

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO**

**RAQUEL TURETTI SCOTTON**

**“UM TALO DE ARRUDA QUE VALE UMA FLORESTA ”: AS  
REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DAS RELIGIÕES AFRO NAS LETRAS DE *RAP***

**JUIZ DE FORA**

**2019**

**RAQUEL TURETTI SCOTTON**

**“UM TALO DE ARRUDA QUE VALE UMA FLORESTA ”: AS  
REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DAS RELIGIÕES AFRO NAS LETRAS DE *RAP***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Ciência da Religião. Área de Concentração: Religião, Sociedade e Cultura. Orientadora: Prof. Dra. Sônia Regina Côrrea Lages.

JUIZ DE FORA

2019

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SCOTTON, RAQUEL TURETTI SCOTTON.

“UM TALO DE ARRUDA QUE VALE UMA FLORESTA ” : AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DAS RELIGIÕES AFRO NAS LETRAS DE RAP / RAQUEL TURETTI SCOTTON SCOTTON. -- 2019.

159 f.

Orientadora: SÔNIA REGINA CORRÊA LAGES LAGES  
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós Graduação em Ciência da Religião, 2019.

1. Religião Afro. 2. música Rap. 3. Representações Sociais. 4. Análise de Conteúdo. I. LAGES, SÔNIA REGINA CORRÊA LAGES, orient. II. Título.

RAQUEL TURETTI SCOTTON

"Um talo de arruda que vale uma floresta": As representações sociais das religiões afro nas letras  
de *Rap*

DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Ciência da Religião da Universidade  
Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para  
obtenção do título de MESTRA EM CIÊNCIA DA  
RELIGIÃO.

Juiz de Fora, 08/02/2019.

Banca Examinadora



Prof. Dra. Sônia Regina Corrêa Lagés – Orientadora (UFJF)



Prof. Dr. Robert Daibert Júnior (UFJF)



Prof. Dra. Dilaine Soares Sampaio (UFPA)

## AGRADECIMENTOS

Percorrer esta trajetória me fez conhecer pessoas que imaginei só existir em um filme de Wes Anderson. Um dia me disseram que a Ciência da Religião era um “reduto de desatinados” e pensei “que desatinados adoráveis devem ser então”. Não sei bem ainda o que significa ao certo ser desatinado. Talvez não me interesse. O que posso afirmar é que são pessoas instigantes, inspiradoras, provocativas. Difícil descrever. Minha definição segue: personas de um roteiro de Wes Anderson. Elas me fazem imaginar que um outro mundo é possível. E é.

Agradeço a minha orientadora Sônia Regina Côrrea Lages por todo o tempo que a mim reservou: seus ensinamentos, sua paciência, pelas conversas despreziosas. Por cada oportunidade de ouvir e de participar de suas reflexões.

Ao professor Robert Daibert Júnior pela sua sabedoria, seus conselhos e a me ensinar a caminhar com leveza nessa trajetória.

Aos professores do PPCIR pelas aulas enriquecedoras.

Aos amigos de jornada: Diego, Danilo, Lucas e Bruno.

Aos vários colegas com quem cruzei no PPCIR. Como em um bom roteiro de Anderson, encontrei pessoas tão interessantes que um simples diálogo já fez parte da riqueza do caminho.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa de estudos.

À Flávia, pelo amor cultivado, pela compreensão nos momentos em que tive ausente.

Aos meus pais, Vicente e Marilene, pelo afeto, pela proteção e por zelarem por mim em suas orações.

Às minhas irmãs, Lilian e Marcelha, pelos exemplos de perseverança e pelo carinho.

Ao meu amigo Leandro por me incentivar a ingressar na Pós-Graduação.

A todas e todos que de alguma forma fizeram com que este trabalho se concretizasse e que me permitiram acreditar na existência de mundos possíveis, tal como num filme de Wes Anderson com trilha sonora de Criolo e Emicida.

## RESUMO

A presente dissertação tem como propósito apresentar os resultados obtidos por meio da análise de dezoito canções dos *rappers* Criolo e Emicida que fazem referência direta aos orixás. Em relação aos objetivos da pesquisa buscou-se identificar de que maneira os orixás presentes nas letras são contextualizados e ressignificados por meio da linguagem do *Rap*, um estilo musical reconhecido por sua habilidade em tratar de diversos problemas sociais relacionados à pobreza, à desigualdade social e racial, ao racismo, entre outros. Para tal, foi aplicada a metodologia de Análise de Conteúdo. A análise dos dados coletados e as categorias construídas a partir do método em questão contribuíram para o discernimento acerca do fenômeno investigado. Para alcançar uma melhor compreensão, foi buscado, também, como aporte teórico metodológico, o estudo de Representações Sociais, de Serge Moscovici, como forma de entender os processos de inserção e de ressignificação dos orixás nas canções. Neste estudo fica demonstrado que a presença de orixás nas composições musicais de Criolo e Emicida evidencia os saberes das divindades conhecidos por meio das religiões de matriz africana, auxiliando no debate acerca da resistência negra frente ao racismo, a desigualdade racial e intolerância religiosa.

**Palavras-chave:** Rap; Religião Afro; Orixás; Análise de Conteúdo; Representações Sociais; Criolo; Emicida.

## **ABSTRACT**

The purpose of this dissertation is to present the results obtained through the analysis of eighteen songs by Criolo and Emicida rappers that make direct reference to orixás. In relation to the objectives of the research, we sought to identify how orixás present in the lyrics are contextualized and re-signified through the language of Rap, a musical style recognized for its ability to deal with various social problems related to poverty, social and racial inequality, racism, among others. For that, the methodology of Content Analysis was applied. The analysis of the data collected and the categories constructed from the method in question, contributed to the discernment about the phenomenon investigated. In order to reach a better understanding, Serge Moscovici's study of Social Representations was also sought as a methodological theoretical contribution, as a way of understanding the processes of insertion and resignification of the orixás in the songs. In this study it is demonstrated that the presence of orixás in the musical compositions of Criolo and Emicida evidences the knowledge of the deities known through the religions of African matrix, helping in the debate about the black resistance against racism, racial inequality and religious intolerance.

**Keywords:** Rap; African religions; Orixás; Content analysis; Social Representations; Criolo; Emicida.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>2 O PERCURSO METODOLÓGICO</b> .....	11
2.1 A TRAVESSIA DA PESQUISADORA .....	11
2.2 A PESQUISA QUALITATIVA .....	14
2.3 ANÁLISE DOCUMENTAL .....	15
2.4 ANÁLISE DE CONTEÚDO .....	16
2.5 CONTEXTO DO ESTUDO .....	20
2.6 CANÇÕES SELECIONADAS .....	22
2.7 UNIDADES DE REGISTRO E DE CONTEXTO .....	22
2.8 CATEGORIAS SELECIONADAS .....	24
2.8.1 <b>Xangô, o negro</b> .....	24
2.8.2 <b>Iemanjá, a mãe protetora</b> .....	25
2.8.3 <b>Ogum, a voz do gueto</b> .....	25
2.8.4 <b>Orixás no asfalto</b> .....	26
2.8.5 <b>Orixás na travessia</b> .....	27
<b>3 A INFLUÊNCIA AFRO NA HISTÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA</b> .....	28
3.1 O LUNDU .....	30
3.2 O MAXIXE .....	34
3.3 O SAMBA .....	36
3.3.1 <b>O partido-alto</b> .....	41
3.3.2 <b>As escolas de samba</b> .....	42
3.3.3 <b>A transição do samba</b> .....	44
3.4 O SOM QUE VEM DA BAHIA .....	46
3.5 A MÚSICA <i>RAP</i> NO BRASIL .....	53
3.5.1 <b>Emicida</b> .....	56
3.5.2 <b>Criolo</b> .....	58
3.5.3 <b>O manifesto de Criolo e Emicida</b> .....	61
<b>4 FORMAÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA NO BRASIL</b> .....	63
4.1 ENTRE NÓS E ELAS .....	63
4.1.1 <b>Estigma e Identidade</b> .....	64
4.1.2 <b>A ideologia do branqueamento</b> .....	67
4.1.3 <b>O mito da democracia racial</b> .....	70
4.1.3.1 O contexto brasileiro .....	70
4.1.4 <b>“Ainda ouço as chicotadas”</b> .....	75
4.2 CONSTRUINDO A IDENTIDADE .....	80



4.3 A INFLUÊNCIA DAS RELIGIÕES DE MATRIZ AFRICANA IDENTIDADE NEGRA NO BRASIL.....	82
4.4 ORIXÁS DAS CANÇÕES E DOS ITANS.....	89
4.4.1 <b>Xangô</b> .....	89
4.4.2 <b>Os Orixás</b> .....	94
4.4.3 <b>Ogum</b> .....	100
4.4.4 <b>Iemanjá</b> .....	102
4.4.5 <b>Aiyê</b> .....	105
4.5 IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO .....	109
<b>5 AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS</b> .....	110
5.1 O FAMILIAR E O NÃO FAMILIAR.....	120
5.2 ANCORAGEM.....	121
5.3 OBJETIVAÇÃO.....	123
5.4 AS CATEGORIAS DE ANÁLISE E AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS .....	125
5.4.1 <b>Iemanjá, a mãe protetora</b> .....	126
5.4.2 <b>Xangô, o negro</b> .....	128
5.4.3 <b>Orixás na travessia</b> .....	129
5.4.4 <b>Ogum a voz do gueto</b> .....	130
5.4.5 <b>Orixás no asfalto</b> .....	132
<b>6 CONCLUSÕES FINAIS</b> .....	134
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	138
ANEXO I – TABELA: CATEGORIAS DE ANÁLISE.....	145
ANEXO II – CANÇÕES UTILIZADAS .....	146

## 1. INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa investigo de que maneira os orixás cultuados nas religiões de matriz africana são representados nas canções dos *rappers* Criolo e Emicida, de acordo com a contextualização em que as divindades estão inseridas e de que forma são ressignificadas por meio da linguagem do *Rap*. Utilizei de um recorte de dezoito canções dos *rappers* paulistanos, escolhidos por razões pontuais. Primeiramente, pela ligação que Criolo e Emicida possuem com as religiões de matriz africana. Embora não se declarem praticantes, nas suas composições falam da importância de acreditar na força dos orixás e da ancestralidade. De modo geral, ambos experimentam e manifestam, os nomes de orixás em suas canções de forma diferenciada em comparação aos pontos<sup>1</sup> entoados em casas de Candomblé e Umbanda. Isso porque os *rappers* costumam inserir as divindades em espaços urbanos, em situações cotidianas.

Tanto Criolo quanto Emicida fazem parte de uma mesma geração de *rappers* que buscam usar os meios digitais para alcançar um público maior e mais eclético, inclusive para abordar causas políticas e sociais. Possuem uma maior abertura para estarem presentes na mídia e constantemente utilizam de suas imagens para abordar questões ainda latentes na nossa sociedade, como desigualdade econômica e social, racismo, assassinato de jovens pobres em grandes centros urbanos, descaso por parte de autoridades em relação às comunidades periféricas.

A liberdade poética dos *rappers* permite deslocar os orixás de seus espaços comuns e inseri-los a outros âmbitos, dando espaço a uma linguagem inventiva, criando formas de representações até então não vistas, possuem um olhar fecundo, no qual a imaginação é total e irrestrita.

Se o meio basilar para conduzir o *Rap* é ritmo e poesia, como estudiosa busquei tratar da discussão teórica metodológica sem perder de vista a importância de observar o fenômeno que está sendo analisado como algo vivo, latente, em uma sociedade que se movimenta a todo o momento, evitando encaixar o fenômeno em pressupostos reducionistas, sem pretensões de fornecer respostas exatas ao leitor. Ao contrário, o caminho foi de ampliar as possibilidades de enxergar a potencialidade das formas. Dessa maneira, o uso dos métodos escolhidos não

---

<sup>1</sup> Como são comumente chamadas as cantigas entoadas em casas de Candomblé e Umbanda.

devem ser vistos como uma forma de enquadrar os sujeitos e o fenômeno da pesquisa em preceitos metodológicos, mas sim como possibilidades de serem vistos por outros vieses.

A primeira parte deste trabalho se inicia com a apresentação do percurso metodológico. Apresentando as metodologias que nortearam a feitura das categorias que posteriormente serão analisadas. Nesta parte explico as razões do uso da pesquisa qualitativa, da análise documental e da análise de conteúdo, esta, em especial, como metodologia substancial para a construção das categorias de análise: ponto norteador do trabalho.

Porquanto, todas as etapas deste trabalho são de suma importância. Ao apresentar as categorias selecionadas, posteriormente falo da relação entre o povo negro e a música popular brasileira, visando abordar as expressões artísticas musicais documentadas das quais a população negra participou diretamente, desde o lundu, passando pelo maxixe à formação do samba, bem como a expressividade dos blocos e afoxés baianos, as primeiras expressões do pagode, o *Rap* brasileiro, suas respectivas contribuições, até chegar aos nomes que inspiraram esse trabalho: Criolo e Emicida.

Amaral e Silva (2006) destacam que a música é um *locus* privilegiado para trocas simbólicas, constituindo um espaço para discutir a formação da expressividade de um grupo, contribuindo assim, para a formação da identidade de um povo. Para dar continuidade ao debate, o capítulo seguinte se preocupa em debater a formação da identidade negra. Para compreender a complexidade que reside o conceito de identidade, optei por iniciar o capítulo falando sobre o conceito de estigma trazido por Goffman (1964), demonstrando de que maneira esse termo acompanhou por séculos a população negra, e os mecanismos de poder escolhidos como maneira de silenciar as opressões vivenciadas, tais como ideologia do branqueamento e a construção do mito da democracia racial que determinaram paradigmas até hoje vigentes na nossa sociedade.

Visando formar um espaço no qual a resistência seja significativa, Munanga (2009) apresenta de que maneira é possível constituir uma identidade cultural coletiva<sup>2</sup> total. Essa

---

<sup>2</sup> O conceito de identidade coletiva tem a ver com a formação da memória coletiva, conforme indica Pollack (1992). Inicialmente pensava-se a memória como um fenômeno totalmente individual. Contudo, com os estudos elaborados por Maurice Halbwachs no qual sublinhou que a memória é um fenômeno, sobretudo, coletivo e social. Isso porque as memórias são construídas de forma individualizada, primeiramente, contudo, há de se destacar a formação de memórias constituídas ao redor. Vivenciadas pelo grupo ou coletividade. Muitas das vezes o indivíduo não vivenciou essas memórias, elas foram herdadas. Assim entram personalidades, lugares, representações que norteiam a construção dessa memória. Na constituição da identidade, a memória exerce um papel importante. Pois há a constituição como um grupo, no qual são herdadas ao pertencimento do coletivo, que cultua a memória. “[...] a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLACK, 1992) A construção da identidade é formada por meio de referências, representações, símbolos que são constituídos. Contudo, não se pode afirmar que a identidade está pronta e acabada, identidades podem ser negociáveis e constituídas no tempo presente.

formulação traçada pelo autor é uma constituição norteadora para compreender os elementos que foram mantidos e aqueles que estão ausentes nas formulações da concepção da identidade negra no Brasil.

