mar e cuida dos caminhos do meu amor, valente mas sozinho. Se ele voltar, oh! Mãe Iemanjá, eu tenho uma boneca
para te orfertar. Com a rosa prometida para te agradar, com as fitas da alegria para te encantar, com as cores da Bahia para te comover. Odê odá, odê odá, odê de obayá.

OFERENDAS (ARLINDO CRUZ E TERESA CRISTINA); 2011. ARLINDO CRUZ.
Vamos homenagear Iemanjá, a rainha do mar. Iara da água doce, de lá Janaina viu as lindas flores que eu trouxe pra mãe maior do brasil. IARA DA ÁGUA DOCE, DE LÁ JANAINA VIU as flores do mar QUE EU TROUXE PRA IEMANJÁ DO BRASIL. Tomara que o vento leve pra longe a escuridão, que a vida seja mais leve sem mágoas no coração. Sem sustos no dia a dia, com balas de emoção, rajadas de alegria, carinho, amor e proteção. Por dedução desfaça o mal, salve essa terra que já sofreu, já padeceu em cada guerra. Mais esse ano eu

quero paz, bandeiras brancas, palavras francas do meu país. Que o meu povo não se canse da verdade, me dá vontade de ser feliz. Olha aquela estrela do céu olha aquela onda no mar, foi Deus quem criou pra gente se amar. Odoiá Iemanjá traga um ano cheio de paz pros seus filhos.

OGUM CHOROU QUE CHOROU (ARLINDO CRUZ); 2013. ALCIONE.
Ogum chorou que chorou, más veio Oxum apara seu pranto, seu pranto. Foi Iemanjá que cessou toda ira de Xangô, encanto do santo. Olodum maré tá cheia de águas de descentimentos, bela Oyaba lembra os ventos palhas de Omulu. Vem brinca yoruba de ierê, faralobu, fala por nós. Iaô, Quede e Aladê cantam em uma só voz.

OLODUM NO BALANÇO DAS ÁGUAS (RENI VENENO); 1991. OLODUM.
Essa é a minha praia! As águas que formam o oceano traduz no meu ser o brilho humano. Amor de estar com você no swingue do banda Olodum. No Pelourinho se plantou a semente, a paz hoje o mundo adoutou. O Olodum fazendo a sua mente, a negritude se proliferou. No balanço dessas águas eu vou. Me leva odoiá, Olodumarê abre meus caminhos. Sei que nunca estou sozinho. Eu vou, eu quero cantar para Iemanjá. Me leva contigo Olodum vamos navegar em alto mar.

ONDE O RIO É MAIS BAIANO (CAETANO VELOSO); 1997. CAETANO VELOSO.
A Bahia, estação primeira do Brasil. Ao ver a Mangueira nela inteira se viu, exibiu-se sua face verdadeira. Que alegria não ter sido em vão que ela expediu. As Ciatas pra trazerem o samba pra o Rio, pois o mito surgiu dessa maneira. E agora estamos aqui do outro lado do espelho, com o coração na mão, pensando em Jamelão no Rio Vermelho. Todo ano na festa de Iemanjá, presente no Dois de Fevereiro, nós aqui e ele lá isso é a confirmação de que a Mangueira é onde o Rio é mais baiano.

ORAÇÃO DO GUERREIRO (LUIZ PEIXOTO E HEKEL TAVARES); 1966. INEZITA BARROSO E ORQUESTRA, CORAL E RGIONAL DE CAÇULINHA.
Ô, rei Congo me dava essa espada de ouro que eu quero brigar. Ô, REI CONGO, da banda de umbanda, Aruanda mandou me chamar. E montado no cavalo de São Jorge por sete dias vou bater as sete estradas. Por sete noites bato as sete encruzilhadas. Saravando sete vezes para buscar as sete rosas para enfeitar as sete cruzes do terreiro de Iemanjá. E assim que as rosa de Iemanjá se abrirem, assim que a estrela Dalva se apagar, pela coragem que me deres o meu sangue beberás. No lírio branco, Oh, meu pai.

OS ORIXÁS (LUIZ CARLOS FRITZ); 2001. TRIO MOCOTÓ.
Olodumaré, mojubá, alaroiê, elebaraô. Eu já pedi a Oxalá, meu pai Ogum e Iemanjá, mamãe Oxum e todas as crianças, pra me dizer o que fazer pra minha fé eu não perder, olhar pra frente e sempre acreditar. Oiá oo Xangô. E lá na mata com Oxossi, no meio da natureza, ver o brilho do sol na cachoeira. E na passagem do milênio, já pedi pro meu Brasil, saúde paz amor e muito axé. A chuva cai, fico contente. Um raio forte cai na minha frente pra confirmar que ela está aqui. É a guerreira Iansã, eparrei, eparrei, Iansã. Oiá, meu pai Ogum. Oiá, meu pai

Ossãe. Oiá, meu pai Oxóssi. Oiá, mamãe Oxum. Oiá, mae Iemanjá. Oiá, meu pai Xangô. Oiá, mãe Iãsan. Oiá, pai Oxalá.

OXÓSSI (ROQUE FERREIRA E PAULO CÉSAR PINHEIRO); 2004. ROQUE FERREIRA
Oxóssi, filho de Iemanjá, divindade do clã de Ogum. É Ibualama, é Inlé que Oxum levou no rio e naisceu Logunedé! Sua natureza é da lua, na lua Oxóssi é Odé. Odé, Rei de Keto, caboclo da mata Odé,Odé. Quinta-feira é seu ossé. Axoxó, feijão preto, camarão, amendoim. Azul e verde, suas cores. Calça branca rendada, saia curta enfeitada. Ojá que couraça prateada. Na mão ofá, iluquerê. Okê arô, Oxóssi, okê, okê. A jurema é a árvore sagrada. Na Bahia é São Jorge, no Rio, São Sebastião. Oxóssi é quem manda nas bandas do meu coração.

OXUMARÉ (DEDÉ DA PORTELA E SÉRGIO FONSECA); 1976. OS BATUQUEIROS.
Oxumaré mareô, Oxumaré maré ma. Escapa das máguas de amor, senhora das águas do mar. Sangue azul rola na areia quando o canto das sereias molha os olhos de Iemanjá. Me deixa guardar o tesouro das sete contas de ouro das pedras de teu colar, de teu colar colorido. E do teu colo ferido derrama flores no mar, Oxumaré ô.

PEDRA E AREIA (LENINE E DUDU FALCÃO); 1993. LENINE E SUZANO.
É bonito se ver na beira da praia a gandaia das ondas que o barco balança, batendo na areia molhando os cocares dos coqueiros como guerreiros na dança. Oh, quem não viu vá ver, a onda do mar crescer. Olha! Que brisa é essa, que atravessa a imensidão do mar? Rezo, paguei promessa, e fui a pé daqui até Dacar. Praia, pedra e areia, boto e sereia, os olhos de Iemanjá. Água! Mágoa do mundo, por um segundo achei que estava lá. Olha! Que luz é essa, que abre um caminho pelo chão do mar? Lua, onde começa, e onde termina o tempo de sonhar? Eu tava na beira da praia ouvindo as pancadas das ondas do mar. Não vá, oh morena, morena lá que o mar tem areia.

PEIXNHO DO MAR (BABI E ARÁVIA DE OLIVEIRA); 1966. INEZITA BARROSO E ORQUESTRA, CORAL E REGIONAL DE CAÇULINHA.
Quem te ensinou a nadar? Foi a sereia do mar. Não foi, não, minha nega, foi um peixinho do mar. Sereia do mar quem foi que chamou? Tem que dar presente, sereia chegou. Quem tem devoção com o povo do mar cabelo comprido não pode cortar. Pisando na areia tem que saravá.