Para Munanga (2009), o fator histórico é o mais significativo, pois garante a continuidade histórica de um povo. Nesse sentido, o Candomblé foi a maneira mais significativa de resguardar tanto aspectos históricos, quanto linguísticos da identidade cultural negra. A mesma conclusão também é apontada por Prandi (2001). Por essa razão, ainda no terceiro capítulo, serão vistos preceitos do Candomblé pelos quais, conforme afirma os referidos autores, foi possível resguardar aspectos históricos para que se pudesse discutir a identidade negra nos dias atuais. Os fatores linguísticos, por sua vez, não tiveram perda total com a vinda de negros escravizados, tendo em vista que o Candomblé também cultivou muito dos termos das línguas africanas. Por fim, o autor destaca o fator psicológico. Este atrelado aos diversos comportamentos dos grupos, suas ideologias e pluralidades. Para Munanga (2009), entretanto, há dificuldades de se alcançar o ideal de identidade cultural completa, tendo em vista que os grupos, comumente, desenvolvem mais um aspecto do que outro.

Nesta pesquisa, os fatores históricos e linguísticos podem ser encontrados nas letras dos *rappers* Criolo e Emicida. Os compositores utilizam de situações, personalidades, lugares para criar suas composições e expressões comuns encontradas nas religiões de matriz africana. Ademais, somam-se a isto ao fato de Munanga (2009) também considerar aspectos linguísticos as expressões culturais expressas através da música, por exemplo, com direta influência da cultura negra, tal como ocorre com o *Rap*.

Visando contribuir para a formação dos aspectos que formam a identidade cultural, será retomada a discussão acerca das categorias das análises realizadas por meio da aplicabilidade da Análise de Conteúdo utilizando, ainda, como fundamentação teórica as Representações Sociais, teoria elaborada por Moscovici (2003). Desenvolvido no âmbito da psicologia social, contribui para a discussão acerca de apontamentos para a formação dos fatores históricos e linguísticos da identidade. Conforme informa Jodelet (2001) a pesquisa em Representações Sociais visa conjuntamente um caráter basilar e comum, mas também se ancora a metodologias variadas, transitando por domínios variados. São muitos elementos que atestam sua fecundidade da noção, sua maturidade científica e sua pertinência para tratar dos problemas psicológicos e sociais de nossa sociedade.

Nesta pesquisa pretendo contribuir, ainda, para o debate da importância da valorização das religiões de matriz africana na discussão acerca da formação da identidade negra para campo da Ciência da Religião. Entendendo que as religiões de matriz africana e seus elementos transcendem aos espaços físicos religiosos dos terreiros e alcançam meios diversos, tornando-se um fenômeno rico e dotado de simbolismos.

O fator motivador deste estudo também se refere ao fato de o Brasil ainda ser um país que reproduz, em seus devidos contextos, opressões vivenciadas por mais de três séculos de escravidão: práticas atreladas ao racismo, ao racismo religioso e, conseqüentemente, estigmatização da população negra. É necessário, portanto, criar espaços que visam contribuir para discussão e quebra de paradigmas ainda vigentes.

As conclusões, por sua vez, não pretendem formular respostas concretas, mas contribuir para a ampliação da visão acerca da existência de um saber histórico e linguístico contido nas religiões de matriz africana que contribui, não só para a vivência religiosa de seus fiéis, mas para a formação de outros mecanismos linguagem e movimentos ideológicos significativos, como o *Rap*, colaborando para o debate acerca da importância dos elementos afrorreligiosos e de suas divindades para a constituição da identidade de um povo.

## 2. O PERCURSO METODOLÓGICO

Antes de apresentar as letras compostas pelos *rappers* Criolo e Emicida e de que maneira se relacionam com as divindades das religiões de matriz africana, somado a questões referente a identidade negra e racismo, é necessário falar um pouco do caminho que tracei até chegar a esta pesquisa. Contextualizar aos que lerão o caminho no qual a Raquel pesquisadora está inserida neste trabalho.

### 2.1 A TRAVESSIA DA PESQUISADORA

Em 2007, ingressei na faculdade de Jornalismo. Minha opção primeira era cursar Cinema e Audiovisual, entretanto, essa possibilidade não era ofertada, ainda, em Juiz de Fora. Por questões financeiras era inviável realizar o curso em outra cidade. No Jornalismo me enveredei pelo jornalismo investigativo e cultural. Tentando aliar o cinema e a escrita jornalística comecei, por conta própria, escrever críticas de cinema. Essa fase durou pouco, mas o suficiente para despertar em mim um novo interesse: documentários. A narrativa da realidade passada para o cinema apresentava uma série de sutilezas singulares. A indústria brasileira cinematográfica, por sua vez, possui um acervo rico de produções do gênero. Na infinidade de opções, dois documentários, em especial, me chamaram atenção: “Sou feia, mas to na moda”, de Denise Garcia e o curta documentário ‘A tal guerreira’, de Marcelo Caetano.

O primeiro mostra a vivência de um grupo de funkeiras na cidade do Rio de Janeiro, entre elas Tai Quebra – Barraco e Valeska Popozuda. O título do filme é uma referência à canção de Tati de mesmo nome. A maneira com a qual Denise conduz a película, as falas das funkeiras e suas trajetórias me possibilitaram um novo olhar sobre a arte da periferia. Em meio aos depoimentos, trajetórias de vida das cantoras, a narrativa documental cedeu espaço à pesquisadora: Kate Lyra estudiosa nas relações de gênero e funk carioca. Tal relação me revelou um outro olhar acerca da pesquisa.

Já o segundo mostra de que maneira a cantora Clara Nunes, falecida em 1983, é louvada, cultuada e homenageada tanto por uma *drag queen* paulistana que faz shows de *cover* de Clara Nunes e também sendo cultuada como orixá em um terreiro de umbanda.

Tive a oportunidade de assistir as duas películas em espaços de tempo mínimos. Eu queria falar sobre aquelas formas de vivência. Não sabia de que maneira. Esboçar uma crítica

e divulgar em um *blog* na internet seria pouco. Na época não tinha ainda habilidade de escrever um artigo científico, embora a imagem de Kate Lyra tivesse aberto uma possibilidade, ainda me faltava a oportunidade necessária, já que o curso de Jornalismo possuía uma metodologia mais relacionada à prática da profissão. Optei, então, pelo caminho mais óbvio: me mantive perplexa mediante a riqueza de informações.

Outras travessias foram sendo percorridas, abandonei a ideia do jornalismo cultural e trabalhei em outras áreas da Comunicação Social e também lecionei por três anos na Rede Pública de Ensino do Estado Minas Gerais, dando aulas para adolescentes e jovens das periferias juizforanas. O perfil dos adolescentes se diferenciavam substancialmente e era extremamente marcado pelo gosto musical, haviam o grupo de funkeiros e funkeiras, a galera do *Hip Hop*, os grupos de alunos e alunas neopentecostais, consumidores de música gospel. Este período, em especial, foi extremamente fecundo. Não era possível agir como uma mera espectadora de realidades díspares. Havia a responsabilidade de contribuir como arte-educadora (como Criolo costuma chamar os professores) para a formação daqueles estudantes.

No esforço de buscar mais conhecimento ingressei, em 2016, na Especialização em Ciência da Religião da UFJF. Naquele ano tive a oportunidade de conhecer mais das religiões de matriz africana, o que complementou de forma significativa meu interesse em estudar minorias religiosas. Em meados daquele mesmo ano, decidi pleitear uma vaga no mestrado, o tema a ser tratado era o terreiro que havia conhecido no documentário “A tal guerreira”. Entrei em contato com o chefe de terreiro, no qual me garantiu total abertura para pesquisar sua Casa, localizada no interior de São Paulo. Entretanto, logo após minha aprovação, nos primeiros meses de 2017, ele desistiu e o projeto se tornou inviável.

Na busca de um novo tema, li uma série de materiais, entre eles, o artigo de Regina Novaes, “Religião, Juventude e Espaço Público: exemplos ‘bons para pensar’ tempos e sinais”. Nele, Novaes (2012) dedica uma parte para falar sobre a religiosidade na cultura *Hip Hop*. Percebi então que aquele era um campo rico e de necessária investigação no âmbito da Ciência da Religião.

A relação entre a música secular e religião ainda é pouco vista no campo da Ciência da Religião. Em pesquisa no banco de teses e dissertações da CAPES, pude verificar, neste campo, o trabalho de Pereira (2017), acerca da abordagem sociorreligiosa em canções de Luiz Gonzaga; Santos (2014) sobre o *Rap* mineiro como forma de debater a relação entre religião e

educação; a dissertação de Silva (2017) acerca da presença de elementos do universo afroreligioso nas canções de Clementina de Jesus e, ainda, o trabalho de Tobias (2018) que investiga a religiosidade pós-tradicional orientalista identificada nos compositores Walter Franco e BNegão. Destaco, ainda, o trabalho de Borda (2008) sobre Pentecostalismo e música *Rap*, este pertencente ao campo da Antropologia. No campo da linguística, estudos literários e das Ciências Sociais encontramos uma quantidade maior de trabalhos que abordem a música como de Righi (2011), Rodrigues (2009); Rosa (2006) e Malaguti (2014), contudo distanciado de um viés sobre religião.

Verifiquei, portanto, que esta relação necessitava, de ser mais estudada e encontrei nas letras de Criolo e Emicida um espaço rico para que pudesse realizar este trabalho. Mano Brown disse certa vez em uma entrevista que os melhores músicos estavam nas periferias e não realizou distinção de gêneros musicais, entre *Hip Hop* e o funk:

É um corpo só. É o povo caminhando junto. É uma geração emergindo das trevas, do esquecimento, do abandono, do racismo. O inferno da vida de uma pessoa é o abandono. Essas pessoas estão emergindo do inferno, onde elas morreriam anônimas, como muitos morrem, sem reconhecimento, sem valor. A nova música popular brasileira são essas pessoas<sup>3</sup>.

Ao me deparar com essa fala, percebi que uma das razões pela qual cheguei até aqui foram também as funkeiras de “Sou feia, mas to na moda”. Suas experiências, que tanto me marcaram, me nortearam. Considero aquelas mulheres minhas guias, minhas madonas. É necessário criar espaços que falem sobre a música que emerge nas periferias brasileiras, cenário no qual Criolo e Emicida também estão inseridos e, especialmente, de que forma a religião é abordada nesses espaços.

Após apresentada minha trajetória até chegar ao tema desse trabalho, opto por usar a terceira pessoa do singular no restante do texto, tendo em vista que esse é um espaço no qual sigo em contínua busca por relatar travessias, contudo, que já não são de minha vivência, mas da qual me sinto na missão de contribuir.

Finalizada esta apresentação, serão abordadas as metodologias norteadoras desta dissertação, a saber: pesquisa qualitativa, análise documental e análise de conteúdo, bem como suas técnicas.

---

<sup>3</sup> Mano Brown diz que melhores letristas da música brasileira estão no Rap e cita nomes. Disponível em: <<https://portalrapmais.com/mano-brown-melhores-letristas/>>. Acesso em 08 de agosto de 2018.



## 2.1 A PESQUISA QUALITATIVA

Bardin (2016) destaca que a pesquisa qualitativa tem a capacidade de investigar conteúdos acerca da interpretação e dos propósitos que compõem os atos que estão sendo analisados, bem como suas estruturas sociais, tanto nas suas construções, quanto nas suas modificações mais significativas, neste caso as canções selecionadas. Visando, assim, esclarecer os processos que caracterizam o objeto de estudo, privilegiando suas unidades sociais. Os aspectos mais relevantes da pesquisa qualitativa são:

a) um foco na interpretação ao invés de na quantificação: geralmente, o pesquisador qualitativo está interessado na interpretação que os próprios participantes têm da situação sob estudo; b) ênfase na subjetividade ao invés de na objetividade: aceita-se que a busca de objetividade é um tanto quanto inadequada, já que o foco de interesse é justamente a perspectiva dos participantes; c) flexibilidade no processo de conduzir a pesquisa: o pesquisador trabalha com situações complexas que não permite a definição exata e a priori dos caminhos que a pesquisa irá seguir; d) orientação para o processo e não para o resultado: a ênfase está no entendimento e não num objetivo pré-determinado, como na pesquisa quantitativa; e) preocupação com o contexto, no sentido de que o comportamento das pessoas e a situação ligam-se intimamente na formação da experiência; f) reconhecimento do impacto do processo de pesquisa sobre a situação de pesquisa: admite-se que o pesquisador exerce influência sobre a situação de pesquisa e é por ela também influenciado. (DALFOVO, LANA E SILVEIRA, 2008, p. 10)

Essa ferramenta se difere da pesquisa quantitativa cujo foco está relacionado a modalidades de grande conglomerados de informações, tais como percursos históricos, geográficos, abrangendo conteúdos dos mais variáveis, sendo necessário o uso de técnicas estatísticas e *softwares* para tal. Ao contrário da pesquisa qualitativa, a investigação quantitativa prioriza a objetividade e o processo caminha para um resultado preestabelecido. (DALFOVO, LANA E SILVEIRA, 2008)

O método qualitativo é o mais adequado para abordar os símbolos de religiosidade afro contidos nas canções de Criolo e Emicida, por ser um número restrito de canções, dezoito ao todo. Embora exista uma gama de informações nas canções, foram extraídos conteúdos-chave para alcançar a interpretação do teor subjetivo contido nas letras. Outra questão é a priorização na interpretação dos dados, bem como o aprofundamento de cada unidade que será verificada nas canções, a fim de que seja possível alcançar melhor os objetivos propostos por esta pesquisa.

## 2.2 ANÁLISE DOCUMENTAL

Bardin (2016) informa que a análise documental é uma operação ou um agrupamento de operações cujo intuito é oferecer um determinado conteúdo de maneira diferente daquele apresentado originalmente em seu nicho (seja impresso, sonoro ou audiovisual) a fim de proporcionar uma interpretação minuciosa do que aquele material possa oferecer. “A análise documental permite passar de um documento primário (bruto) para um documento secundário (representação do primeiro)”. (BARDIN, 2016, p. 51). Seguindo este viés, nessa pesquisa, as músicas de Criolo e Emicida serão utilizadas como documentos primários e as análises realizadas, por sua vez, documentos secundários.

Ao falar de análise documental, deve ser excluída a concepção de que documentos são considerados somente materiais de origem impressa e também a concepção de que análise documental é um método sinônimo de análise bibliográfica. Silva, Almeida e Guindani (2009) revelam que há diferenças substanciais entre elas. Embora ambos tenham o documento como unidade basilar da pesquisa, a análise documental pode utilizar de objetos de análise, tais como filmes, pôsteres, fotografias e, como ocorre neste trabalho, letras de música.

Já a pesquisa bibliográfica pode ser considerada uma categoria de estudo e de pesquisa que utiliza de documentos de cunho científico, tais como livros, periódicos, ensaios, enciclopédias, dicionários e artigos científicos, referindo-se ao aporte teórico de distintos autores sobre um determinado tema, focando na importância das fontes secundárias, diferenciando-se da pesquisa documental, cujo foco reside em analisar documentos que ainda não obtiveram um rigor analítico. Em resumo, a pesquisa bibliográfica é focada num estudo que utiliza diretamente de fontes científicas e não recorre a fenômenos da realidade empírica, tal como é a análise documental. (SILVA, ALMEIDA E GUINDANI, 2009).

Para que se alcance o êxito desejável nos processos envolvendo análise de documentos primários e a formação de documentos secundários, é necessária a aplicabilidade de métodos interpretativos cuja confiabilidade e coerência esteja em consonância com os objetivos da pesquisa. Isso porque, depois de realizada a etapa de seleção documental, os dados coletados serão postos em análise. Por essa razão, será utilizada a Análise de Conteúdo como forma de interpretar os conteúdos selecionados da fonte primária.

## 2.3 ANÁLISE DE CONTEÚDO

A Análise de Conteúdo (AC) é um método utilizado para a investigação de fenômenos simbólicos em contínuo aprimoramento, cujo uso é conhecido desde o século XVIII. Seu primeiro uso formal aconteceu na corte da Suíça, quando esta analisou minuciosamente um acervo de noventa cânticos religiosos anônimos, intitulado de “Os cantos de Sião”, a fim de verificar se esses possuíam conteúdos considerados perniciosos. (FONSECA JÚNIOR, 2010).

Fonseca Júnior (2010) informa que a AC não foi apenas usada para fins governamentais, sendo também difundida nos Estados Unidos no início do século XX. Nesse contexto, a Análise de Conteúdo tinha como foco inicial analisar o material jornalístico produzido por grandes veículos midiáticos. Nas décadas de 1940 e 1950 houve uma grande procura por suas técnicas por parte da comunidade científica, interessada em símbolos políticos, tendo esse fato contribuído para seu desenvolvimento. A década de 1960, por sua vez, proporcionou migração da AC para as diversas áreas do conhecimento, aumentando sua popularidade no âmbito científico.

Comumente utilizada nas ciências humanas e, antes usada como um método altamente descritivo, a AC passou por diversas técnicas. Fonseca Júnior (2010) destaca que, na atualidade, é focada na inferência, apontada como uma operação lógica, destinada a extrair conhecimentos acerca os aspectos mais latentes da mensagem posta em diagnóstico.

Tal como o detetive, o analista trabalha com índices cuidadosamente postos em evidência por procedimentos mais ou menos complexos. Se a descrição (a enumeração das características do texto, resumidas após tratamento) é a primeira etapa necessária, e se a interpretação (a significação concedida a estas características) é a última fase, a inferência é o procedimento intermediário, que vem permitir a passagem, explícita e controlada, de uma à outra. (BARDIN, 2016, p. 46)

A Análise de Conteúdo é uma técnica de pesquisa focada no uso da palavra, permitindo assim a produção de inferências no conteúdo somado ao contexto social no qual está sendo produzido, buscando categorizar as unidades do texto que se repetem, inferindo uma expressão que os representem (CAREGNATO E MUTTI, 2006). Na inferência é possível identificar as razões pela qual determinada mensagem foi usada e o que motivou seu uso, bem como os efeitos que essa mensagem possa provocar. (BARDIN, 2016).

Segundo Bardin (2016), a AC supre as fragilidades que possivelmente os métodos anteriores poderiam conferir a este trabalho. A primeira fragilidade trata-se de que a análise do material não será composta por mera dedução interpretativa, mas sim, focada em técnicas que contribuam para a interpretação dos dados analisados. Embora não se possa negar que interpretações pessoais estão passíveis de ocorrer, tanto neste trabalho quanto em qualquer outro, Bardin (2016) afirma que ao utilizar de um método que aumente a produtividade do trabalho, tal como é a AC, aliado a um olhar fecundo que a pesquisa possa produzir, proporciona uma leitura atenta em relação ao fenômeno, ao descobrir unidades e estruturas que ratifiquem ou derroguem as induções primeiras da pesquisadora, contribuindo consideravelmente para a precisão das análises dos dados. Ainda para Bardin (2016), a Análise de Conteúdo utiliza de procedimentos ordenados e pragmáticos como forma de avaliar as comunicações e os conteúdos das mensagens postas como fontes de investigação, podendo ser realizado através de três etapas cronológicas. A primeira é chamada de pré-análise, a segunda de exploração do material, categorização, e assim, a inferência, o tratamento dos resultados e a interpretação.

Na primeira etapa o objeto da pesquisa deverá ser organizado. Corresponde a um período das percepções, mas que tem por objetivo realizar uma seleção do conteúdo. Primeiramente com a formulação de hipótese, bem como os critérios que nortearão a compreensão final do trabalho. Essa fase é chamada de leitura flutuante. Durante o levantamento de dados, alguns critérios devem ser obedecidos, tais como: a) exaustividade, ou seja, deve-se examinar minuciosamente as mais variadas partes do conteúdo, de modo que não exista omissão em parte alguma; b) representatividade: atentar em relação às unidades que representem o conjunto que está sendo analisado; c) homogeneidade: todos os dados devem ser direcionados ao mesmo tema; d) pertinência: os dados selecionados devem estar afinados aos objetivos da pesquisa; e) exclusividade: um mesmo elemento não deve ser avaliado em mais de uma categoria. (BARDIN, 2016).

Após o levantamento dos dados, as informações colhidas devem ser postas em unidades, a fim de que o trabalho esteja apto para a realização da próxima etapa. (BARDIN, 2016). “De todas as fases da análise de conteúdo, a pré-análise é considerada uma das mais importantes, por se configurar na própria organização da análise, que serve de alicerce para as fases seguintes” (FONSECA JÚNIOR, 2010, p. 290).

Na segunda fase é realizada uma seleção em relação à contagem de palavras, em que são analisadas a presença de elementos ou unidades de registros, que podem ser termos que apareçam com frequência; a temática a ser trabalhada ou, até mesmo, elementos ausentes, mas que traduzam alguma intenção por meio deles. Há outros aspectos que podem ser analisados como a intensidade que determinados verbos, advérbios, adjetivos que aparecem no conteúdo analisado, assim como a ordem com que esses registros se apresentam. Por fim, verifica-se a presença paralela de duas ou mais unidades de registro dentro de um mesmo contexto no qual a pesquisa possa encontrar semelhanças possíveis entre eles. (BARDIN, 2016).

A fim de que não haja dispersão em relação aos dados coletados nessa etapa do processo, realiza-se a etapa de codificação que representa a modificação de dados brutos em dados organizados por meio de regras de enumeração, agregação e classificação.

Para esse processo ser bem-sucedido, é necessário que o pesquisador já tenha feito a “lição de casa” da pré-análise, como a escolha do tema a ser pesquisado, a adoção de um referencial teórico, a formulação de hipóteses e objetivos, a definição do *corpus*, etc. A codificação compreende três fases: (a) o recorte – escolha das unidades de registro e de contexto; (b) a enumeração – escolha das regras de enumeração; (c) a classificação e agregação – escolha das categorias [...] (FONSECA JUNIOR, 2010, p. 294).

Bardin (2016) salienta que a codificação pode ser realizada de forma manual ou por meio do uso de algum *software*. Porém, como esta pesquisa é de cunho qualitativo e com um número restrito de canções, será usado o método manual. Sendo realizado um recorte de dezoito canções dos *rappers* e, a partir daí, selecionadas as unidades de registro. “As unidades de registro podem ser consideradas partes de uma unidade de amostragem, estabelecida anteriormente na constituição de *corpus*”. (FONSECA JUNIOR, 2010, p. 294). Serão avaliadas as unidades de enumeração em relação à frequência dos termos pertinentes, bem como o contexto em que esses elementos estão inseridos.

Quanto às regras de enumeração, Bardin (2016) atenta que é possível encontrar três índices em relação ao que está sendo codificado: a) frequência na qual um símbolo, ideia ou tema tendem a ser interpretados como indicador de importância ou ênfase na mensagem em análise; b) o equilíbrio na quantidade de adjetivos favoráveis ou desfavoráveis ao símbolo em questão, percebendo se servem como orientação, tendência ou rejeição; c) a quantidade de combinações emitidas sobre o símbolo, ideia ou assunto pode ser notada como um portador de intensidade ou força de uma convicção, motivação ou crença. Nesta etapa do processo, Bardin

(2016) aponta para importância da fidedignidade do trabalho, pois serão inseridos, a cada unidade de registro em questão, atributos correspondentes aos assuntos relacionados. Para tal é necessário total explanação dos materiais analisados, não sucumbindo informações no objeto posto em investigação.

Na última etapa será realizada a interpretação dos dados, nesse caminho usa-se da chamada categorização dos dados e inferências. A interpretação deve ser feita com profundidade especialmente ao apresentar as intencionalidades e os contextos nos quais os dados investigados estão inseridos. (BARDIN, 2016).

A categorização é uma operação de classificação de elementos constitutivos de um conjunto por diferenciação e, em seguida, por reagrupamento segundo o gênero (analogia), com critérios previamente definidos. As categorias são rubricas ou classes, as quais reúnem um grupo de elementos sob um título genérico, agrupamento esse efetuado em razão das características comuns desses elementos. O critério de categorização pode ser semântico (categorias temáticas: por exemplo, todos os temas que significam ansiedade ficam agrupados na categoria “ansiedade”, enquanto que os que significam a descontração ficam agrupados sob o título conceitual de “descontração”), sintático (os verbos, os adjetivos), léxico (classificação das palavras segundo o seu sentido, com emparelhamento dos sinônimos e dos sentidos próximos) e expressivo (por exemplo, categorias que classificam as diversas perturbações da linguagem). BARDIN, 2016, p. 147).

Para que a categorização possa ser interpretada da forma mais concludente possível, faz-se uso da inferência, que corresponde aos pólos de análise dos dados. Isso é feito utilizando elementos clássicos da comunicação, tais como: a) o emissor, b) o receptor, c) a mensagem, o d) código, e) a significação. (BARDIN, 2016).

Fonseca Junior (2010) destaca que esse é o momento mais fértil da Análise de Conteúdo, estando concentrado nos âmbitos implícitos da mensagem investigada. Dessa forma, procura-se expor o sentido que há por trás das unidades de registro verificadas, sendo possível desvendar as relações existentes, bem como suas intencionalidades.

Por meio do emissor, será analisado o produtor da mensagem, ou seja, a função expressiva e representativa que os portadores da mensagem exercem. Neste caso, nas figuras de Criolo e Emicida, o que eles expressam e representam. Os receptores, por sua vez, são os consumidores de música *Rap*. Nesse ponto de inferência deve ser observado qual o intuito a mensagem produzida pelo emissor quer gerar em seus receptores. A mensagem, por sua vez, é o meio pelo qual se constitui a análise do material, é o indicador da análise, sem ela a

investigação não seria possível. Posteriormente, pelo código no qual serão analisados os indicadores capazes de apontar as realidades implícitas. Em um nível descritivo, serão questionadas: De que forma os orixás são usados pelos *rappers* Emicida e Criolo? Como eles são contextualizados e ressignificados por meio da linguagem do *Rap*? De que maneira aspectos referentes à formação da identidade negra no Brasil e elementos afroreligiosos são relacionados nas canções? Os orixás citados aparecem de maneira isolada ou estão ligados a outras religiões?

Por fim, a significação. O que representa a passagem estruturada dos códigos. Nesta etapa é interessante verificar quais temas estão presentes nos versos das canções de Criolo e Emicida, bem como analisar de que forma essas canções podem impactar seu público.

Isto pode ser interessante, mas, muitas vezes, os conteúdos encontrados estão ligados a outra coisa, ou seja, aos códigos que contêm, suportam e estruturam esta significação, ou então, às significações segundas, que as primeiras escondem e que a análise de conteúdo procura extrair: mitos, símbolos e valores, todos esses sentidos segundos que se movem com descrição e experiência sob o sentido primeiro. (BARDIN, 2016, p. 167).

A AC, portanto, pode ultrapassar as interpretações contextuais nas quais as canções são produzidas, demonstrando além: seus valores, os símbolos produzidos pelas mensagens, a subjetividade contida nos versos. É possível constatar, portanto, que a Análise de Conteúdo trata-se de uma técnica que se utiliza de uma leitura profunda, nos quais são analisados sistemas de comunicação, símbolos que emergem e aspectos implícitos da linguagem posta em análise.

## 2.4 CONTEXTO DO ESTUDO

As análises das canções selecionadas terão como norte as orientações metodológicas de Bardin (2016), compreendida em três etapas, a saber: a leitura flutuante, a formação das unidades de registro e as análises realizadas. A primeira etapa consta na separação do material, chamada de pré-análise, na qual é realizada a leitura flutuante, a segunda de exploração do material, categorização, e posteriormente, a inferência, análise dos dados e a interpretação.

A primeira etapa verificou os seguintes critérios: canções brasileiras que utilizam-se de elementos de religiões de matriz africana. A escolha pelo *Rap* foi priorizada por abordar temas

relacionados à temática de matriz afroreligiosa aliada a questões como a valorização da identidade negra e desigualdade racial.

Depois de realizada a escolha do gênero musical, foi necessário fazer um recorte das canções que seriam utilizadas. Por essa razão limitou-se a escolha por *rappers* da mesma geração que alcançaram uma carreira consolidada, com mais de um álbum lançado, cujas carreiras se assemelham, tanto por suas trajetórias, quanto por alcançarem um público parecido. Especialmente moradores que residem nas periferias<sup>4</sup>. Não houve a necessidade de buscar por outros *rappers* porque o material adquirido através do trabalho de Emicida e Criolo já atende aos objetivos colocados nesta pesquisa em consonância aos critérios propostos pela Análise de Conteúdo, tais como exaustividade, representatividade, homogeneidade e pertinência.

A fim de que houvesse a segurança de que o material poderia conter um conteúdo que contribuísse efetivamente à pesquisa, levou-se em conta:

A superação da incerteza: o que eu julgo na mensagem estará lá efetivamente contido, podendo esta “visão” muito pessoal ser partilhada por outros? Por outras palavras, será a minha leitura válida e generalizável? E o enriquecimento da leitura: se um olhar imediato, espontâneo, é já fecundo, não poderá uma leitura atenta aumentar a produtividade e a pertinência? Pela descoberta de conteúdos e de estruturas que confirmam (ou infirmam) o que se procura demonstrar a propósito das mensagens, ou pelo esclarecimento de elementos de significações suscetíveis de conduzir a uma descrição de mecanismos de que a priori não possuímos compreensão. (BARDIN, 2016, p. 35).

Bardin (2016) aponta que, para existir fundamentação, é necessário que o material do objeto da pesquisa forneça conteúdo necessário para que a pesquisadora consiga se debruçar em sua análise. Para tal, cada verso deve ser avaliado de forma minuciosa para que nenhuma palavra ou intencionalidade que determinada expressão quis causar seja deixada de fora.

---

<sup>4</sup> Embora o *Rap* seja um estilo musical popularizado pela população negra periférica, seu sucesso alcançou outros públicos e com isso, *rappers* brancos, de classe média, também foram surgindo para atender a necessidade de mercado fonográfico em comercializar outros perfis de *rappers*.



## 2.5 CANÇÕES SELECIONADAS

Depois de realizadas as escolhas, iniciou a leitura flutuante de EP's<sup>5</sup>, álbuns e *singles*<sup>6</sup> lançados por Emicida e Criolo entre 2009 e outubro de 2018, período em que os *rappers* desenvolveram gravações comerciais de seus trabalhos. Desse material foi possível extrair dezoito canções, sendo seis pertencentes a Criolo, sendo elas: Boca de Lobo; Bogotá; Convoque seu Buda; Doum; Mariô e Fio de Prumo (Padê Onã) e doze de Emicida, que são: 8; 9 círculos; A cada vento; Avua Besouro; Baiana; Hino Vira-Lata; I love quebrada; Mandume; Pantera Negra; Santo Amaro da Purificação; Yasuke, Ubuntu Fristali. É válido destacar que as canções do álbum “Espiral de Ilusão”, de Criolo, lançado em abril de 2017, não estão inseridas nesta pesquisa, pois se trata de um trabalho paralelo do compositor, composto exclusivamente por músicas de samba.