PONTO (WANDO); 1980. WANDO.
Meu pai me ensinou a cantar um ponto, minha mãe de santo ajudou. Esse ponto me livra dos males, esse ponto me ensina o amor. Saravá Ogum, saravá Xangô. Iemanjá está na praia junto ao santo protetor. Meu caminho está aberto por qualquer lugar que for. Todo mundo me quer bem, sou criança que chegou. Atôtô babá, atôtô Obaluaiê.

PRA TER SEU BEM-QUERER (BENA LOBO E MOYSEIS MARQUES); 2011. MOYSEIS MARQUES.
Pra ter seu bem-querer fiz guia e patuá. Mandei benzer no Gantois azeite de dendê no milho do fubá, ebó para meu orixá. Busquei no Curuzu o axé do Ilê Ayê lá em São

Salvador...pro'cê! Pra ter seu bem–querer sambei Maracatu e o samba foi de preto tu. Iaiá pôs vatapá, pimenta e camarão pra fervilhar teu coração. Encheu de caruru o teu acarajé. Provei Umbanda e Candomblé. Pra ter seu bem-querer pus fé no teu conga, com a benção dos tambores de Oxalá. Pra ter seu bem-querer joguei flores ao mar, pus renda na oferenda de Yemanjá. Pra ter seu bem-querer brinquei de bem-me-quer. Pr'Oxum pedi uma mulher. Foi figa de guiné no pé de jatobá. De Angola veio um baobá. Pus mel pro teu Exu, Marafo de cajá, capote no teu sururu. Pra ter seu bem-querer foi toque de afoxé na fé do Ogã no baque do tambor. E a mãe do Gantois e seu babalaô me deu como tesouro o seu amor.

PRAÇA DE MAUÁ: QUE MAL HÁ? (MOACYR LUZ E ALDIR BLANC); 2003. MOACYR LUZ

Ah, me diz aí, mas que mal há em ir lá pra Praça Mauá relembrar. Se eu tô sem brilho e estrela guia, se há no barco uma avaria, vou pra lá. Meio adernado o meu navio retoma o rumo, encontra o fio num samba do melhor que há. Meu porto ta lá, no cais eu ressurjo, é como se o Méier brotasse à beira- mar. Quem sacanear encaro e não fujo. Eu sou marujo da Praça Mauá! Em São Francisco da Prainha eu gostei de uma cabocla da Pedra do Sal que, incentivada pela grande Nora Nei, tentou a vida de cantora ali na Rádio Nacional. Seu nome: Conceição, feito a igreja. Fazia um peixe com cerveja atrás do Sacadura Cabral, que João da Baiana, louco por matizes, provou com caiana, depois pulou no mar. Encontrou Netuno com três meretrizes e foram juntos pra Paquetá! Um dia vi Iemanjá cantando num dancing lá. Me diz aí: que mal há em ser da Praça Mauá?

PRECE DE PESCADOR (ROQUE FERREIRA E J. VELLOSO); 2005. MARIENE DE CASTRO.

Que luz é essa que vem lá do mar? É a Senhora das Candeias, mãe dos orixás. Seu adê resplandece na lua cheia. Glória ê, ê glória, glória mamãe sereia. Inaê por cima do mar prateou, por cima do mar mareou, por cima do mar encandeou. Eu pedi a mamãe que fizesse do nosso amor uma prece de pescador. Pra que nas esquinas da vida você seja saída pro meu amor. Mora. Mas se a tristeza tem mira, tua força me guia, meu caminho é o mar. E que me lancem as pedras, Iemanjá faz areia pra não machucar. Eu tava sonhando acordada, mamãe sentou do meu lado e me falou que aquela dor que doía ia encontrar calmaria nos braços de outro amor. Paixão me fez marinheiro, fez do meu cais meu saveiro e me navegou. Saí cantando vitória, tristeza virou história de pescador. Ê nijé nilé lodo, Iemanjá ô, acota pê lê dê iyá orô miô.

PROMESSA DE PESCADOR (DORIVAL CAYMMI); 1939. DORIVAL CAYMMI.

A alodê Iemanjá oê iá. Senhora que é das águas tome conta de meu filho que eu também já fui do mar. Hoje tô véio, acabado nem num remo sei pegá. TOME CONTA DE MEU FILHO QUE EU TAMBÉM JÁ FUI DO MAR. Quando chegar seu dia pescador véio promete, pescador vai lhe levá um presente bem bonito para dona Iemanjá. Filho dele é quem carrega desde terra até o mar.

QUEM VEM PRA BEIRA DO MAR (DORIVAL CAYMMI); 1954. DORIVAL CAYMMI.

Quem vem pra beira do mar, ai, nunca mais quer voltar ai. QUEM VEM PRA BEIRA DO MAR, AI, NUNCA MAIS QUER VOLTAR. Andei por andar andei e todo caminho deu no mar. ANDEI PELO MAR ANDEI, nas águas de dona Janaína. A onda do mar leva, a onda do mar traz. Quem vem pra beira da praia, meu bem, não volta nunca mais.

QUERO IR A CUBA (CAETANO VELOSO); 1983. CAETANO VELOSO.
Mamãe eu quero ir a cuba, quero ver a vida lá. La sueño una perla encendida sobre la mar. Mamãe eu quero amar a ilha de Xangô e de Yemanjá. Yorubá igual à Bahia. Desde Célia Cruz cuando eu era un niño de Jesús. E a revolução, que também tocou meu coração. Cuba seja aqui, essa ouvi dos lábios de Peti. Desde o cha-cha-cha. Mamãe eu quero ir a cuba e quero voltar. Jorrán sob el mar de cuba enormes flores vermerras. Sobre la isla perdida el aire amarillo tiembla.

QUERO SER FELIZ TAMBÉM (ALEXANDRE CARLO E NATIRUTS); 2005. NATIRUTS
Cresça independente do que aconteça, eu não quero que você esqueça que eu gosto muito de você. Chego e sinto o gosto do teu beijo. É muito mais do que desejo, me dá vontade de ficar. Teu olhar é forte como água do mar. Vem me dar novo sentido pra viver, encantar a noite. Quero ser feliz também, navegar nas águas do teu mar. Desejar para tudo o que vem: flores brancas, paz e Iemanjá.

RAÇA NEGRA (DITO E JORGE ZARATH); 1993. MARGARETH MENEZES.
O grito da terra se expande por todo universo, no verso da mão calejada que afaga o rebento. O amor relampeja, quebrando a semente da guerra. Sagrada é a força da terra brilhando num só pensamento. Olorum mandou botar um presente pra Iemanjá. Colocar no mar do amor pra saudar seu canzuá. Mãe Oxum me batizou com a bênção de Oxalá. É felicidade; é cor, e é raça negra. Sou erê, sou mandinga, sou manhã. Sou dendê, afilhada de Yansã. Sou café, cana verde, que beleza, raça negra. Sou de paz, sou axé, sou natureza, raça negra.

RAINHA DAS ÁGUAS (DOUGLAS COUTO E RODRIGO SANTIAGO); 2009. ALINE CALIXTO.
Quem mora no mar é a rainha das águas. È Iemanjá que ajuda afogar minhas mágoas. Quando eu me sinto triste vou ao encontro da maré, pra esquecer os desatinos e renovar minha fé. Caminhando sobre a lua sei aonde vou chegar, pois seu canto continua como sempre a me guiar. E chegando em sua casa, me recebe tão contente, trago flores entre as mãos como forma de presente. Minha brisa me avisa que eu devo retornar, enfrentar os desafios e seguir meu caminhar.

RAINHA DO MAR (ATAULFO ALVES); 1957. ATAULFO ALVES.
Eu vou, eu vou levar um presente de Iemanjá. Vou saudar minha rainha, vou botar flores no mar. Salve, salve Iemanjá. Um anel de pedraria para ela irei levar, antes de romper o dia a promessa irei pagar.

RAINHA DO MAR (MÁRIO GIL E PAULO CÉSAR PINHEIRO); 1997. MÁRIO GIL.

João foi quem contou, quando afundou no mar, diz que ele endoideceu com o que ele viu por lá. Um reino sob o mar, palácio de coral, de conchas era o chão, o trono era de sal. No inclinado convés, de um antigo galeão, viu sereias em coro entoando uma canção. Tinham peixes de luz imitando castiçais. E cardume de cor se mexiam nos vitrais. Quando um cortejo alí chegou, de cavalo-marinho a puxar, da carruagem-mãe surgiu, o vulto da rainha do mar. João se extasiou, não quis acreditar, o olho esbugalhou na luz daquele olhar. A moça então ergueu o pescador do chão, o sal do mar brotou dos olhos de João. Ele aí se curvou e beijou a sua mão. A mãe d'água o afagou junto do seu coração. O cortejo formou pra rainha então passar, ela e seu pescador rumo ao claro do luar. João só lembra que acordou, sentindo o corpo se arrepiar. De longe o vulto lhe acenou sumindo dentro d`água do mar.

RAINHA DO MAR (ROSANGELA E BENTANA); 1975. LINCOLN.
Iemanjá é a rainha do mar. Salve o povo d'Aruanda, salve o meu pai Oxalá, salve Oxóssi, salve os guias, salve Ogum beira-mar. Vai ter festa na Ribeira, vai ter reza lá no Gantois, vai ter samba a noite inteira, e vai ter muitas flores no mar.

RAINHA DO MAR (WISON JATIASSU); 1992. BANDA MEL.
Rainha do mar, iê iê Iemanjá. Sintonize este canto, traga energia da luz do luar. Do mundo do negro surgiu a abolição. Eu canto este canto, é o canto da libertação. Traga a rainha do mar, pois o povo precisa de paz e felicidade. Brancos e negros juntos vão sonhar para tentar e obter a realidade. Liberdade do canto Ilê Ayê, somos um povo manso do Ilê Ayê.
RAINHA DO MAR (DORIVAL CAYMMI); 1939. DORIVAL CAYMMI.
Ai tem dó de ver o meu penar! Minha sereia, rainha do mar, o canto dela faz admirar. Minha sereia é moça bonita, nas ondas do mar aonde ela habita. Nas ondas do mar aonde ela habita.

REMADOR (NENEL, JORGINHO E BAMBAM); 2010. PARANGOLÉ.
O pescador bota o barco no mar que hoje é dia 2, dia de Iemanjá. Odoiá. E rema, rema, rema, rema, rema, rema, remador. Nessa levada que vai, nessa levada que eu vou. Bahia de todos os santos tem força, feitiços, indícios, encantos. Tomara meu Deus, tomara, que meu barco navegue os sete mares. Que os povos de todos os lugares naveguem na paz do senhor. Odoiá. Nas ondas meu barco balança, mas vou seguindo viagem esperando a calmaria. Não levo muita bagagem, só Pai Nosso e Ave-Maria. Meu povo é povo de fé, tem força e sabedoria. Odoiá.

RENDAS DE PRATA (MÁRIO GIL E PAULO CÉSAR PINHEIRO); 1997. MÁRIO GIL.
Deu meia-noite e meia, tem lua cheia pra alumiar. Do céu a estrela branca que cai, destranca o portão do mar. Deixa a camisa fina da lamparina se encandiar. Que a luz do candeeiro faz o coqueiro se enfeitiçar. A onda é de ensurdear, a brisa é de amenizar. Tem qualquer coisa de arrepiar. A lua é de endoidecer, o azul é de admirar. O céu é o espelho de Iemanjá. Em noite assim as sereias costumam bordar rendas de prata de estrelas caídas no mar, no manto de Janaína.

RIO (PURO SUCO) (MARCELO D2); 2013. MARCELO D2.

Rio de janeiro, 021 neguinho. O bonde parte de 434 destino Leblon. Do hardcore ao hip-hop dominando o som. Abriu a porta, desce, a cidade que cresce, subúrbio é onde as coisas acontece. Eu vim da parte onde os cana mata. As mina quer dinheiro,a reciproca é verdadeira dentro desse formigueiro. Só veneno da lata. Rolé com meus parceiro, to na praia que é de graça, sol quente o ano inteiro. Os racha no aterro,o jogo na serrinha, os cria segue o enredo, e a pista perde a linha. Se a pista perde a linha é que caiu na boemia. E nas 12 badaladas penso que a cidade é minha, e é minha. Rio, da chapa quente ao puro suco. Quem é daqui tá ligado os gringo ficam maluco. Eterna inspiração de canto em verso e prosa, do subúrbio à zona sul, cidade maravilhosa. Muita gente ouviu o meu cantar, eu batuco até o amanhecer e nos pés do Cristo a me saudar eu registro a alegria de viver. E se a vista é de frente para o mar somente o que me resta é agradecer. Me abençoe São Jorge e Iemanjá, eu registro a alegria de viver. Nova Capela, Posto 9. Circo voador, jobi. Bar do Serafim na alicio,o bicho pega é aqui. Pagode do Arlindo, mas um chope com Zeca antes. Depois pra matar a larica um sanduba no Servante. O ritmo é frenético no funk. As mina perde a linha, sambando e no funk é punk. Tu tá na correria, chega no sapatinho. Pisa devagarzinho vai chegando de mansinho. É que a cidade tá no sangue, é que o sangue é carioca. Você não dá o ritmo é a cidade que toca. Eu tô ligado irmão, tô aqui a um tempão, e aprendi que a felicidade não é só dinheiro na mão.

ROSA NORTE (ARMANDINHO); 2006. ARMANDINHO.
Vou fugir pro Rosa Norte e te levar comigo. Foi o brilho dos teus olhos que mexeu comigo. Abre a porta do teu corpo que eu quero estar contigo. Num barraco, na tua onda, no meio do teu livro. Lá no céu daquele morro eu fiz meu barraquinho, onde eu fico em frente ao fogo bebendo aquele vinho. Vendo a lua lá no morro eu vou dormir cedinho, prá acordar no Rosa Norte e surfar sozinho. Quero teu amor, ao amanhecer, e acordar beijando você. E ao entrar no mar vou pedir ao céu que Iemanjá proteja meu bem.

SALVA VIDA (CAETANO VELOSO); 1983. CAETANO VELOSO E MARIA BETHÂNIA
Místico pôr-do-sol no mar da Bahia, e eu já não tenho medo de me afogar. Conheço um moço lindo que é salva vida, vida. Um da turma legal do Salvamar que é fera na doçura, na força e na graça. Ai, ai. Quem dera que eu também pertencera a essa raça. Salva vida, onda nova. Nova vida vem do novo mar. Sólido simples vindo ele vem bem Jorge. Límpido movimento me faz pensar. Que profissão bonita pra um homem jovem, jovem. Amar de mesmo a gente, a água e areia. No dia da Rainha das Águas, do presente, ai, ai. Luzia, a firmeza dourada dessa gente.

SALVE A BAHIA (JOÃO NOGUEIRA E EDIL PACHECO); 1980. JAIR RODRIGUES.
Vou pra Bahia, tristeza deixo de lado. Vou passear no meio da multidão. Bugiganga compro no mercado, cerveja bebo na Conceição. Estou falando consciente e baseado, não faço verso trocado, nem mudo de opinião. Tenho o meu corpo fechado, trago uma oração. Senhor do Bonfim no alto me dá sua proteção. Eu vou a Bahia rever, eu vou na Bahia sambar. Salve o seu axé, viva a mãe Iemanjá!

SAMBA DE RODA NA BEIRA DO MAR (MÁRIO GIL E PAULO CÉSAR PINHEIRO); 1997. MÁRIO GIL.