As canções selecionadas são consideradas documentos primários, nas quais serão tratadas por meio da codificação. Segundo Bardin (2016) é necessário cumprir alguns requisitos para codificar esses dados. Primeiramente serão selecionadas as unidades, posteriormente será realizada a enumeração de acordo com a aparição das unidades selecionadas e, por fim, a classificação e agregação, nas quais serão escolhidas as categorias.

## 2.6 UNIDADES DE REGISTRO E DE CONTEXTO

Bardin (2016) afirma que a unidade de registro refere-se ao segmento específico, tratando-se de uma unidade de base que levará à categorização, à contagem de termos que compõem a unidade basilar. Entre as unidades de registro mais utilizadas são de palavras-chave ou palavras-tema. É possível efetuar a verificação das palavras na unidade de registro também por meio de substantivos, adjetivos, verbos que apareçam com ênfase no material analisado. Há ainda, a análise por tema, compreendendo também como uma regra de recorte. “O tema é geralmente utilizado como unidades de registro para estudar motivações de opiniões, de atitudes, de valores, crenças, de tendências, etc”. (BARDIN, 2016, p. 135). Amplamente utilizadas em entrevistas, reuniões de grupo e veículos de comunicação de massa, não serão utilizadas neste estudo. Há ainda, o acontecimento no caso de relatos e

---

<sup>5</sup> EP's são como são chamados uma gravação em CD ou vinil com número restrito de canções que é curta para ser considerado um álbum de músicas completas.

<sup>6</sup> *Single* é uma música de trabalho inédita lançada antes do álbum no qual esta canção está inserida.

narrações, como relatos míticos e artigos de imprensas. Há, também, o documental no qual é selecionada a unidade de gênero: um filme, um relato, um livro. Tal como ocorre nesta pesquisa, em que são trabalhadas letras de músicas. Há de se destacar, ainda, a unidade personagem, no qual o codificador selecionado são personagens, podendo ser analisados quem são, quais são seus papéis e a função que desempenham. (BARDIN, 2016).

Bardin (2016) destaca que embora exista essa divisão entre as unidades de registro, essas podem ser consideradas apenas formais e como ordem de organização para a pesquisa, tendo em vista que há pontos de intersecção entre elas. Por exemplo, na categoria documental há de se analisar os versos contidos nas músicas e também os personagens que pertencem aquele conteúdo. Explicar essa diferenciação auxilia no recorte que será feito, contribuindo para uma melhor organização, foco do material e compreensão do uso da AC. Por essa razão, serão analisadas nas canções, como unidades de registro, os personagens que aparecem nas referidas canções, neste caso os orixás, bem como as palavras e versos nos quais os orixás estão inseridos e os acontecimentos nos quais os personagens em questão estão estabelecidos.

Como este estudo trata de uma análise qualitativa, há de se atentar também para as chamadas unidades de contexto. Isso porque, conforme alerta Bardin (2016), a análise qualitativa apresenta características singulares que a diferencia de uma pesquisa quantitativa. Na pesquisa quantitativa, por exemplo, tem-se o foco na enumeração, na quantidade de vezes na qual determinado termo aparece. Por essa razão não será adotada a frequência que determinado termo aparece, mas sim, a aparição de índices similares em discursos semelhantes. Leva em consideração mais a presença do índice, como as palavras e versos que os orixás estão inseridos e os acontecimentos nos quais os personagens em questão estão estabelecidos e não a frequência de sua aparição.

Por essa razão, levar-se-á em consideração a importância da unidade de contexto, que é o suporte necessário para codificar a unidade de registro tratando-se de uma pesquisa qualitativa. “A unidade de contexto serve de unidade de compreensão para codificar a unidade de registro e corresponde ao segmento da mensagem, cujas dimensões são ótimas para que se possa compreender a significação exata da unidade de registro”. (BARDIN, 2016, p. 137). Será, então, necessário verificar as palavras próximas, os versos das canções e suas implicações à unidade basilar escolhida, nesse caso, os orixás que aparecem nas canções de Criolo e Emicida.

## 2.7 CATEGORIAS SELECIONADAS

Realizada as etapas de pré-análise, leitura exaustiva das letras das canções escolhidas e selecionadas suas unidades de conteúdo, foi feita a etapa de classificação, na qual foram elaboradas quatro categorias denominadas de: 1) Xangô, O negro; 2) Iemanjá, a mãe protetora; 3) Orixás na Travessia 4) Ogum, a voz do gueto; 5) Orixás no asfalto

As categorias foram elaboradas de acordo com a aparição dos orixás nas canções selecionadas. Conforme já dito, foi escolhida como unidade de registro os orixás presentes nas canções. Por se tratar de uma pesquisa qualitativa, foram levadas em consideração as unidades de contexto, ou seja, os termos, idênticos ou similares que aparecem nas canções selecionadas que auxiliarão, mais a frente, a compreensão contextual em que os orixás estão inseridos nas músicas. A seguir poderá ser verificada a formação de cada categoria.

### 2.7.1 Xangô, o Negro

Foi verificado que o orixá Xangô aparece por cinco vezes nas canções de Criolo e Emicida, sendo presente nos seguintes versos: “Na falta de Machado de Assis, de Xangô, vai sobrar martelo de juiz, de doutor”, canção “8”. No verso de Mandume: “Vim de Oyó, Xangô, não temos papa nem na língua ou em escrita sagrada”; Em Yasuke, “Vermelho, Xangô, a esperança é álcool”. Convoque seu Buda: “Machado de Xangô fazer honrar seus choro” e, por fim, Ubuntu Fristaili: “Saravá Ogum, saravá Xangô, saravá”. Por essa razão, a unidade de registro selecionada nesta categoria foi Xangô.

Os termos que acompanham a unidade de registro selecionada, sendo consideradas como unidades de contexto, são: “preto”; “negro” e também “cor” (como referência à pele negra) aparecendo em todas as canções selecionadas. Além disso, aparecem locais ligados ao continente africano e sua história, tais como Etiópia, Omonguá, Mali, Orubá, o próprio termo, África e, também Oyó, em referência ao Império de Oyó, ocorrido entre 1400 a 1835, entre as regiões de Nigéria e Benin. Ademais, Criolo e Emicida fazem referência a personalidades negras, como Allafin e Xango, imperadores de Oyó, Mandume, último rei dos Cuanhamas, povo autóctone da região do sul da Angola. Zumbi dos Palmares, conhecido por ser o último líder do maior quilombo que existiu no período da escravidão no Brasil, quilombo dos Palmares, Malcom-X, ativista da Organização para a Unidade Afro-americana que buscava

igualdade entre negros e brancos nos Estados Unidos nas décadas de 1950 e 1960 e Yasuke, o samurai negro que viveu no Japão por volta de 1550. O termo “morte” pode ser encontrado também nas canções dessa categoria, acompanhado de expressões “guerra injusta”; “resistência”; “honra” e “soldado do morro”.

Considerando as unidades de registro selecionadas, juntamente às unidades de contexto colhidas nas quatro canções que tem Xangô como unidade de registro comum, esta categoria foi nomeada de Xangô, o Negro.

### 2.7.2 Iemanjá, a mãe protetora

A unidade de registro selecionada nesta categoria é a orixá Iemanjá que aparece em quatro canções, sendo elas, “Baiana”; “Bogotá”; “I love quebrada” e “Santo Amaro da Purificação”. Em “Santo Amaro da Purificação ela é aquela responsável por levar as dores do homem arrependido para o mar. “A gente joga a dor no mar para Iemanjá levar sim”. Já em “Bogotá”, ela é vista como aquela que transmite a paz”: “No azul do vestido de Iemanjá que enquanto guiar faz, toda vez encontra a paz”. Em “Baiana”, os versos apaixonados de Emicida para a sua amada encontram o sacramento no dia de Iemanjá “Dois de fevereiro, dia da Rainha, que pra uns é branca, pra nós é pretinha”. Em I Love Quebrada, os versos representam o rapaz que está em busca de estabilidade e conforto na vida Entre seus objetivos está “Ver blocos de Afoxé, vou por Iemanjá na maré, Deusa Baiana”. Ademais, em todas as canções, o interlocutor é que vai até Iemanjá, em seu habitat, o mar. Local em que há busca pelo refúgio, pela paz, onde são levadas as dores, de sacramentar as uniões. Por essa razão, essa categoria será chama de Iemanjá, a mãe protetora.

### 2.7.3 Ogum, a voz do gueto

Para esta categoria foi selecionada a unidade de registro Ogum, presente em três canções, “Avua Besouro”, “Mariô” e “Ubuntu Fristaili”. Na primeira canção, Emicida pede a proteção do orixá. Já em “Mariô” Criolo entoa o nome de Ogum por meio de uma cantiga em ioruba. Por fim, em “Ubuntu Fristaili” é saudado acompanhado do orixá Xangô.

Nas canções há referência a artistas negros e ao trabalho de músicos. Em “Avua Besouro”, o artista baiano Beto Jamaica é citado. Em “Mariô”, Criolo entoa: “Antes de Sabota

escrever ‘Um Bom Lugar’, A gente já dançava o ‘Shimmy Shimmy Ya’”, fazendo referência ao *rapper* paulistano Sabotagem, assassinado por um traficante em 2003. Já “Shimmy, Shimmy, Ya”, é uma canção do *rapper* americano Ol' Dirty Bastard, que faleceu em 2004, por overdose. Nessa mesma canção, há referência ainda a Mulatu Astatke, compositor de jazz etíope, conhecido por criar o estilo ethio-jazz, que mistura diversos estilos como salsa, funk ao jazz. Criolo cita ainda Fela Kuti, multi-instrumentista nigeriano, considerado o pai do *Afrobeat*. Em “Ubuntu Fristaili”, embora não cite nomes específicos, Emicida fala do trabalho do DJ e também dos *MCs* “Onde um DJ comanda e manda, sabe o que faz, *MCs* são griots, quebra tudo em paz, ou mais, arrepiá agora”.

Nas canções há, ainda, referência ao *Rap* e também a outros estilos e instrumentos musicais não usados no *Rap*. Em “Avua Besouro”, por meio do seguinte verso “Respeito o choro se for violão, pandeiro e flauta”. Em “Mariô”, além de citar Fela Kuti e Mulati Astatke, Criolo faz referência à canção de Chico Buarque “Roda Viva”. Já em “Ubuntu Fristaili”, há o refrão: “Axé pra quem é de axé, pra chegar bem vilão, independente da sua fé, música é nossa religião”. Há também referência direta ao samba. Ademais, pode ser notada a presença dos termos “guetos”; “mano”, “gíria”; “*Rap*”, “rima”.

Notando o caráter diverso musical citado nas canções, exaltando diferentes estilos e artistas, somado aos termos citados, foi optado denominar essa categoria de Ogum, a voz do gueto.

#### 2.7.4 Orixás no asfalto

A última categoria é composta por divindades da mitologia iorubá, presentes nas canções “Boca de Lobo”, “Doum” e “Fio de Prumô (Padê Onã)”. Embora possuam significados diferentes, as unidades de registro selecionadas se referem a orixás inseridos em um mesmo espaço: o espaço urbano: Oxalá, Legbá, comumente conhecido como Exu e Doum. Embora Doum não seja tão conhecido, Prandi (2001) informa que ele pode ser encontrado na mitologia dos orixás com os nomes de *Idouú* e *Idowo*, o terceiro filho de Oxum e abandonado por ela. A justificativa primeira para incluir essas unidades de registro na mesma categoria é o fato de as unidades de contexto encontradas nas canções serem consideráveis para compreender as unidades de registro selecionadas.

Nas referidas canções, os orixás se encontram em contextos semelhantes, atrelados ao espaço físico humano, mais especificamente ao contexto urbano de uma grande metrópole.. Em “Boca de Lobo”, Oxalá está relacionado às periferias paulistanas. Já em “Doum”, também estão em um contexto secular de uma “cidade cinza” Já em “Fio de Prumô”, Orum está ligado aos termos “muros de concreto”. Tendo em vista as unidades de contexto e de registro encontra-se essa categoria será chamada de Orixás no asfalto.

### 2.7.5 Orixás na travessia

Nas canções “A cada vento”, “9 círculos”, “Hino Vira-lata” e “Pantera Negra” não é citado o nome de um orixá específico, mas sim o termo “orixás”, sendo esta a unidade de registro escolhida para esta categoria. Como unidades de contexto são observados termos antagônicos. Em “9 círculos”, como céu, inferno, anjo, demônios. Além da presença de verbos como “cruzar” e “atravessar”, conforme visto no trecho a seguir: “Quantos infernos cruzei? Passei, sem anjo pra cantar, quanto mar atravessei?”. Termos antagônicos também são encontrados em “Hino Vira Lata”: “Caridade, amor, Aruanda, sem vacilo, cobiça ou demanda, maldade”. Em “A cada vento” também pode ser notado o uso de termos antagônicos: “Hoje de manhã, atravessando o mar, vou me perder, vou me encontrar, a cada vento que soprar” e a presença do verbo “atravessar”, como sinônimo aos citados anteriormente. Em “Pantera Negra” há o termo “travessia”: “Prum novo mar vermelho, uma nova travessia, pro povo ter reis no espelho [...]”. Há ainda o termo “luz” encontrado nas canções, em contrapartida há também “luta”; “sangue”; “vingador”; “dor” somando-se aos antagonismos encontrados. Pode ser observado nesses versos ainda a presença do termo “mar”, relacionado aos verbos citados.

Por essa razão, essa categoria será denominada de “Orixás, a travessia”. Além de ser um termo da unidade de contexto, remete o sentido de transitar em caminhos diferentes, conforme pode ser observado nas características encontradas nas canções.

Antes de realizar as análises das categorias selecionadas é necessário conhecer aspectos relevantes da formação e influência dos negros na construção musical do país, até chegar à música *Rap*, conhecendo de que maneira os orixás e elementos pertencentes às religiões de matriz africana foram inseridos e representados nas canções populares, até tornarem-se conhecidos até mesmo por aqueles que não possuem nenhum conhecimento do universo afro religioso.

### 3 A INFLUÊNCIA AFRO NA HISTÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA

O canto popular pode ser considerado um evento musical total, produzido por meio de uma tradição oral, na qual letra e voz possuem amplitude, expressividade e revelam sua capacidade de expor contextos histórico-sociais de uma determinada comunidade, sendo testemunha dos acontecimentos de seu tempo. Demonstra, assim, seu caráter atemporal, dando sentido correlacional às condições sociais na qual está sendo produzido e podendo ser revisitado em contextos futuros. (BAUER; GARKEL, 2011)

Shurmann (1989) destaca, também, que, ao falar de linguagem musical se estabelece diretamente a formação de um sistema ligado ao exercício da fala, sendo uma atividade substancialmente sonora, expressa por meio da linguagem verbal. Contudo, o referido autor também afirma que tratar a música de uma maneira categórica, como pertencente ao universo verbal, estaria se cometendo um equívoco, pois se excluiria uma série de composições das quais não precisam de qualquer verbalização para alcançar seu fim. Neste âmbito não faltam exemplos para serem ilustrados: compositores como Beethoven, Wagner e Chopin provam que a música pode ser alcançada sem a necessidade de qualquer verbalização, como Heitor Villa-Lobos, compositor e maestro brasileiro, que além de compor sinfonias, sonatas, rompeu com o estilo tradicional ao se aproximar de artistas modernistas como Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, dentre outros, buscando um modo brasileiro de fazer sua música, no qual a influência das terras tupiniquins se sobrepôs ao modo pelo qual reconhecia a música clássica, no viés europeu.

Portanto, diante da vasta possibilidade em iniciar este capítulo, será adotada a sugestão de Schumann (1989) na qual se seleciona expressões musicais, ocorridas em um determinado local, com um determinado povo, por meio dos processos históricos e culturais sucedidos. Dessa maneira, chegará a um entendimento acerca das formações de estilos musicais secularizados, originados em ambientes afro religiosos, da inserção e da popularização de divindades e de elementos afroreligiosos contidos na música brasileira, até chegar à contemporaneidade e na construção do *Rap* brasileiro, especialmente nas letras de Criolo e Emicida.

Neste capítulo, ainda, levará em consideração a música como um instrumento de manifestação cultural e não como mercadoria. Isso porque, conforme constata Adorno (2009), a sociedade capitalista transforma, inclusive, as formas de manifestações artísticas e culturais

em mercadorias e a música está inserida neste reduto. Ou seja, a música é comercializada para ser atendida a um grande público e, por essa razão, ela é simplificada para ser bem recebida em todos os nichos.

Quanto mais elaborado o produto cultural, menor sua aceitação pela população envolta e ideologicamente estrangulada pelos modos de produção capitalista, de modo que, sendo menos procurados, tais objetos, vistos como produtos especializados, acabam por ocasionar incômoda fissura entre sua essência e sua própria condição de objeto. (ADORNO, 2009, p. 17)

Nesse sentido, são considerados produtos culturalmente elaborados aqueles produzidos por grupos, independente de sua condição social, mas na qual se mantenha viva e ativa sua cultura, sem se subordinar a lógicas mercadológicas. Tais produtos, por estarem muito próximo de suas origens, incomodam aos ouvidos e a visão daqueles que não estão adaptados àqueles sons. Assim ocorreu com o samba produzido no Rio de Janeiro, muito próximo de sons típicos de terreiros de Candomblé, e teve que se adaptar às lógicas de capital para ser inserido no mercado musical. Ao se deparar com um samba de Clementina de Jesus, João da Baiana e Pixinguinha, por exemplo, produzido na década de 1930, são encontradas diferenças consideráveis entre o samba cantado e produzido nas décadas posteriores e popularizados pelos veículos de comunicação, como rádio e TV, especialmente entre a década de 1980 e 1990, conforme poderá ser visto mais adiante. Assim ocorreu também às musicalidades dos afoxés e blocos baianos a partir da década de 1960, vistos por produtores da indústria fonográfica como um tipo de música criativa, mas que teria que se adaptar aos moldes comerciais para ser ouvida pelo grande público nacional.

Obedecendo aos critérios de Schumann (1989), neste trabalho os gêneros musicais serão vistos de acordo com seus contextos histórico-sociais. Foram selecionados aqueles que tiveram ligação intrínseca com a religiosidade da população negra escravizada e seus descendentes. Dessa maneira, este capítulo não abordará estilos musicais como a modinha, choro, a bossa-nova, que embora possuam grande relevância à música brasileira<sup>7</sup>, não tiveram ligação

---

<sup>7</sup> Neste trabalho será utilizado o termo música brasileira para se falar da música produzida no Brasil. Não se fará distinção entre música erudita, aquela produzida nos meios elitizados e música popular, considerada como folclórica, manifestação de um povo que não teve contato com a musicalidade de uma forma considerada formal. Isto porque, conforme destaca Martins (1993), a música erudita produzida no Brasil sempre foi um espaço fronteiro entre musicalidade popular e a musicalidade erudita. Até mesmo, nomes como Carlos Gomes e Heitor Villa-Lobos e Baden Powell dotados de formações eruditas e reconhecidos por produzir música erudita, não escaparam desse espaço de fronteiras.



diretamente à musicalidade vinda da população negra africana.

Amaral e Silva (2006) destacam que a musicalidade com ligação fortemente africana e religiosa, contribuiu para a formação de alguns gêneros musicais brasileiros, bem como para a formação de músicos e compositores, fazendo com que os elementos afroreligiosos fossem constantemente revisitados nas canções. Também instrumentos musicais que foram sendo inseridos e adaptados para os gêneros musicais que foram surgindo. Portanto, será visto como ocorreu a integração entre a musicalidade advinda das religiões de matriz africana e estilos musicais seculares. Serão analisados desde seu principado, com estilos como o lundu, o maxixe, samba, aos estilos baianos produzidos em meados do século XX, até chegar ao *Rap* nacional.

### 3.1 O LUNDU

Caldas (1985) revela que a formação da música brasileira aconteceu simultaneamente à constituição dos primeiros centros urbanos do Brasil Colônia, por volta de 1730. Contudo, apenas no século XIX, configura-se a síntese da experiência musical urbana com a formação de hibridismos musicais formados por meio das interações entre negros e brancos. Há de se considerar que gêneros e ritmos musicais que tiveram registro no início da formação da música brasileira estão intrinsecamente ligados a uma estrutura melódica fortemente apoiada pela coreografia, por essa razão não é possível fazer uma divisão entre a dança e a música. (CALDAS, 1985).

Nesse período, destacam-se os primeiros ritmos identificados no processo, a saber, o cateretê e o lundu. O cateretê trata-se de um estilo musical, dançante tupi, tendo pouco registro de sua duração, devido à influência dos jesuítas na colonização, em que o cateretê foi substituído pela introdução dos cantos gregorianos trazidos pelos jesuítas. Contudo, cateretê, como dança, foi muito influenciada pelos negros escravizados sudaneses que chegaram à cidade de Salvador. (CALDAS, 1985).

O lundu, por sua vez, passou por uma série de transformações. Sua origem está ligada a uma dança africana, praticada pelos negros escravizados, feita ao som de tambores, na qual não é necessário que os corpos dos parceiros de dança estejam unidos, mas sim que o umbigo de um parceiro esteja junto ao do outro. O nome da dança, conforme relata Bastide (1972), variava segundo a região do país na qual os escravizados estavam. De origem banto<sup>8</sup> também

---

<sup>8</sup> Grupo étnico próximo da região que hoje é a Angola.

tinha os nomes de batuque e jongo. “O nome varia segundo as regiões, mas é sempre uma dança erótica, cujo centro é construído pela escolha do parceiro sexual, escolha marcada simbolicamente pela umbigada, isto é, o contato dos dois ventres, umbigo contra umbigo” (BASTIDE, 1972, p. 73).

Tinhorão (2008) relata que o poeta Gregório de Matos registrou em sua obra a dança com o nome de calundu, sendo essa outra variação ao nome da dança. Segundo o escritor mineiro, o movimento da dança está relacionado às práticas religiosas afro, denominadas por ele de feitiços. Usando um vocabulário próprio do cristianismo da época, ele descreve o lundu como um cortejo que a figura do Satanás fazia-se presente e afirma que os negros escravizados, quando iam se confessar aos padres, escondiam as práticas realizadas, não revelando assim todos os pecados cometidos, algo visto como inaceitável pela moralidade cristã.

Embora a estrutura social e cultural dos povos escravizados tenha sido desmontada na chegada ao Brasil, foi possível perpetuar hábitos e formas culturais trazidas do velho continente. Conforme afirma Rodrigues (1984), mesmo com toda a violência ocorrida em relação à perda de identidade do povo vindo de terras africanas, o fato de existir uma impossibilidade de integração total com o branco, sendo o negro colocado em um local a parte, nos trabalhos, nas senzalas e acesso restrito à casa grande, estando à margem da estrutura social, fez com que fosse possível perpetuar uma semente do que havia deixado em sua terra. Pois, mesmo com a imposição do cristianismo católico, da dominação branca, quando estavam distantes desse poderio, havia oportunidade de manifestar aquilo que era considerado representativo, genuíno e legítimo.

Rodrigues (1984) destaca que, embora fosse possível encontrar pontos de perpetuação da cultura, esta também não era de forma pacífica com os brancos, pelo contrário, as reações dos senhores brancos acerca dos barulhos dos tambores, das danças, provocavam sensações como medo e cólera. Havia proibições.

Contudo, foi verificado pelos senhores brancos que os escravizados se tornavam mais produtivos se lhes fossem permitidos desenvolver as consideradas atividades lúdicas. Além disso, para os senhores, essas atividades poderiam estimular o sexo entre os escravizados com o relaxamento momentâneo e a ingestão de bebidas alcoólicas, isso simbolizaria uma propensão ao aumento no número de escravizados, podendo ser visto como investimento para vendas ou para próprio uso de mão de obra. As datas para realizações das festas eram as

mesmas de feriados considerados santos. Bastide (1972) destaca que Antonil<sup>9</sup> aconselhava aos senhores brancos que os escravizados tivessem, por algumas horas, nesses dias, relaxamento e lazer como forma de estímulo para que se reanimassem quando voltassem ao trabalho.

Há de se destacar que não deve ser considerada de forma alguma que essa concessão ao descanso e ao lazer como uma tentativa amenizadora diante de todo processo cruel de escravidão. Era dado esse momento ao escravizado como uma forma de fazê-lo trabalhar mais posteriormente e de reprodução, garantir que seus filhos também fossem escravizados, vendidos a outros senhores servindo assim aos brancos e também às suas gerações futuras à perpetuação da mão de obra escravizada.

Rodrigues (1984) relata que o modo pelo qual a Igreja e seus sacerdotes aconselhavam os senhores a deixar os escravizados terem alguns dias livres para celebrar em dias santos também não deve ser visto, de forma alguma, como uma forma piedosa acerca do papel da Igreja como apoiadora da escravidão. Caldas (1985) descreve que os leilões eram realizados ao som do lundu, considerada pelos brancos como uma forma desordenada de tarantela<sup>10</sup> feita pelos escravizados.

Embora vista como uma dança dita indecente, o lundu agradava diversos segmentos da sociedade, até mesmo, setores mais radicais da Igreja que consideravam a manifestação imoral e perniciosa tinham seus instantes de complacência com a dança. Caldas (1985) menciona que tal compreensão mascarava um desejo implícito de deleite dos movimentos corporais de homens e mulheres negras, considerados insinuantes e que podiam ser vistos em praça pública pela aristocracia.

Nesse viés é possível verificar que o ato de mulheres e homens negros manifestarem-se por meio da dança não era visto como uma atitude de exteriorizar hábitos vindos do antigo continente, mas sim como um gesto libidinoso corporal. Visto pelos brancos como uma forma de expor a sexualidade, conseqüentemente, vista como selvagem. Neste viés Hooks (1995) afirma como os corpos negros foram treinados pelos olhares do branco ocidental a serem

---

<sup>9</sup> Padre jesuíta, de origem italiana, que chegou ao Brasil por volta de 1681, exercendo bastante influência entre os colonos e o poderio da Igreja Católica no Brasil, escreveu “Cultura e opulência no Brasil”. Segundo Caldas (1985) este livro era considerado a cartilha dos senhores de escravizados, que ensinava modos e maneiras de fazer um escravizado obedecer aos seus senhores.

<sup>10</sup> Chamar a dança lundu de desordenada tarantela é uma maneira pejorativa. A tarantela, segundo Mata (2014), surgida na Itália é um fenômeno cultural em que os dançarinos executam “a sua performance sem a plena consciência dos movimentos, bailando ao som de instrumentos musicais que os colocam em um delírio frenético, em um entusiasmo quase epilético, em que o ser, sem que esteja presente, transporta para os seus gestos os sintomas do tarantismo, enfermidade de causas desconhecidas adquirida em outro tempo” (MATA, 2015, p. 154). Dessa maneira, chamar lundu de uma tarantela desordenada é considerá-la uma dança excluindo sua expressividade cultural e associando-a a delírios incabíveis.

vistos como objetos sexuais. Sendo a manifestação de sua cultura considerada simplesmente como uma forma de exibicionismo corporal, diretamente ligado ao sexo.

A utilização de corpos femininos negros na escravidão como incubadoras para a geração de outros escravos era a exemplificação prática da ideia de que as mulheres desregradas deviam ser controladas. Para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão a cultura branca teve de produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado. (HOOKS, 1995, p. 469).

Hooks (1995) aponta, também, como a imagem do homem negro é veiculada, desde o período da escravatura, sem capacidade intelectual. Sendo considerado apenas pelo seu aspecto físico, sua virilidade, truculência, agressividade, hiperssexualizado. Dessa forma, há de se presumir que os corpos de homens e mulheres negras dançando lundu, vista como uma dança selvagem, servia de diversão, distração, disseminação da depreciação da raça e, ainda, comercialização dos corpos negros.

Em meados de 1820, o lundu não é mais bem-visto pela aristocracia, nem mesmo para a venda de escravizados. Sendo considerada uma dança perniciosa e, ainda, considerado um elemento que pudesse incitar os desejos sexuais dos homens brancos às mulheres negras. Sendo até mesmo considerada uma espécie de feitiço. Então passou a ser proibido entre os escravizados. Contudo, a aristocracia apropriou de aspectos do lundu e passou a ser chamado de lundu-canção, nome este dado pela aristocracia da época. O lundu-canção passa a ser aceito nas casas dos senhores brancos, cujas características pouco lembram o original, desaparecendo a coreografia, dando lugar a movimentos lânguidos, bem diferentes dos originais. Ademais, o lundu original foi proibido de ser exibido nas ruas e vielas. (CALDAS, 1985). No lugar dos atabaques, marimba, agogôs, entrou o violão dedilhado por músicos pertencentes aos ambientes aristocráticos.

Não fosse a insensatez de Rui Barbosa, poderíamos hoje conhecer muito melhor em detalhe e importância deste gênero musical. A 14 de dezembro de 1890, na condição de Ministro da Fazenda, ele baixou decreto ordenando recolher e queimar todo e qualquer documento relacionado com a escravidão. Depoimentos de negros e de pesquisadores, partituras e poemas sobre o lundu foram indiscriminadamente inutilizados por pessoas inaptas, que jamais poderiam imaginar que estavam destruindo parte significativa do patrimônio histórico-cultural do Brasil Império. Ao contrário, tanto elas (embora estivessem cumprindo ordens) quanto o Ministro esperavam que, com aquele ato,

amenizassem a brutalidade histórica que foi a escravidão em nosso país (CALDAS, 1985, p. 19).

Mesmo com a falta de registros sobre o lundu, sabe-se que não foi uma dança esquecida ao longo das décadas, muitos de seus movimentos perpetuaram em manifestações musicais posteriores, como no maxixe e no samba.

### 3.2 O MAXIXE

Mesmo com apropriação do lundu, os ritmos afros continuaram a se manifestar nas senzalas e nas ruas. Caldas (1985) destaca que especialmente os sons de origem sul-africanos, sendo o maxixe considerado um herdeiro do lundu que se tornou muito popular especialmente em São Paulo e também no Rio de Janeiro. O maxixe, além de ser precursor do lundu, é visto, ainda, como o antecessor do samba. Sandroni (2001) afirma que o maxixe pode ser considerado a adoção de antigos hábitos que compunham a dança popular. “Temos agora o maxixe de força ‘selvagem’ como era conhecido, não só com a estrutura melódica do lundu, mas também com toda a sua coreografia” (CALDAS, 1985, p. 14).