Oraiêiêô, ogunhé, oquearô. Eh! Alodê, kabecilê, arrobobó. De dia não tem maré-cheia, na praia tem barco na areia. A roda do sol vai girar. De noite é que a espuma prateia, que o aro da lua encandeia, que a lua também quer rodar. Gira a folha da samambaia, trançada por cima da saia que a moça botou pra dançar. Raia o dia e a noite, raia. Tem palma na beira da praia do povo que vem rodear. Festa de rua na areia do chão. Roda de verso que vem pelo ar. Toque de samba na palma da mão, samba de roda na beira do mar. Janaína, inaê, odoyá.

SAMBA SEM NENHUM PROBLEMA (PAULA LIMA); 2008. PAULA LIMA.
Salve o sol e o futebol. Salve o mar e o carnaval. Mas salve a cor e a beleza brasileira da gema, samba sem nenhum problema. Redentor que no abraço nos abençoou, com a firmação em São Sebastião, nossa proteção. Iemanjá trouxe o mar e o sol se instalou. Quem viu Zico jogar no Maraca vai sambar. Em fevereiro tem carnaval, na mangueira a tradição é cultural.

SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO (EMICIDA); 2010. EMICIDA.
Eu dobrei joelhos, cerrei cílios, chorei, lembrei do filho de Nazaré. Rezei como quem move montanha. Alá, Maomé, minha fé na procissão. Um na multidão com as tia, João, bíblia, alcorão, guia, mão. Homem fraco inseguro, arrepia no louvor, hino de pecador do coração puro. Descalço, vendo lágrima, tenso por dentro, calma. E a esperança, então. Vim pedir seu perdão, terços não tem contas pra cada erro meu. Se serve de argumento, meu berço foi como o seu. E o mais sincero ou sereno, Padre Cícero, com olhar me fez um mísero. Réu! Meu lugar, meu papel em uma prece, o santo trouxe o acalanto que o bando merece. Um conforta, outro tanto aquece. O pranto encerra, serra a paz como lista. Mulher e filha, a cada irmão, loucos são pro caderno de oração. Pela trilha quente, horas na vigília, a gente joga a dor no mar pra Iemanjá levar. Sim! Crê na fitinha do Senhor do Bonfim, que sem tecnologia alcançou cada confim. Bom sim! Com a barba feita, camisa passada, passo na direita, luz na caminhada. Meu pai, meu pastor, meu rei, meu senhor, único que o sistema não pode por em número. Admiro a devoção, a fé, a mão que aperta a cruz no peito e chora ao tocar os pé de Jesus do olho brilhante. Mesmo sendo tinta e cerâmica, sinta que dá aos sinos sonoridade orgânica. Eu também levantei o braço de coração, vai vendo, me senti sujo, me senti menos, mundano, mano, a mercê da podridão. Já era e quem dera conter o poder do perdão. Nem onde fazer o bem é exceção, casos onde quem define a índole é a situação. E ainda que eu ande no vale da sombra da morte quando o martelo bate, quando falha a sorte, quando seca o pote, quando some o norte, cê não tá ligado. Não! Vai tá quando vê que tá tudo errado. E cada homem é um templo alheio ao nome e ao tempo, sem posses materiais a mercê do que o vento traz. Palavras cruas relatam isso é mais do que o motivo pelo qual os Árabes se matam. De cabeça baixa, olhar fixo, rente ao crucifixo. Fixo servo do senhor, guia-me pastor, honesto, pois não vejo Deus nas igreja, mas em compensação eu vejo em todo resto.

SARGAÇO MAR (DORIVAL CAYMMI); 1985. DORIVAL CAYMMI.
Quando se for esse fim de som, doida canção que não fui eu que fiz. Verde luz, verde cor de arrebentação. Sargaço mar, sargaço ar. Deusa do amor, deusa do mar, vou me atirar, beber o mar. Alucinado, desesperar. Querer morrer para viver com Yemanjá. Yemanjá, odoiá!

SAUDAÇÃO A YEMANJÁ (JOÃO DA BAIANA); 1956. JOÃO DA BAIANA E SEU TERREIRO.
Viva Ogum, viva Oxalá, viva a sereia rainha do mar. Óia eu vim lá de Angola de umbanda girar, vim lá de Angola de banda a girar. Eu tenho a Jirema, eu tenho saravá. Atotô, atotô. Aderê, oi mucamba, Aderê, oi mucamba. ADERÊ,ADERÊ. Mamãe falou, mamãe raiou: moleque na rede do pescador.

SAUDAÇÃO AOS ORIXÁS (MATHEUS E DADINHO); 1973. OS TINCÕAS.
Deus vos salve, aldeia! Deus vos salve! Deus vos salve este nosso canzuá! Deus vos salve, aldeia santa. Salve todos os orixás, Obaluaê e a rainha do mar. Senhor das matas sou juremeira, venho de longe pra vos saudar. Obaluaê e a rainha do mar!

SE PRECISO FOR/AFRICA MÃE (LEANDRO FREGONESI); 2006. LEANDRO FREGONESI.
Se preciso for eu vou bater tambor pro nosso amor vingar. Acendo vela, vou à missa na capela, vou subir essa favela pra te encontrar. E, na janela, vou ficar de sentinela esperando por aquela que é a bela do lugar. Rosa amarela, cheiro de cravo e canela, e uma chuva assim de pétalas pra te enfeitar. E pra donzela, serenata à capela, e uma figa de guiné lá no canto do altar. De barco à vela, vamos nós até Benguela, e no mar a gente apela amor a Iemanjá. Maculelê, jongo, capoeira Iaiá. África-mãe tão distante, negro veio de além mar, e, quando chegou à Bahia, Doutor, fez o tambor ecoar. Tem samba na palma da mão, tem muita ginga no pé. E, quando eles vão pro terreiro, Doutor, noite inteira Candomblé. Iemanjá mãe do mar, Oxóssi vai pro mato caçar, Xangô traz justiça nas mãos, Ogum é quem vai guerrear. Odoiá! Okê, okê! Caô, abecile! Ogunhê! Axé!

SEM DEUS COM A FAMÍLIA (CÉSAR ROLDÃO VIEIRA); 1965. ELIS REGINA.
Sapato de pobre é tamanco. A vida não tem solução! Morada de rico é palácio e casa de pobre é barracão. Quem é pobre sempre sofre, vive sempre a trabalhar. Mas eu sofro só de dia, de noite eu vivo pra sambar. A mulher do branco é esposa e a esposa do preto é mulher. Mas minha mulher é só minha, do branco eu não sei se só dele é. Preto vive atormentado, mal tem tempo pra rezar. Mas o preto é mais que branco pra mãe d'água iemanjá. A terra do dono é só dele, ali ninguém pode mandar. Mas se eu não pegar na enxada não tem ninguém para plantar. Eu semeio e planto milho e a colheita é do senhor, mas o dia da igualdade tá chegando seu doutor.

SENHORA DAS ÁGUAS (TERESA CRISTINA E JOÃO CALLADO); 2007. TERESA CRISTINA E GRUPO SEMENTE
Final de caminho, começo do mar. Eu vim de tão longe sem poder parar. Ouve minha prece, senhora das águas, secai o meu pranto, molhai minha mágoa. Vagando sozinho carrego ao luar um barco de flores para lhe ofertar. Ouve minha prece, senhora Rainha, que eu ouço o teu canto do fundo do mar. Se eu ouço teu canto, senhora Rainha, ouve a minha prece do fundo do mar. Tua estrela já vem me guiar no mar, qual uma lua a clarear. Me ponho a teus pés a implorar, valei-me, minha mãe Yemanjá.

SENHORA DAS ESTRELAS (PARA CLARA NUNES) (EDU GUDIN E FERNANDO BRANT); 1984. EDUARDO GUDIN.
Lua beijando o mar, o luar prateando o mar. Mar que me faz agora pensar na moça do meu lugar. Rainha Iemanjá, menina orixá, senhora das estrelas, farol, a Clara canção de amar.

SEREIA (GETÚLIO MARINHO "AMOR" E JOÃO DA BAIANA); 1938. JOÃO DA BAIANA E SEU CONJUNTO.
Sereia, sereia, sereia comuna tá no mar. SEREIA COMUNA TÁ NO MAR. Óia viva, nosso pai Oxalá. SEREIA COMUNA TÁ NO MAR. Óia viva nossa mãe Iemanjá. E sereia tá no mar, tua casa tem festa de quebá. E SEREIA COMUNA TÁ NO MAR. E sereia que é dona de congá.

SEU BALANCÊ (TONINHO GERAES E PAULINHO RESENDE); 1998. ZECA PAGODINHO
Quando o canto da sereia reluziu no seu olhar acertou na minha veia, conseguiu me enfeitiçar. Tem veneno o seu perfume que me faz o seu refém. Seu sorriso tem um lume, que nenhuma estrela tem. Tô com medo desse doce, tô comendo em sua mão. Nunca imaginei que fosse mergulhar na tentação. Essa boca que me beija me enlouquece de paixão, te entreguei numa bandeja a chave do meu coração. Seu tempero me deixa bolado é um mel misturado com dendê. No seu colo eu me embalo eu me embolo até numa casinha de sapê. Como é lindo o bailado debaixo dessa sua saia godê, quando roda no bamba-querer, fazendo fuzuê. Minha deusa esse seu encanto parece que vem do Ilê, ou será de um jogo de jongo que fica no Colubandê. Eu só sei que o som do batuque é truque do seu balance, preta cola comigo porque, tô amando você.

SEXTA-FEIRA TREZE (SÉRGIO RICARDO); 1979. SÉRGIO RICARDO.
Quando ele chegou tudo estava fora de lugar. Malandro se regenerava e o samba já não tinha mais compositor. Bananeira já não dava cacho, cachaça não rolava nem pra pai-de-santo, mulata foi perdendo todo requebrado e a escola não saia mais no carnaval. Quando ele chegou brilhou a lua em noite de Iemanjá. Malandro passou giz no taco e o Zé do Cavaco terminou seu samba. Bagana se acabou no tapa, cachaça até cambono resolveu tomar, mulata recobrou todo seu requebrado e a escola entrou de sola e fez o carnaval. Ê, abre as portas do morro. Ai daquele que disser onde ele se escondeu. Se a polícia chegar tocando sirene, perguntando por ele, diga que o fantasma se vestiu com um pijama de madeira numa sexta-feira treze e foi parar no céu.

SEXY YEMANJÁ (PEPEU GOMES E TAVINHO PAES); 1993. PEPEU GOMES.
A noite vai ter lua cheia, tudo pode acontecer. A NOITE VAI TER LUA CHEIA, quem eu amo vem me ver. Tem haver com o mar, o lual solar. É o amor que me incendeia. Vou sair de mim, leve como o ar, e agradar minha sereia. Se ela me chamar, e quiser me amar, eu vou. Sexy Yemanjá, tudo haver com o mar. Vou me preparar num banho de mar, pronto pra ser todo seu. Vou amar demais quero estar em paz, entre nós só sexo e Deus! Ai, papa, yo so quiero lembrar que a luz da luna vien del sol.

SHIMBALAIÊ (MARIA GADÚ); 2009. MARIA GADÚ.
Shimbalaiê, quando vejo o sol beijando o mar. Shimbalaiê, toda vez que ele vai repousar. Natureza deusa do viver, a beleza pura do nascer. Uma flor brilhando à luz do sol, pescador entre o mar e o anzol. Pensamento tão livre quanto o céu, imagino um barco de papel indo embora pra não mais voltar, tendo como guia Iemanjá. Quanto tempo leva pra aprender que uma flor tem vida ao nascer. Ser capitã desse mundo, poder rodar sem fronteiras, viver um ano em segundos, não achar sonhos besteira. Me encantar com um livro, que fale sobre vaidade. Quando mentir for preciso, poder falar a verdade.

SIMPATIA (BATOM NA CUECA); 2006. BATOM NA CUECA.
Dei três pulinhos nas ondas do mar, já tomei banho de arruda, usei meu patuá. Odoia, minha rainha, minha Iemanjá. Minha benção, minha prece para Oxalá. Tô fazendo simpatia pra me embolar, já pedi pra Santo Antônio me presentear. Procurei, mas não encontro o meu grande amor, perguntei pra São Longuinho pra que lado eu vou. Pro lado de lá, pro lado de lá, eu já procurei não consigo achar. Pro lado de cá, pro lado de cá, eu vou procurar até encontrar. No pescoço levo figa e pimenta, olho grego pra prender o mal olhado. Cruz credo! Peço sorte, peço luz, estrela guia, quero achar um grande amor pra minha vida. Vou sair na multidão pra tentar encontrar, São Longuinho me falou que hoje eu vou achar.

SINCRETISMO RELIGIOSO (MARTINHO DA VILA); 1997. MARTINHO DA VILA.
Ê ô! Todos os povos são filhos do senhor. Saravá, rapaziada! Axé pra mulherada brasileira! Êta, povo miscigenado, ecumênico e religiosamente sincretizado. Ave, ó, ecumenismo! Ave! Então vamos fazer uma saudação ecumênica. Vamos? Aleluia, Shalom Al Salam Alaikum! Alaikum Al Salam! Mucuiu nu Zambi, Mucuiu! Deus está em todo lugar. Nas mãos que criam, nas bocas que cantam, nos corpos que dançam, nas relações amorosas, no lazer sadio, no trabalho honesto. Onde está Deus? Em todo lugar! Olorum, Jeová, Oxalá, Alah, N`Zambi, Jesus! E o espírito Santo? É Deus! Salve sincretismo religioso! Salve! Quem é Omulu, gente? São Lázaro! Iansã? Santa Bárbara! Ogum? São Jorge! Oxum? Nossa Senhora da Conceição! Xangô? São Jerônimo! Oxossi? São Sebastião! Aioká, Inaê, Kianda, Iemanjá!
Viva a Nossa Senhora Aparecida! Padroeira do Brasil! Iemanjá, Iemanjá, Iemanjá, Iemanjá. São Cosme, Damião, Doum, Crispim, Crispiniano, Radiema. É tudo Erê, Ibeijada. Salve as crianças! Salve! Axé pra todo mundo, axé. axé, axé! Pra todo mundo axé. Muito axé, muito axé, muito axé, pra todo mundo axé. Energia, Saravá, Aleluia, Shalom, Amandla, Caninambo! Campai! Banzai! Na fé de Zambi, na paz do senhor. Amém!

SINGRANDO EM MARES BRAVIOS (AGRIÃO, CLÁUDIO JORGE, JONAS E LUIS CARLOS DA VILA); 2005. CLÁUDIO JORGE E LUIS CARLOS DA VILA.
Oh mãe África sou fruto da sua raiz. Nova África que floresceu nesse país. Olokum, senhor dos mares, hoje a vila vem pedir passagem. Um arco íris trança uma aliança, terra, céu, boa maré. Triunfo da esperança, vida de bonança, arca de Noé. E vieram civilizações, caravela singrou de Sagres. Geograficamente um novo mundo emergiu, que a ambição insana perseguiu. Cara pálida sangrou dos mares de Palmares, lares e porões. A flecha e capoeira se uniu, daí nasceu de corpo e alma o Brasil. Viva o dragão do mar. O cisne branco a brilhar e os heróis da guerreira nação jangadeira do mar Iemanjá. E hoje, seguindo a rota do Barão de

Mauá a indústria da navegação vai estar com o progresso em lua de mel. Brindar o desempenho de um bom papel e mostrar para o povo que o berço do samba é em Vila Isabel.