A semelhança com o lundu consta nos corpos muito próximos um do outro, marcados pela sensualidade, aos sons que remetiam a sincopa africana do lundu<sup>11</sup>, bem como a improvisação, sem qualquer coreografia ensaiada. Tais elementos, conforme afirma Caldas (1985) já são suficientes para considerar o maxixe como o precursor do lundu, contudo a entre eles diferenças marcantes. No lundu todos os participantes, inclusive os músicos, formam uma roda e acompanham ativamente, com palmas e cantos, a dança propriamente dita, que é feita por um par de cada vez.

No maxixe, ao contrário, todos os pares dançam ao mesmo tempo e a música é externa à dança: isto é, nem os músicos fazem parte da roda – que ela mesma é dissolvida surgindo em seu lugar o espaço chamado salão de baile – nem os dançarinos cantam, sendo a música exclusivamente instrumental. [...]. Mas a diferença mais importante diz respeito à disposição do par: o maxixe é uma dança de par enlaçado, o lundu, de par separado. (SANDRONI, 2001, p. 66).

---

<sup>11</sup> Sodré (1998) esclarece que sincopa dentro da música, representa a batida que falta. Representa a ausência de marcação de um tempo fraco (na batida do som) que gera um mais forte. Esse estilo de batida é especialmente notada nos estilos musicais trazidos de negros para as Américas, como o lundu, o samba e o jazz. Quando há essa batida fraca no som é incitado ao ouvinte preencher este espaço com marcação corporal, tal como palmas, balanços, dança. O movimento do corpo é exigido na sincopa, pois é o elemento que falta na batida que é preenchido por meio do movimento corporal. “Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço” (SODRÉ, 1998, p. 6).

Embora considerada por muitos como uma dança imoral e, frequentemente, vigiada por escoltas policiais, o maxixe foi ganhando adeptos e defensores de sua propagação, como Chiquinha Gonzaga<sup>12</sup> e do dançarino Antonio Lopes de Amorim Diniz, conhecido como Duque. Por sua grande influência em meios artísticos europeus, levou o maxixe para Paris em 1909, em pouco tempo tornou-se uma celebridade, levando também a dança para Berlim, chegando à Nova York e até mesmo em apresentações filmicas norte-americanas.

O maxixe pertencente ao povo, às ruas, que havia encontrado nessa dança traços do lundu, estava sendo levada e adaptada aos grandes salões e teatros burgueses mais uma vez. Tal afirmação pode ser ratificada por Ferraz (2012) ao narrar que, em 1913, enquanto Duque, um homem branco, era ovacionado pela crítica especializada em diversos países, a companhia brasileira formada por artistas negros, chamada Companhia Negra de Revistas, criada por João Cândido Ferreira que havia também realizado passagens por Paris como forma de propagar o maxixe, tal como era realizado nas ruas, buscava levar a música e a dança africana produzida por negros para salões fora do Brasil. Contudo, não obtinha sucesso em sua empreitada, isto porque a companhia, formada por nomes como Pixinguinha e Grande Otelo, era constante alvo de zombarias por parte da crítica especializada. “Nos anos 1920, nos palcos europeus, a imagem da dança negra estava associada aos estereótipos de um exotismo primitivista. No Brasil, a Companhia Negra de Revistas foi alvo de críticas divergentes” (FERRAZ, 2012, p. 87).

Nesse viés podem ser observados dois olhares distintos em relação ao maxixe: o primeiro, aquele reproduzido pelo branco, neste caso na figura do dançarino intitulado como Duque, inclusive conhecido por um título típico da nobreza branca, no qual é aceito nos meios aristocráticos burgueses e o segundo, João Cândido Ferreira, da Companhia Negra de Revista, composta por artistas negros, que tenta se estabelecer artisticamente também em um meio predominante branco, contudo é criticado e ridicularizado.

A presença da cultura negra resistiu e permaneceu nos palcos durante os anos 1920 e 1930, apesar dos setores mais conservadores alardearem a falência da civilização e dos bons costumes com a abertura para a cultura negra, se propagou pelas novas *jazz bands*<sup>13</sup>, além do

---

<sup>12</sup> Compositora, maestrina e pianista brasileira. Primeira pessoa a compor um choro carnavalesco “Ó abre alas” em 1899.

<sup>13</sup> O jazz, estilo musical iniciado nos Estados Unidos é, tal qual o samba, composto por influência africana significativa. Ganhou projeção internacional já no início do século XX. Uma banda de jazz consistia em uma corneta (ou trompete), trombone, clarinete, guitarra, baixo e bateria e raramente o piano, de difícil transporte. Muitos foram os músicos brasileiros que se identificaram com o jazz e passaram depois a fazer samba, como Pixinguinha e Sinhô.

aparecimento das danças americanas que associavam a imagem do exotismo à modernidade e suas novas demandas de consumo e entretenimento.

Os períodos narrados são considerados o ápice do maxixe, sendo ele influenciado por outros estilos musicais como a polca, o tango e também a modinha. Há de se destacar, conforme ilustra Sandroni (2001), mesmo que o maxixe tenha se influenciado por outros estilos musicais, no imaginário da camada popular brasileira, sua representatividade equivalia à substituição do lundu, com sua maneira sensual dançante, passos e cadência.

Com a grande popularidade do *jazz* e o *blues*, o maxixe foi perdendo sua força e tendo poucas aparições a partir da década de 1930, perdendo de vez seu furor nas décadas seguintes. Ademais, o ritmo do maxixe foi ganhando novos tons nesse período, transitando, até se transformar em um dos ritmos mais populares da música brasileira até os dias de hoje: o samba. “Na música, por exemplo, isso se torna evidente quando o lundu passa a ser maxixe e mais tarde transforma-se em samba”. (CALDAS, 1985, p.18).

Conforme afirma Ferraz (2012), havia a necessidade de produzir algo próximo à cultura brasileira. Pixinguinha, que possuía uma banda de jazz, Oito Batutas, e, ao mesmo tempo, orquestrava os números musicais da Companhia Negras de Revistas, ouviu falar e passou a ser frequentador das rodas de batuques nos terreiros de Candomblé, que também era frequentada pelos compositores Donga (1890-1974), Sinhô (1888-1930), João da Baiana (1887 1974) e Heitor dos Prazeres (1898-1966), nas festas de Tia Ciata, um dos berços fundadores do samba brasileiro.

### 3.3 O SAMBA

Além das influências do lundu e maxixe, o samba tem influência direta da religiosidade afro, por meio de Candomblé e, posteriormente, também da Umbanda. Segundo Amaral e Silva (2016), trata-se de um gênero musical iniciado em um meio religioso, mas que sua aderência e popularidade ocorreram nos meios secularizados. Ao mesmo tempo, muitos dos compositores e intérpretes do samba também eram frequentadores dos terreiros, o que pode ser visto como uma forma de troca entre músicos, que também eram membros do terreiro e demais adeptos da religião.

O termo samba, por sua vez, é encontrado em diversos lugares da América. Conforme informa Sandroni (2001), em todos os contextos ligados às comunidades negras, ele é

encontrado. Como por exemplo, uma dança afro haitiana, em que o corifeu<sup>14</sup> é intitulado de samba. Há referências também em canções argentinas que citam o samba como um som de tambores de origem africana. “Esta etimologia, que encontramos remete uma vez ao universo afro-americano: ela faz proceder a palavra ‘do quimbundo *semba*’ que significa ‘umbigada’”. (SANDRONI, p. 84, 2001). A umbigada, conforme já foi falado, é um gesto próprio da dança lundu. A origem da umbigada é ainda muito discutida, sendo testemunhada no século XIX nas regiões que hoje são os países Angola e República Democrática do Congo. O que se pode afirmar, ao certo, é que sua origem é legitimamente africana, ligada à religiosidade afro.

A origem do samba brasileiro, por sua vez, é bastante discutida entre pesquisadores. Isso porque, desde os primeiros sons conhecidos como samba, houve a formação de sambas diferentes especialmente no Rio de Janeiro, contudo neste trabalho será visto o samba que foi mais documentado, desde sua formação, chamado de samba do morro.

O samba do morro foi amplamente difundido pelos migrantes afro-baianos que chegaram ao Rio de Janeiro pós-abolição da escravatura. Eles se estabeleciam nas regiões circunvizinhas da região portuária e na Cidade Nova, próximo ao bairro Estácio de Sá, que se tornou um pólo artístico e cultural, chamado de “Pequena África”, no qual existia um núcleo comunitário de debate acerca de identidade e também de criação musical que produzia seus trabalhos a céu aberto, em rodas realizadas em público.

Estácio de Sá, centro propulsor do “samba carioca”, do “samba de carnaval” ou do “samba de morro”, era, como já vimos, bairro de gente simples. Nele as práticas musicais das classes populares contavam com o talento de pessoas que ganhariam projeção na história da música popular brasileira, como Ismael Silva, Bide (Alcebíades Barcelos) e Armando Marçal. Esbanjando engenho e arte, os sambistas confeccionavam freqüentemente seus próprios instrumentos de percussão, uma forma de tentar contornar crônicos problemas financeiros (consta, por sinal, que Bide foi o inventor do surdo de marcação utilizado nas escolas de samba, feito de couro de cabrito ou de gato que por vezes se comia aqui ou ali...). (PARANHOS, 2005, p. 66).

Devido à perseguição policial vivenciada pelos grupos negros da região, compositores como Pixinguinha e João da Baiana passaram se encontrar em ambientes caseiros, nas casas das chamadas “tias”<sup>15</sup>. Elas convenciam policiais que fiscalizavam os terreiros a deixarem os compositores puxarem um samba durante a cerimônia, pois tanto o culto afro quanto o samba

<sup>14</sup> Aquele que conduz a dança.

<sup>15</sup> Nome dado pelos compositores e também pela comunidade às mães de santo e responsável pelas manutenções do terreiro. Além disso, as tias exerciam papéis de grandes autoridades nas comunidades. Sendo vistas como líderes, era comum também que desempenhassem funções habilidosas na cozinha, promovendo diversas festas.



eram acompanhados pela vigilância policial. Sandroni (2001) destaca que as tias eram baianas mais velhas e exerciam grandes papéis de liderança nessa comunidade do Rio de Janeiro. Hilária Batista de Almeida, mais conhecida como tia Ciata, foi uma das mais famosas. Entre os compositores que frequentavam sua casa estavam Donga, João Baiana e Pixinguinha. É de Donga o reconhecimento do primeiro samba gravado, chamada “Pelo Telefone”, de 1916, gravado posteriormente por nomes como Chico Buarque de Holanda, Martinho de Vila e Beth Carvalho. João da Baiana, por sua vez, era filho de Perciliana Maria Constança, conhecida como tia Baiana na Pequena África, o mais novo de doze filhos de tia Baiana. Parceiro constante de Pixinguinha, entre um dos seus sambas compostos nas festas de Tia Ciata, está “Yaô”, que demonstra bem o caráter afro religioso dos encontros:

Akikó no terreiro  
 Pelú adie  
 Faz inveja pra gente/  
 Que não tem mulher  
 No jacutá de preto velho  
 Há uma festa de Yao  
 Ôi tem nêga de Ogum  
 De Oxalá, de Iemanjá Mucama de Oxossi é caçador Ora viva  
 Nanã/Naná buruku  
 Yô yôo/ Yô yôoo  
 No terreiro de preto velho Iaiá  
 Vamos saravá (a quem meu pai?)  
 Xangô!  
 (JÓAO DA BAIANA; PIXINGUINHA, 1917).

Conforme destacam Amaral e Silva (2006), a canção acima se refere a uma festa iniciática de Candomblé. Isso pode ser notado por meio dos termos utilizados, tais como yôo, que significa um iniciado no Candomblé, akikó e adié, que correspondem ao galo e a galinha e nomes de orixás como Ogum, Oxalá e Iemanjá.

Ela insinua que nos terreiros, nas festas, ninguém está só; até o galo tem sua companheira. Percebe-se, ainda, nessa composição, 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, transmitidas para outros espaços, mais abertos, da cultura. (AMARAL E SILVA, 2006, p. 196).

As tias promoviam encontros que adentravam as noites cariocas, eram festas de Candomblé, nas quais não havia divisões no cortejo: as rodas de samba estavam integradas ao culto religioso, à dança, à comida, à bebida. Nesse período, diversos termos para designar as

festas surgem tais como pagode e batucada. O primeiro significa festa ruidosa, regada à bebida e à comida. Batucada, por sua vez, faz referência ao jogo corporal variante da capoeira e do lundu, bastante popular nessa época, considerada pela polícia como um gesto violento, pois visava ser uma dança que derrubava o parceiro. (SANDRONI, 2001). O termo é destacado também por Guerrero (2010), sendo uma referência ao batuque, empregado a toda festa de percussão relacionada com a dança e ao canto africano. Embora o termo tenha sido difundido para associar às festas ocorridas na Pequena África, a batucada era realizada também fora dos terreiros. Caldas (1985) destaca que para os meios sociais predominantemente brancos, a batucada era vista como manifestação inferior e o samba feito na casa de Tia Ciata e de outras tias passou a ser visto dessa maneira também.

Sandroni (2001) afirma que a perseguição branca e policial era intensa aos grupos pertencentes à Pequena África, destaca também que realizar as festas nos terreiros das tias era uma maneira de se esconderem e, conseqüentemente, preservar suas crenças e produzir sua cultura, como ocorreu ao samba.

Araújo (1978) afirma que as batucadas praticadas na rua e a capoeira eram chamadas de verdadeiras pragas pelo governo e pela polícia. Batuqueiros e capoeirista eram levados para o presídio da Ilha Fernando de Noronha<sup>16</sup>. O samba, por sua vez, era visto com grande preconceito pelos brancos de classe média e alta, sendo considerada uma música de feitiçaria, própria de ex-escravizados negros que não merecia nenhum tipo de atenção.

Esse período coincide também com a exaltação à malandragem, que se completa com uma valorização da indumentária, como o terno de linho, camisa de palha seda e copa norte. A valorização da malandragem, conforme alerta Araujo (1978), está ligada a falta de acesso ao mercado de trabalho, com a falta de escolaridade que fazia com que surgisse um tipo muito peculiar, com condutas muito próprias. Os malandros, embora não frequentassem as festas de Tia Ciata por possuírem códigos éticos muito distintos, eram, por sua vez, constantemente lembrados em sambas.

A malandragem pode ser considerada uma expressão em oposição ao homem branco, uma figura de rebeldia que não quer ser visto como um ex-escravizado, mas sim um oponente ao poder do branco, uma figura disposta a desafiar estruturas éticas, morais e sociais, valorizando-se pela sua vestimenta impecável e pela sua habilidade em jogatinas. Nos terreiros de Umbanda, a figura do malandro é lembrada na figura de Zé Pilintra.

---

<sup>16</sup> Presídio localizado na ilha de Fernando de Noronha entre os anos de 1737 e 1942.

Na umbanda, o espírito desse malandro, boêmio amante da noite e da rua, que geralmente morre assassinado por faca ou tiro numa briga por mulher, dívida de jogo ou outro vício, é cultuado como Zé Pilintra. Esta entidade é um tipo de Exu urbano, das zonas portuárias e das áreas de meretrício [...]. Veste-se, entretanto, com paletó, calça e sapatos brancos e gravata e lenço vermelhos. Sua vestimenta impecável é uma forma de ludibriar sua condição de pobre e marginal social e chamar a atenção para si como sujeito que não tem propriamente um lugar na estrutura social excludente da sociedade brasileira. [...] uma personificação do “malandro carioca”, portanto, do Zé Pilintra [...]. (SILVA, 2013, p. 1105).

Muitos foram os sambas em homenagem a figura do malandro. Como “Cabide de Mulambo” de João da Baiana, em que o compositor brinca do estilo da malandragem:

Meu Deus, eu ando com o sapato furado  
 Tenho a mania de andar engravatado [...]  
 Minha camisa foi encontrada na praia/  
 A gravata foi achada na Ilha da Sapucaia  
 Meu terno branco parece casca de alho  
 Foi a deixa de cadáver, num acidente do trabalho  
 (JOÃO DA BAIANA, 1917).

Assim como foi lembrado neste samba de Noel Rosa, de 1933:

Meu chapéu de lado  
 Tamanco arrastando  
 Lenço no pescoço  
 Navalha no bolso  
 Eu passo gingando  
 Provoco o desafio  
 Eu tenho orgulho de ser tão vadio.

Anos depois, na década de 1970, Itamar Assumpção<sup>17</sup> compôs a canção “Zé Pilintra”, relacionando a imagem do carioca com a entidade de Umbanda, essa canção, aliás, é hoje cantada como um ponto de Umbanda em homenagem da entidade.

Zé Pelintra desceu, Zé Pelintra baixou  
 É ele que chega e parte a fechadura  
 Do portão cerrado  
 Zé Pelintra desceu, Zé Pelintra baixou  
 É ele quem chamega, quem penetra  
 Em cada fresta e rompe o cadeado  
 E quando Zé Pelintra pinta na aldeia  
 O povo todo saracoteia

<sup>17</sup> Compositor e cantor paulista. Misturou diversos estilos musicais como samba, jazz e funk.

Aparta briga feia, terno branco alinhado  
 Cabelo arapuá de brilhantina besuntado  
 Ele do ovo é a porção gema, bebe sumo de jurema  
 Resolve impossível demanda  
 Homem elástico, homem borracha  
 Desliza que nem vaselina  
 Saravá à sua banda

Essa figura, contudo, não permaneceu somente nas letras de samba. Na canção “Convoque seu Buda”, de Criolo, Zé Pilintra aparece ao lado de divindades como Oxalá e também Shiva<sup>18</sup> e Ganesha<sup>19</sup>.

Nin-Jitsu, Oxalá, Capoeira, Jiu-Jitsu  
 Shiva, Ganesh, Zé Pilin dai equilíbrio  
 Ao trabalhador que corre atrás do pão  
 É humilhação demais que não cabe nesse refrão  
 (CRIOLO, 2013)

### 3.3.1 O partido-alto

Além das relações diretas entre as festas ocorridas na Pequena África; o Candomblé; o samba; e as inspirações, como a figura do Malandro, há de se destacar outro ponto forte entre as religiões afro e a musicalidade do samba: a oralidade. Além das festas ocorridas na Tia Ciata, havia o samba de partido-alto, cujo grande nome é Clementina de Jesus. Os encontros aconteciam na Praça Onze, local muito próximo às casas das tias. O samba de partido-alto é marcado pela improvisação e pela rima. “O partido não tem hora pra acabar. Tudo vai depender da capacidade de improviso [...]. O partido é uma das brincadeiras mais saudáveis, no entanto, o tom de desafio dos versos tirados é uma constante e que engasgar ou fugir da rima pode se sentir desmoralizado”. (ARAUJO, 1978, p. 30).

Ao contrário do que alguns poderiam pensar, a tradição oral africana não se limita de fato a contos e lendas ou mesmo narrativas místicas e histórias e aos *griots*, estão longe de ser os únicos conservadores e transmissores qualificados. A tradição oral é a grande escola da vida, cobrindo e envolvendo todos os aspectos. Ela é, ao mesmo tempo, religião, conhecimento, ciência da natureza, iniciação à profissão, história, divertimento e recreação [...]. Fundada com base na iniciação e na experiência, ela engaja o homem em sua totalidade e, neste sentido, podemos dizer que ela contribuiu para criar um tipo de homem particular e para moldar a alma africana. (HAMPATE BA, 1980, p. 193).

<sup>18</sup> Um dos principais deuses do hinduísmo. Juntamente aos deuses Brama e Vixnu formam a trindade divina do hinduísmo.

<sup>19</sup> Também um deus pertencente ao Hinduísmo. Seu corpo é de um ser humano e sua cabeça de um elefante. É considerado um símbolo das soluções lógicas.

Presente no samba da tia Ciata e, especialmente na forma de competição dos sambas de partido-alto é parte intrínseca de uma tradição africana na qual a tônica da oralidade é uma constante.

### 3.3.2 As escolas de samba

Paranhos (2003) registra que entre os anos de 1920 as regiões da Estácio de Sá, Morro de São Carlos, Mangue, as proximidades da área da Praça Onze e região central eram redutos de classes não-privilegiadas negras que iniciaram a associação entre o samba. O carnaval já existia, inclusive, os blocos e cordões e brincadeiras como o entrudo<sup>20</sup>. A elite que comemorava o carnaval com grandes desfiles, muita pompa, vindo de um modelo europeu, se dirigiam para grandes salões de festa. Foi nesse período que se organizaram as escolas de samba do morro, conforme ilustre Araújo (1978), tais como: Escola de Samba Deixa eu Falar (Estácio); Cada Ano Sai Melhor (São Carlos); Estação Primeira de Mangueira (Mangueira); Vai como Pode (Oswaldo Cruz); Para o Ano Sai Melhor (também Estácio) e Vizinha Faladeira (Praça Onze).

Nesse período o samba já estava difundido nas comunidades. A Mangueira tinha como representantes do samba nomes como Cartola. Heitor dos Prazeres na “Vai Como Pode”, atual Portela. Ismael Silva, da “Deixa eu Falar” e atual Estácio de Sá. Em todas as letras de samba, escolas e comunidades, notava-se em comum, conforme relata Araújo (1978) e Sandroni (2001), a presença muito forte afro religiosa, tanto nas canções, como nos hábitos, nas temáticas e nas indumentárias das escolas de samba.

O samba também começa a fazer parte da sociedade de classe média e média alta, especialmente com a popularidade do rádio e da inserção de compositores brancos pertencentes à classe média, tais como José Barbosa da Silva, conhecido como Sinhô e Noel Rosa. (Caldas, 1985). Sinhô era um frequentador assíduo das festas de Tia Ciata e parceiro musical de Donga, Pixinguinha, entre outros. Entretanto, quando Donga registrou “Pelo Telefone” apenas em seu nome, fez com que Sinhô rompesse com o grupo de Tia Ciata, acusando Donga de não registrar o samba de forma coletiva. Sinhô começou a produzir samba sozinho, agradando a elite com suas composições e também críticos musicais que

---

<sup>20</sup> No entrudo havia brincadeiras como de atirar água, farinha, ovos, limões de cera com líquidos perfumados uns nos outros.

consideravam seus versos e sua musicalidade bem elaborada, conforme destaca Caldas (1985).

Posteriormente, foi a vez de Noel Rosa dar um novo endereço ao samba, no bairro de Vila Isabel, no Rio de Janeiro, e por volta de 1930, já não se pode mais separar samba de morro e da cidade, havendo grande interação entre eles. Com sucessos como “Com que Roupa?” e “Feitio de Oração”, fazendo com que o público de classe média e alta ouvissem mais o samba.

Sodré (1998) salienta que seja qual for o samba, seja de morro, de cidade, de partido-alto, todos eles têm como fonte a religiosidade e a cultura negra. “Foi graças a um processo dinâmico de seleção de elementos negros que o samba se afirmou como gênero-síntese adequado à reprodução fonográfica e radiofônica, ou seja, à comercialização em bases urbano-industriais” (SODRÉ, 1998, p.48).

Com a difusão da rádio e a entrada de Getúlio Vargas à presidência da República o espírito nacionalista fez-se fortemente presente e o samba passou a ser visto e propagado como um produto nacional que deveria ser valorizado. Dessa maneira, os nomes de Noel Rosa, Cartola, Pixinguinha, Sinhô, João da Baiana, Clementina de Jesus foram conhecidos em âmbito nacional e o samba passou a ser visto como parte da identidade nacional. A partir daí o samba, a cada década, ganhava novos nomes e mais aderências.

Nos anos de 1940, o grande destaque foi Carmen Miranda que gravou diversas composições de Dorival Caymmi, popularizadas no Brasil e no exterior. (AMARAL; SILVA, 2006). O compositor baiano Dorival Caymmi fez grandes sucessos nesse período. Canções como o “Samba da Minha Terra”; “Oração de Mãe Menininha”, em homenagem a ialorixá baiana, Mãe Menininha do Gantois. Além de outras canções que traziam aspectos sofridos no período da escravidão como “Vida de Negro” e “Navio Negreiro”. Nessa última canção, Caymmi faz referência à vinda de negros escravizados para o Brasil e elementos do Candomblé.

Entre as décadas de 1930 e 1950 o crescimento das indústrias fonográfica e cinematográfica e da radiodifusão trouxe consigo um grande impulso na produção da música popular brasileira. Neste contexto as referências ao universo religioso afro-brasileiro cresceram e praticamente todos os grandes intérpretes gravaram alguma canção aludindo ao tema. Orlando Silva gravou “Despacho” (de Ari Barroso) em 1940; Dircinha Batista, em 1950, gravou “Salve Ogum” (de Mário Rossi e Pernambuco), Macumba Gegê (de Sinhô) e, em 1953, Feitiçaria (de Custódio Mesquita e Evaldo Rui); Dalva de Oliveira gravou “Babalú”<sup>33</sup> (de Margarita Lecuona e Humberto Porto, em 1943); gravada também por Ângela

Maria em 1958 e Luiz Gonzaga, “Rei Bantu” (dele e Zé Dantas, em 1950), entre outros. (AMARAL; SILVA, 2006, p. 203).

Há de se destacar que na década de 1960, o disco “Afro-sambas” de Vinicius de Moraes e Baden Powell, no qual as canções são em homenagens aos orixás Ossaim, Exu, Iemanjá e Xangô. Vinicius e Powell declararam que a musicalidade dos terreiros serviu de inspiração primordial para a formação do álbum, além disso, conforme destacam Amaral e Silva (2006), serviu para que a sonoridade das religiões de matriz africana se expandisse para a classe média e alta do Rio de Janeiro, acostumada já às canções de Powell e Vinicius por meio da bossa-nova, estilo popularizado nessas classes sociais.

Na década de 1970 e 1980, nomes como de Beth Carvalho, Alcione, Paulinho da Viola e também Clara Nunes e Martinho da Vila se destacaram. Os dois últimos, por sua vez, possuíam discurso muito forte entre samba e religião. Clara Nunes teve sua trajetória artística e religiosa entrelaçada. Nesse caminho, idealizou a importância da identidade nacional, fez diversas turnês por países africanos que haviam sido escravizados pelos portugueses. Religiosamente, durante muitos anos, afirmou ser umbandista, demonstrava sua devoção em público. Após certo tempo, disse pertencer ao catolicismo, contudo permaneceu entoando canções que, após sua morte, se tornaram cantigas cantadas em casas umbandistas, como “Banho de manjerição” e “Ê baiana”. (BAKKE, 2007).

Já Martinho da Vila, desde suas primeiras canções, entoava a memória de seus ancestrais e com o tempo adotou um discurso de cunho político nesse sentido. Ademais, o artista levou para os palcos pontos de Umbanda que louvam Exu, Pombagira, como ocorreu na música “Festa de Umbanda”, lançada em 1970. Seu trabalho é visto como uma obra de valorização para a construção da identidade negra. (AMARAL; SILVA, 2006).

### 3.3.3 A transição do Samba

Na década de 1980, o Brasil passava por uma situação de reorganização na indústria fonográfica. Com a queda abrupta de seu faturamento e a entrada de produtos e artistas estrangeiros como Michael Jackson, Madonna e Lionel Richie. O período de valorização do samba como um ritmo brasileiro vangloriado pela nação se esgota. Nessa época tem-se a valorização do Rock brasileiro com bandas como Legião Urbana, Barão Vermelho, Blitz,

RPM, entre outras. Há ainda uma valorização da música brega com nomes de Reginaldo Rossi, Odair José.

Surge, ainda, no Rio de Janeiro grupos de pagode nas periferias do Rio de Janeiro, o mais famoso deles, na quadra de Cacique de Ramos, que se tornara bloco carnavalesco e valorizado por Beth Carvalho. Ao contrário do samba, conforme revela Pinho (2003), não se pode afirmar que existiam movimentos organizados do pagode, mas, sim um cenário que propiciou essa formação. Os encontros se assemelhavam àqueles ocorridos na Tia Ciata, em alguns aspectos, como uma festa organizada com bebida, comida, na qual a religião afro estava inserida. A diferenciação que se faz do pagode surgido no Cacique de Ramos para o samba está na musicalidade são “os instrumentos percussivos com um maior volume sonoro como o surdo, o tamborim, o reco-reco, o agogô e a cuíca – instrumentos bastante característicos do samba – perderam espaço, sendo substituídos por outros, como o tantã, o repique de mão – instrumentos percussivos mais suaves” (PINHO, 2003, p.60).

Músicos que já trafegaram pelo samba e aderiram a esse cenário, estão: Zeca Pagodinho, Beth Carvalho, Arlindo Cruz, Jorge Aragão e Jovelina Pérola Negra também tiveram as religiões de matriz africana fonte de inspiração para suas canções, como “Santo Forte”, composta por Jovelina:

Figa de guiné, patuá, pé-de-coelho  
 Mandinga de olho ruim  
 Se pegar, quebra o espelho  
 Meu santo é forte  
 É quem manda no terreiro  
 Quem jogou pra mim, não pegou, caiu primeiro  
 Atrás da porta, tem Espada de São Jorge  
 Ferradura da sorte, pra quem tem superstição  
 Um bom galho de arruda sempre ajuda a clarear  
 Mas é bom e não pode faltar  
 A proteção dos orixás  
 (JOVELINA PÉROLA NEGRA, 1985)

O pagode da década de 1980 ficou marcado pela representação da Cacique de Ramos e pelo fomento do estilo por esses músicos, contudo conforme afirma Pinho (2003), o que não se esperava era que este estilo agradaria tanto ao público, já fatigado pelo estilo do samba tradicional. Até esse momento, músicos como Martinho da Vila e Paulinho da Viola chegaram a abraçar o pagode, tida por alguns críticos, até como forma inovadora de se pensar o samba, com a adaptação de instrumentos. Porém, conforme salienta Adorno (2009), a música é refém do capital, e por essa razão, os produtos, para serem vendidos, perdem sua essência primeira



para se adaptar a um mercado extensivo. Assim aconteceu com o cenário do pagode produzido pela Cacique de Ramos. O pagode produzido na década seguinte, segundo Pinho (2003), já carrega um viés voltado para a música romântica, com letras fáceis e feito para ser apresentado em programas de TV, no qual as religiões de matriz africana eram inexistentes e sequer citadas. Bandas como Raça Negra, Só Pra Contrariar, fazem parte desse momento do pagode. Esse estilo produzido pela década de 1990, aliás, é o que se conhece no senso comum como pagode e não aquele produzido pelo Cacique de Ramos, que muitas vezes é apontado como samba.