SIRI RECHEADO E O CACETE (JOÃO BOSCO E ALDIR BLANC); 1980. JOÃO BOSCO.
Saí com a patroa pra pescar no canal da barra uns siris pra rechear. Siri como ela encheu de me avisar, era o prato predileto do meu compadre Anescar. Levei arrastão e três puçás, um de cabo, outros dois de jogar. De isca um sebo da véspera, e pra completar cachaça Iemanjá. Birita que dá garantia de ter maré cheia. Choveu siri do patola, manteiga, azulão, um camaleão, no tapa a minha patroa espantou três sereias. Na volta ônibus cheio, o balde derramou. Em pleno coletivo um gato se encrespou. O velho trocador até gritou: não bebo mais! Siri passando em roleta, mesmo pra mim é demais! De medo o motorista perdeu a direção, fez um golpe de vista, raspou num caminhão. Pegou um pipoqueiro, um padre, entrou num butiquim. O português da gerência, quase voltou pra Almerim. Quiseram autuar nossos siris, mas minha patroa subornou a guarnição. Então os cana-dura mais gentis levaram a gente e os siris pra casa na abolição. Depois do te logo, um abração fui botar os siris pra ferver. Dentro da lata de banha era um tal de chiar, pagava pra ver. Tranqüilo o compadre Anescar colocando o azeite. Foi um trabalho de cão, mas valeu o suor, croquete, bobó, panqueca, siri recheado, fritada e o cacete. O anescar chegou com uma de alambique, me perguntou se eu era Mendonça ou Dinamite. Abri uma lourinha, trouxe um prato de croquete, o anescar mordeu um, feito quem come gilete. Baixou minha patroa: Anesca, que qui há? O Anescar gemeu, dieta de lascar. O médico mandou que eu coma tudo que pintar, até cerveja e cachaça menos os frutos do mar.

SÓ VAI DAR VOCÊ E EU (DURVAL LÉLIS E CLY LOYLE); 1993. CHICLETE COM BANANA.
Meu amor, que vai nascer na liberdade do meu viver. O meu amor chegou do mar trazendo as águas de Iemanjá. Me leva no balanço dessa vida que aqui vou eu. No barco, na prancha ou na vela, bailando nas ondas do mar. ME LEVA NO BALANÇO DESSA VIDA QUE AQUI VOU EU. Amando e cuidando da terra, regando o amor a cantar. Só vai dar você e eu.

SOL OU CHUVA (DANILO CUTRIM, RODRIGO COSTA, NICOLAS CHRIST E VITOR ISENSEE); 2008. FORFUN.
Corre pra varanda e vem cá ver. Faça sol ou chuva, um lindo dia vai nascer no céu em degradê. Meus olhos imóveis fitam o mar. Vim pedir a força e as bençãos de Iemanjá, amor pra me guiar. Vi os meus olhos refletidos pelos seus e as imagens de um futuro que já aconteceu. Qualquer canto pode ser a nossa casa, o nada, o tudo, o todo, o tudo e o nada. Flores nascerão nesse jardim, nuvens no horizonte dessa imensidão sem fim o que trarão a mim? À sombra da amendoeira me abriguei. Deitei nos braços de Morfeu e quando eu acordei vagalumes visitavam a nossa casa, O NADA, O TUDO, O TODO, O TUDO E O NADA.

SONHO DE PESCADOR (NET'IN BAHIA); 2006. NET'IN BAHIA.

Sonhei com a mãe-d'água rainha que andava em cima das águas do mar. O vento à soprar seus cabelos, e o azul do vestido à bailar. Me lembro que era maré cheia numa linda noite de luar. Eu sentia um cheiro gostoso de água de cheiro, um aroma no ar. Eram flores que ela trazia, mostrando os presentes que ganhou do mar. Acordei com o balanço das ondas no meu barco à navegar. Quando eu vi uma luz me guiando para agradecer comecei a cantar. Minha mãe-d'água rainha do mar, seu brilho iluminouo destino daquele que joga, a rede que traz o pão do pescador. Que seja hora de maré cheia, ou seja noite de luar, quero sentir o teu cheiro de água de cheiro, rainha do mar. Iê,iemanjá,mãe-d'água,rainha,senhora do mar.

SONHOS (ARRASTÃO DOS PESCADORES) (IVAN LINS E VITOR MARTINS); 1985. SIMONE.
No arrastão dos pescadores vinham discos voadores, Iemanjás de porcelana, carruagens, caravanas, num painel de fliperama. Vinha tudo que eu sonhava. Meu amor, um postal de Ituverava. Vinham seios de sereias, meu São Jorge, em lua cheia, meus castelos de areia. Meu cordão de carnaval, a paixão mais tropical. Meu São João junto à fogueira, minhas festas brasileiras no arraial. No arrastão dos pescadores vinha o céu dos sonhadores, feito à mão por bordadeiras, com lanternas de traineiras e estrelas verdadeiras. Vinha um rio que eu pescava, meu amor. Meus tesouros e meus mapas. Meus navios em garrafas, meu destino de pirata. Toda vez que eu quiser sonhar vou buscar o mar.

TÁ NA CARA (GONZAGA JR); 1995. BANDA EVA.
Brasil não conhece a África, mas a África sabe bem do Brasil. Brasil não conhece a África, o Brasil não sabe bem do Brasil. O Brasil não sabe bem do Brasil. Tá na cara, ta na veia, tá na cor, tá no som do tambor, tá na boca e no olho do amor. Tá no dia de branco, tá nas almas da segunda-feira. Tá no brilho da fé, dos filhos de Yemanjá, odoiá! Tá no suor e no sangue que a gente ainda derrama, axé, Brasil, África. TÁ NO SUOR E NO SANGUE QUE A GENTE AINDA DERRAMA, pois é, Brasil, uma África. Não sabe ou nem quer saber, tá na cara da gente a gente vê. NÃO SABE OU NEM QUER SABER, tá na dança da gente a gente vê. NÃO SABE OU NEM QUER SABER, tá na testa da gente a gente vê.

TAMBOR (ALMIR GUINETO, ADALTOMAGALHA E DANIEL OLIVEIRA); 2012. ALMIR GUINETO.
Vai buscar quem mora longe tambor, vai buscar quem mora longe. Vai buscar. Quando chego num terreiro, se estou numa pior, ouço o som do atabaque, eu me sinto bem melhor. Sinto o cheiro da esperança, o prazer me satisfaz, no sorriso das crianças, eu encontro a minha paz. Cada toque do tambor representa um orixá, mexe com a dona do templo, com a rainha do mar. Cada um tem sua crença, cada qual com sua fé, o importante é o caminho de Jesus de Nazaré.

TIRO DE MISERICÓRDIA (JOÃO BOSCO E ALDIR BLANC); 1977. JOÃO BOSCO.
O menino cresceu entre a ronda e a cana, correndo nos becos que nem ratazana. Entre a pinga e o afano, entre a carta e a ficha, subindo em pedreira que nem lagartixa. Borel, juramento,

urubu, catacumba. Nas rodas de samba no eró da macumba. Matriz, querosene, salgueiro, turano, mangueira, são carlos, menino mandando. Ídolo de poeira, marafo e farelo, um Deus de bermuda e pé-de-chinelo. Imperador dos morros, reizinho nagô, o corpo fechado pôr babalaôs. Baixou oxalufã com as espadas de prata, com sua coroa de escuro e de vícios. Baixou caô-xangô com o machado de asa. Com seu fogo brabo nas mãos de corisco. Ogunhê se plantou pelas encruzilhadas com todos seus ferros, com lança e enxada. E oxóssi com seu arco e flecha e seus galos e suas abelhas na beira da mata. E Oxum trouxe pedra água da cachoeira em seu coração de espinhos dourados. Iemanjá, o alumínio, as sereias do mar e um batalhão de mil afogado. Iansã trouxe as almas e os vendavais, adagas e ventos, trovões e punhais. Oxum-marê largou suas cobras no chão. Soltou sua trança, quebrou o arco-íris. Omulu trouxe o chumbo e o chocalho de guizos, lançando a doença pra seus inimigos. E Nanã-buruquê trouxe a chuva e a vassoura pra terra dos corpos pro sangue dos mortos. Exus na capa da noite soltaram a gargalhada e avisaram a cilada pros orixás. Exus, orixás, menino, lutaram como puderam mas era muita matraca pra pouco berro. E lá no horto maldito, no chão do pendura-saia, zambi menino lumumba tomba na raia. Mandando bala pra baixo contra as falanges do mal, arcanjos velhos, coveiros do carnaval. Irmãos, irmãs, irmãozinhos, porque me abandonaram? Por que nos abandonamos em cada cruz? IRMÃO, IRMÃS, IRMÃOZINHOS, nem tudo está consumado a minha morte é só uma: ganga, lumumba, lorca, jesus... Grampearam o menino no corpo fechado e barbarizaram com mais de cem tiros. Treze anos de vida sem misericórdia,e a misericórdia no último tiro. Morreu como um cachorro e gritou feito um porco depois de pular igual a macaco. Vou jogar nesses três que nem ele morreu: num jogo cercado pelos sete lados

TRIBUTO AOS ORIXÁS (MAURO DUARTE E RUBEN TAVARES); 1972. CLARA NUNES.

Agô ie, agô ie, agô ie , agô. Mutambá, mutambá, pai maior onibaba, agô ie. Trazidos por navios negreiros do solo africano para o tambor brasileiro. Os negros, escravos, que entre gemido e lamentos de dor, traziam em seus corações sofridos seus orixás de fé. Hoje tão venerados no Brasil nos rituais de umbanda e candomblé. Neste terreiro em festa, entre mil adobás, prestamos nosso tributo aos orixás. Ao rei das matas, oke bandoclim ao vencendor das demandas, guaru miquã. A kacaruquai dos orixás, saluba. E a grande guerreira da lei, eparrei. Nos rios e nas cachoeiras, alodê. Ao dono da pedreira, kawô kawô. A rainha do mar, adofiaba mamãe. Ao curandeiro das creches, atotô.

UM COMUNISTA (CAETANO VELOSO); 2012. CAETANO VELOSO.

Um mulato baiano, muito alto e mulato. Filho de um italiano e de uma preta auçá. Foi aprendendo a ler olhando mundo à volta, e prestando atenção no que não estava à vista. Assim nasce um comunista. Um mulato baiano que morreu em São Paulo, baleado por homens do poder militar. Nas feições que ganhou em solo americano, a dita guerra fria, Roma, França e Bahia. Os comunistas guardavam sonhos. Os comunistas! O mulato baiano, mini e manual, do guerrilheiro urbano que foi preso por Vargas. Depois por Magalhães, por fim, pelos milicos. Sempre foi perseguido nas minúcias das pistas, como são os comunistas? Não que os seus inimigos, estivessem lutando. Contra as nações terror, que o comunismo urdia. Mas por vãos interesses, de poder e dinheiro. Quase sempre por menos, quase nunca por mais. O

baiano morreu, eu estava no exílio. E mandei um recado: eu que tinha morrido e que ele estava vivo, mas ninguém entendia. Vida sem utopia não entendo que exista assim fala um comunista. Porém, a raça humana segue trágica, sempre. Indecodificável, tédio, horror, maravilha. Ó, mulato baiano samba o reverencia. Muito embora não creia em violência e guerrilha, tédio, horror e maravilha. Calçadões encardidos, multidões apodrecem. Há um abismo entre homens. E homens, o horror. Quem e como fará, com que a terra se acenda? E desate seus nós. Discutindo-se Clara, Iemanjá, Maria, Iara, Iansã, Catijaçara. O mulato baiano já não obedecia às ordens de interesse que vinham de moscou. Era luta romântica, ela luz e era treva. Seita de maravilha, de tédio e de horror.

UNICAMENTE (DÉBORAH BLANDO, REPPOLHO A. LEVIN, C. CELLI, G.GRODY, E.BAPTISTA); 1996. DEBORAH BLANDO.

Vem sentir a era das águas, o velho tempo terminou. Somos filhos da mãe natureza, ventre do total amor. Segue essa história, dada de Atlantes, todo o começo é caos. A raça humana, eterna mutante, nasce no plano astral. Raiou o sol, que haja luz no novo dia. Após a fé é a sombra que te guia. Eu vou buscar no silêncio do teu mar, linda sereia, odoiá Iemanjá. Nas ondas que lavam a terra vem tecendo uma espiral. Tom sereno que pulsa no mantra do teu canto sideral. Deusa da fonte, rede gigante, espelho do eterno altar. Toda a visão do vôo distante, sonho pra nos lembrar. RAIOU O SOL, olha o mar que alegria. Sentir você é viver em harmonia. Eu vou buscar pedras brancas pra te dar, LINDA SEREIA ODOIÁ, IEMANJÁ. Vem sentir, somos divinos, grão de areia da razão. No seu corpo, unicamente, escolhemos freewill zone. Esse é o motivo, certo destino, o tempo é uma ilusão. Íris da noite, ela revela próxima dimensão.

VAGABUNDO CONFESSO (NESTOR CAPOEIRA/CITAÇÃO "CANTIGA DE PUXADA DE REDE" DOMÍNIO TRADICIONAL); 1998. DAZARANHA.

Sou vagabundo eu confesso, da turma de 71. Já rodei o mundo e nunca pude encontrar lugar melhor para um vagabundo que um rio à beira mar. Odoiá odofiaba, salve a minha mãe Iemanjá. Que foi que me deram pra levar pra dona Janaína que é sereia do mar. Pente de osso laços e fitas pra dona Janaína que é moça bonita. Café na cama eu gosto, com um suco de laranja, mamão, e um fino em cima da mesa. Amanhã quando você for trabalhar tome cuidado que é pra não me acordar. Eu durmo tarde, a noite é minha companheira. Salve o amor salve a amizade, a malandragem, e a capoeira.

VELHO DO MAR (DORI CAYMMI E PAULO CÉSAR PINHEIRO); 2011. DORI CAYMMI

O velho sentado na beira da praia, com os olhos perdidos nas ondas do mar. Enxerga o mistério, escreve o destino, espera o chamado, parece sonhar. Com as mãos ele pega punhados de areia que escoam dos dedos, assim devagar. Parece que sabe na sua ampulheta, o tempo que ainda precisa esperar. O velho encostado num pé de coqueiro, olhando mais longe que a linha do mar, escuta o silêncio soprando segredos que as águas salgadas parecem contar. Com os pés desenterra pequenas estrelas que um dia ele vira no céu rebrilhar. Parece que sabe, também, que o pavio da sua candeia já vai se acabar. O velho cansado um dia adormece num chão de sargaços, num fim de luar. E encontra no sonho um novo rosário de

cantos e lendas que vem de outro mar. Na rede estendida nas verdes palmeiras cantigas praieiras começa a cantar. E fica pra sempre na praia do sonho, no colo moreno de outra Iemanjá.

VELHO DO RESTELO (LUIZA POSSI E NELSINHO BOTEGA); 2013. LUIZA POSSI.
Hoje eu tive um certo pesadelo com o velho do restelo que queria me pegar. Falou pra eu tomar muito cuidado com o mar não navegado, eu podia naufragar. Alertou a minha desobediência, a quase inocência que eu tenho pra cantar. Eu sei que esse velho não é bobo, mesmo assim eu sigo em frente sem medo de errar. Abre a porta da frente, deixa ela entrar, a menina que canta o amor, protegida de Iemanjá. Espelho d'agua olhos do mar, só ouve coisa bonita, a menina de Iemanjá. A mentira, a fumaça, a carcaça tudo isso vira massa com data pra acabar. Um velho é um gigante adormecido e mesmo com ele caído, eu não posso vacilar. E por isso eu vou buscar a proteção com a batida e oração lá no canto de Iemanjá.

VEM SAMBAR, MENINA (DUDU NOBRE); 2013. AINDA É CEDO.
Quando eu te chamar, vem cá menina, chega mais pra cá, Janaina. É Janaina, Janaina, quando eu te chamar, vem sambar menina. Traz encantos pra me enfeitiçar, guardiã dos segredos do mar, no teu corpo quero mergulhar com água cristalina. Doce mel vem pra me lambuzar, sobre as bênçãos da mãe Iemanjá. Seu sorriso esconde o poder, fascinante é o seu jeito de ser. Impossível não me envolver com você minha sina. A paixão não pergunta, porquê. Se é pra ser tem que ser pra valer.

VIDACARNAVAL (CARLINHOS BROWN); 2014. CARLINHOS BROWN.
Vai raiar, vou te mimar, vou te amar, vou te zuar e fazer com que a vida seja carnaval. Amanhã pra continuar seu amor sou eu. Neste mundo de beleza mergulhar na natureza, nessas águas de meu Deus. Nada de sofrer, nada de chorar, hoje a vida dá, dá pra celebrar. Água de beber, água de banhar, curumim chamou, vamo sarava. Tanto os segredos de encontros, que eu fiquei no acalanto dos rios correr em nós. O samba, bem de toda natureza, e o seu brilho de beleza é cantado em toda voz. O sonhador, um pequeno contador de história, faz nascer pro delírio o prazer e a glória. Para ver neste mundo o amor vencer dá um tapa na tristeza, alegria sobe a mesa sem vergonha de viver.

VISITE O TERREIRO (EDGARD FERREIRA); 1958. ARI LOBO.
Você vá à Bahia, visite o terreiro de Maria Orixalá. Leve incenso e cravo branco pra jogar no mar de encanto antes de desembarcar. Os que falam é porque não conhecem a razão da Bahia do meu coração. Levou o grande São Jorge Guerreiro, do Senhor do Bonfim padroeiro, e os filhos da grande nação. Levou Ogum a fazer sua oração. Rezar e curar para o mundo inteiro. Vá à Bahia pra você ver como é que vive os irmãos de fé. Da grande lei de Orixá, você vê o Ogum baixar. Prega a lei do amor que pregou Nosso Senhor. Você vai acreditar, pois tem fim o seu azar. Você vai viver feliz, o terreiro é umbanda e lá se diz o presente, o passado e o futuro. Por isso, amigo, que eu juro, filho de Santo você vai se tornar.

VIVA ESSA ENERGIA (ARNALDO ANTUNES E LIMINHA); 2007. ANA COSTA E ARNALDO ANTUNES.

No dia em que o céu beijou o mar, fazendo a cama pro sol deitar, a noite veio cobrindo devagar com seu manto de luar. Ali foi gerado o novo dia trazendo pra terra a energia. Dando vida nova ao novo mundo ao som do mar e à luz do céu profundo. Viva essa energia! Todo mundo junto pra jogar. VIVA ESSA ENERGIA! Todo mundo junto pra pular. VIVA ESSA ENERGIA! Todo mundo junto agora pra vibrar. VIVA ESSA ENERGIA! Todo mundo junto como o céu e o mar. Brancos de uma tribo Anglo-saxã. Bárbaros ibéricos e filhos de Tupã. Incas e Astecas, Ianomâmis e Tupis. Comanches Pataxós, Apaches, Guaranis. Ketu e Angola, Jeje, Nagô e Iorubá. Gente do oriente, filhos de Alah. Todos vieram à beira da praia pra saudar o amor de Guaraci e Iemanjá. As matas no vento em movimento. Onça, tucano, macaco e arara. Circula a energia no ar todo dia, banhando a Baía de Guanabara. As ondas do mar quebrando na areia. Ao ritmo swing do sangue nas veias de homens, mulheres, que vêm aos milhares de tantos lugares, de tantas aldeias.

VOZ DO CORAÇÃO (ZACA BARRETO E PATINHAS); 1979. PEPEU GOMES.
Sempre me pedia: conte a história do amor pra mim. Logo me dizia: amor é fruto do suor meu bem. Acarajé na barriga, um mergulho no mar. Em cada sol de Ipanema, em cada beijo de cinema, lá dentro de Iemanjá. Sempre perguntando se o amor tem fim. Não teve fim, não terá não. É sim, sim, sim a voz do coração.

XANGÔ (ROBERTA MIRANDA E JOSÉ MIRANDA); 1990. ROBERTA MIRANDA.
Maré ô, odoiá. É nagô, é Xangô, é justiça. Navegou me marcou, com a espada de luz
fez a minha cabeça justiça. Quem quiser duvidar não se assuste quando Xangô rasgar. O céu de anil quando a espada de luta pousar na consciência é tudo ou nada que irá gritar por nós. Se uniu com as forças ocultas que o mundo quis ver, e ninguém viu, ditou regras se fez respeitar qual um raio. Me assumiu, me deu forças, rasgou minha estrada de luta e partiu.

YAÔ (PIXINGUINHA E GASTÃO VIANA); 1950. PIXINGUINHA.
Akicó no terreiro não tem adié. Eu tenho dó dessa gente que não tem mulher. No jacutá do preto velho há uma festa de Iaô. Ô tem nega de Ogum, e Oxalá e Iemanjá. Mucamba de Oxóssi é caçador. Ora viva Nanã, Nanã Borocô. No terreiro do preto velho vamos saravá! A quem meu pai? Xangô!

YARAHÁ (CARLINHOS BROWN); 2010. CARLINHOS BROWN.
Yarahá, ô yarahá. Barcos na beirinha do mar. Odoyá. Sabe dar meiguice e doar, charme no ar. Faz brincadeirinha linha a linha, para ali ter o sol. Doura a pele e assa a areia ao sal, pele timbau. Vai buscar quem vive, quem vive. Abra a janela pro teu sol meu amor, se quer queimar meu coração com seu calor. Com tudo mais estou contente, quero quente. Hoje vai ter luar diferente. O amor quer ter saúde, deixa o amor ter. O amor não tem limites, deixa o amor ter. O amor quer ver o mundo, deixa o amor ver. O amor quer ter as coisas. Deixa o amor ter.

YEMANJÁ, RAINHA DO MAR (PEDRO AMORIM E PAULO CÉSAR PINHEIRO); 2007. MARIA BETHANIA.

Quanto nome tem a rainha do mar? Dandalunda, Janaína, Marabô, Princesa de Aiocá. Inaê, Sereia, Mucunã, Maria, Dona Iemanjá. Onde ela vive? Onde ela mora? Nas águas,na loca de pedra, num palácio encantado no fundo do mar. O que ela gosta? O que ela adora? Perfume, flor, espelho e pente, toda sorte de presente pra ela se enfeitar. Como se saúda a rainha do mar? Alodê, odofiaba, minha mãe, mãe d'água, odoyá! Qual é seu dia, Nossa Senhora? É dia dois de fevereiro quando na beira da praia eu vou me abençoar. O que ela canta? Por que ela chora? Só canta cantiga bonita, chora quando fica aflita se você chorar. Quem é que já viu a rainha do mar? Pescador e marinheiro que escuta a sereia cantar. É com o povo que é praieiro que dona Iemanjá quer se casar.

ZUELA DE OUXM (MOACYR LUZ E MARTINHO DA VILA); 2003. MOACYR LUZ

Me veio a mente um som, não identifiquei não. Peguei meu violão e comecei a dedilhar. Então eu me toquei que som, canção tão bela, lembrava uma zuela que alguém vivia a zuelar. Parei de dedilhar, pois as minhas mãos tremeram. Difícil confessar, promessas não poder pagar. Então eu me curvei, cabeça a Oxalá. Pra aquela que se foi jurei jamais alguém amar. E tenho um novo amor que é uma filha de Obá. E aquela canção era zuela de Oxum. Ora ei ei eiô, me valha o meu pai Olorum. O que é que eu vou fazer? Pedi malei meus orixás. Iemanjá, Ogum, pai Xangô, Iansã, Orumilá, Oxossi, Nanã e Xapanã.