O samba, porém, como os da Tia Ciata, bem como o pagode diferenciado do Cacique de Ramos permanecem com novos nomes no cenário musical, em que as religiões afro ainda são enaltecidas. Nomes como Teresa Cristina, Mariene de Castro, Roberta Sá recriam o samba para a atualidade e, até mesmo Criolo e Emicida já se enveredaram pelo caminho do samba. Em 2017, Criolo lançou o álbum “Espiral de Ilusão” composta por músicas apenas de samba, cujo espaço para as religiões de matriz africana é presente na canção “Nas águas do mar”, bem como Emicida, que já misturou *Rap* e samba na canção “Samba do fim do mundo”, que conta com a participação da sambista Juçara Marçal, em que são entoados seguintes versos:

Somos a contraindicação do Carnaval  
 Nagô do tambor digital  
 Fênix da cinza de quarta, total  
 O MST da rede social  
 Sabendo de onde vêm as crianças, alarma  
 Assim como cê sabe de onde vem as armas  
 Grana de judeu, petróleo árabe, negócios  
 Mas sangue e suor são sempre nossos, chefe  
 Quantas noites cortei  
 É importante dizer  
 Que é preciso amar é preciso lutar  
 E resistir até morrer  
 Quanta dor cabe num peito  
 Ou numa vida só  
 É preciso não ter medo  
 É preciso ser maior  
 (EMICIDA, MARÇAL, 2013)

### 3.4 O SOM QUE VEM DA BAHIA

A relação entre as religiões afro e a música brasileira não está restrita apenas ao samba do Rio de Janeiro. Pelo contrário, conforme já foi visto, as tias da Pequena África vieram da Bahia. A imagem desse estado nordestino está permeada de referências às religiões de matriz

africana na arte brasileira, nos romances de Jorge Amado, nas canções de Dorival Caymmi, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros. “A Bahia situa-se, nessa acepção, como o *locus* privilegiado das religiões afro-brasileiras, pela suposta lealdade às heranças trazidas do continente africano” (OLIVEIRA, p. 1, 2013).

Além do já citado sucesso de Dorival Caymmi, na segunda metade do século XX, os afoxés e blocos faziam-se presentes no Carnaval de Salvador contando com associações e participantes que organizavam ao longo do ano os preparativos do festejo, relacionados diretamente aos terreiros de Candomblé. Ainda era um tabu pelas camadas mais elitizadas aceitar os festejos de afoxés. Loiola e Miguez (1996) destacam que isso está relacionado à musicalidade africana, que remetia às religiões afro, vistas como manifestações religiosas inferiores. Guerreiro (2010) informa que os afoxés se comportavam, ainda, como uma maneira de resistência em defesa da religiosidade afro, demonstrando sua força pelas ruas da cidade durante os cortejos carnavalescos. Entre os afoxés de Salvador, destaca-se Filhos de Ghandy, atuante nos dias de hoje.

O afoxé Filhos de Gandhi foi formado em 1949. Inicialmente o grupo era constituído por estivadores baianos que buscavam melhores condições de trabalho, autonomia sindical, cujas ideias socialistas haviam influenciado fortemente o grupo. Para fortalecer o movimento, aliaram-se a outras classes trabalhadoras e ligadas ao carnaval, como os Filhos de Mar, formado por marinheiros, Filhos do Porto (doqueiros) e Filhos do fogo (bombeiros) que buscavam também melhorias nas condições trabalhistas. O nome foi inspirado à luta apaziguadora de Gandhi pela independência da Índia, colônia inglesa. Os Filhos de Gandhi possuíam a intenção de neutralizar a imagem que se divulgava de sua classe trabalhadora, tidos como arruaceiros. (GUERREIRO, 2010). “No contexto de repressão política que experimentavam, um grupo de estivadores transpôs simbolicamente para o universo festivo o seu protesto, seguindo a tradição de participação carnavalesca dos cordões [...]”. (PINHO, 2003, p. 196).

Formado primeiramente como cordão que buscava, de forma apaziguadora, melhorias nas condições de trabalhos, a vinculação de Filhos de Gandhi com a religião afro não tardou a aparecer. Através da empatia que os seus membros tinham com o Candomblé, as músicas em seus cortejos entoavam homenagens aos orixás e, gradativamente, o grupo se firmou como afoxé cuja mensagem expressava a necessidade da resistência da religiosidade afro frente a intolerância religiosa (PINHO, 2003). A caracterização desse afoxé é marcada pelas cores de

Oxalá, orixá que se apresenta de duas formas no Candomblé: o velho e o moço. O primeiro representado pela cor branca e o segundo, pela cor azul (ADEÍLSON, 2012).

Segundo Guerreiro (2010) no início da década de 1970, Filhos de Gandhi se esvaziou, deixando até mesmo de desfilar, contudo, contava com Gilberto Gil como grande admirador do afoxé e responsável pelo renascimento deste. Em 1973, Filhos de Gandhi realizou o percurso de 12 horas pelas ruas de Salvador. Para Gil e os demais membros ali estava eternizado o afoxé. Especialmente pela canção composta por Gil, “Filhos de Gandhi” para o cortejo daquele ano e que embalou o percurso.

Omolu, Ogum, Oxum, Oxumaré  
 Todo o pessoal  
 Manda descer pra ver  
 Filhos de Gandhi  
 Iansã, Iemanjá, chama Xangô  
 Oxossi também  
 Manda descer pra ver  
 Filhos de Gandhi  
 Mercador, Cavaleiro de Bagdá  
 Oh, Filhos de Obá  
 Manda descer pra ver  
 Filhos de Gandhi  
 (GILBERTO GIL, 1973)

A canção repleta de referência aos orixás também se tornou conhecida e popular no Brasil, sendo gravada por Gil em 1975 e propagada também no exterior. Além de levantar o afoxé, Gilberto Gil também fez parte do quarteto baiano, Doces Bárbaros<sup>21</sup>, formado ainda por Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gal Costa. O grupo, por sua vez, trouxe a diferenciação ao hibridizar ritmos do Candomblé baiano com a música pop e o rock. Isso pode ser notado na canção “Bat Makumba” (1968), em que o termo “bat” tem o sentido de bater e ainda, bat como expressão de morcego em inglês e makumba como uma variação do termo popularmente conhecido. Nos versos ainda há referência ao Batman (homem-morcego, herói norte-americano); “yêyê”, saudação a Oxum e “obá”, interjeição a Xangô. (AMARAL; SILVA, 2006):

Batmakumbayêyê batmakumbaobá  
 Batmakumbayêyê batmakumbao  
 Batmakumbayêyê batmakumba

<sup>21</sup> Embora mantivessem suas trajetórias musicais de maneira individual, os quatro músicos trocavam diversas experiências, fruto da afinidade que existia entre eles antes do sucesso. Mesmo realizando turnês e shows separados consideravam-se um grupo. Em 1976 gravaram o álbum “Doces Bárbaros”, comemorando dez anos de carreira.

Batmakumbayêyê batmakum  
 Batmakumbayêyê batman  
 Batmakumbayêyê bat  
 Batmakumbayêyê  
 Batmakumbayêyê  
 Batmakumbayê  
 Batmakumba  
 Batmakum  
 Batman  
 Bat (GIL; VELOSO, 1968).

A canção é dotada de diversas interpretações e simbologias, dentre elas, uma crítica à influência norte-americana em espaços brasileiros, incluindo os religiosos. Posteriormente, outras canções de Gil e Caetano trouxeram a tônica afro religiosa, bem como de Gal Costa e de Maria Bethânia interpretando músicas como “É d’Oxum”, “Ê Menina”, “Ia Omim Bum”, “Marinheiro só”, “Eu vim da Bahia”. Ademais, conforme Amaral e Silva (2006) ressaltam, esses artistas contribuíram para que expressões como “odara”, “saravá” e “axé” se tornassem populares, por meio das canções e shows do quarteto.

Guerreiro (2010) destaca que em meados dos anos de 1980, a música percussiva dos blocos afros de Salvador vivenciava um novo movimento, o chamado samba reggae, estilo que permitiu que a música baiana ecoasse para além dos bairros, das periferias, blocos de carnaval estruturados por seus próprios membros, para transforma-se em um polo frutífero musical. As sonoridades de origem afro foram recriadas, difundindo-se com ritmos brasileiros, como o samba, maracatu e também caribenhos, acompanhados dos sons de tambores como o repique, timbau e o timbalês caribenho. “O ritmo foi concebido tendo como elementos de base uma banda (ou bateria) formada por vários tipos de tambores, onde cada executante realça seu instrumento; a coreografia dos percussionistas; os temas das canções [...] e as danças permanentemente inventadas” (GUERREIRO, 2010, p. 57).

Vale ressaltar que os blocos se diferenciam dos afoxés por não cumprirem rituais religiosos pertencentes ao Candomblé da mesma forma que os afoxés, no qual a tradição de purificar os instrumentos faz-se necessário, bem como as indumentárias e também canções que fazem referência direta aos orixás. A presença religiosa faz-se nos próprios nomes dos blocos, bem como suas canções repletas de referências à África mítica, bem como elementos presentes no candomblé, contudo permitindo-se adentrar em outras referências.

Entre os blocos tradicionais destacam-se Ilê Ayê, Olodum, Ara ketu, Malê Debalê e Timbalada. Fundado em 1974, o Ilê Ayê é considerado um bloco pioneiro, demonstrando por

meio de suas roupas, cabelos trançados, gírias africanas e especialmente pela sua musicalidade percussiva que misturava o samba duro com batidas de ijexás, originárias do Candomblé. A expressão Ilê Ayê vem do iorubá e significa ‘ilê’ pátria e “ayê” eternamente.

Os elementos do Araketu muito se assemelham com o Ilê Ayê, o nome ioruba do bloco significa: povo do reino de Ketu, região da África Ocidental de onde vieram os povos ioruba e que se situa atualmente na fronteira da Nigéria com o Senegal. Os seus enredos para o carnaval contam a história do povo negro e homenageiam os deuses africanos. Oxóssi, o orixá da caça, é considerado protetor do bloco [...]. No seio do Ara Ketu se misturam de sua presidente Vera Lacerda e a visão estética e religiosa do artista plástico e pai de santo Augusto César, diretor cultural do bloco. “Nosso trabalho é muito em cima da religião africana, como maior força de resistência da cultura negra neste país”, explica Vera. Candomblé e ciência se misturam para dar consistência ao projeto de emancipação social de uma população urbano-periférica, essencialmente negra. . Araketu, se espelha numa África mais moderna. Araketu se afastou de seu bloco original de seu formato original e se descaracterizou como bloco afro. Bloco afro Malê Debalê significa em ioruba “negros felizes islamizados”. O bloco afro Malê Debalê saiu na primeira vez do carnaval em 1980. Reproduzem uma África mítica e mistura islamismo e candomblé. (GUERREIRO, 2010, p.34-35).

Em 2012, Criolo fez uma parceira com o bloco Ilê Ayê, com a canção “Que bloco é esse?”, Emicida, por sua vez, no mesmo ano, também realizou uma parceira com o bloco Malê Debalê, resultando no clipe “Malê, a Insurreição”.

Além dos blocos citados, Timbalada que tem como principal membro o percussionista Carlinhos Brown, responsável pela reformulação do instrumento de destaque do grupo, o timbau. O timbau, utilizado por muitos blocos e afoxés, é também um instrumento originário dos terreiros de Candomblé, contudo, Brown inovou esse instrumento, ao aproximá-lo do pop e da música caribenha. A estética da música do bloco se caracteriza por difundir ritmos de sonoridade africana, afro-americana e afro-caribenha. “O grupo criou uma estética particular, através do uso de pinturas corporais, inspiradas nos costumes africanos e adereços reciclados” (GUERREIRO, 2010, P. 173).

Conforme destaca Moura (1996), o que é notável nos blocos e afoxés de Salvador é a presença de uma batida que o indivíduo é incapaz de ser indiferente a ela, ainda que lhe gere um profundo desconforto e estranhamento. Isto porque o referido autor também acrescenta que a razão dessa não-indiferença é o fato de a batida estar diretamente associada aos transes religiosos relacionados às religiões de matriz de africana e aos rituais afro, ainda que não visitado por todos, permeiam o imaginário coletivo brasileiro.

Iniciados como blocos de Carnaval, tanto o Ilê Ayê, como Araketu, Timbalada e também como ocorreu com o Olodum, hoje são reconhecidos também como blocos culturais, que contam com atividades diárias, de incentivo à cultura destinadas aos jovens de baixa renda da cidade de Salvador. O Olodum, que em iorubá significa “Deus dos Deuses”, se aproximou do viés acadêmico, juntamente ao movimento negro baiano, dedicando às pesquisas na área de antropologia e história, levando para a periferia debates sobre a importância de discutir identidade e história do continente africano (GUERREIRO, 2010).

[...] um olhar atento permite constatar o quanto cresceu a auto-estima dos jovens e adolescentes negros nos últimos vinte anos. Boa parte deles vive uma vaidade inequívoca de sua identidade étnica. Continuam sendo abordados pela polícia a caminho de ensaios dos blocos, devendo apresentar os documentos para não serem espancados e/ou detidos. Por outro lado, os ensaios do bloco e os shows nos bairros não são mais molestados pela polícia de forma tão agressiva como antes, permanecendo a prática eventual de revistar, porém sem espancamento. Além disso, a figura do artista não é mais equivalente a um marginal. Tudo isso é um ganho político não mensurável em termos convencionais, mas apreciável em termos de experiência de identidade. Enfim a representação que faz de si mesmo é muito mais positiva que nos anos 60 e isto se deve às transformações no âmbito das práticas musicais. (MOURA, 21996, p.187).

Assim como aconteceu com o samba e o pagode estilizado pelo Cacique de Ramos na década de 1980, a música baiana também foi comercializada no Brasil de uma maneira diferente daquela vivenciada nos blocos e afoxés. Especialmente com a expansão e mudanças que a *axé music*<sup>22</sup> trouxe. Mais uma vez a indústria cultural realiza mudanças para adaptar uma cultura regionalizada a uma cultura massificada e, por essa razão, simplifica suas expressões originais, transformando cultura em mercado. A própria *axé music* passou por transformações diversas para se adaptar ao mercado fonográfico, distanciando-se de suas primeiras formações.

Conforme ilustra Castro (2010), há um senso comum quando se fala de música baiana, difundida pela ideia de monocultura na qual a *axé music* vivenciou em seu apogeu midiático na década de 1990. Comumente, ao se deparar com um grupo baiano, como o Ilê Ayê em algum veículo midiático de grande porte, rapidamente este será apontado como pertencente ao

---

<sup>22</sup> Segundo Guerreiro (2010), o *axé music* é encontro da música dos blocos de trio com a tanto produzidas na Bahia, como influência de outros estilos, como música caribenha, pop, entre outros. O *axé music* foi introduzido por músicos como Dodô e Osmar, Moraes Moreira, Pepeu Gomes, além dos estilos já trazidos pelos blocos e afoxés, iniciou-se a formação de novos artistas e estrelas de trio em Salvador, tais como Luiz Caldas, Sarajane, Banda Furtacor, Virgílio, Daniela Mercury, Marcionílio, Banda Pinel, entre outros. (Castro, 2010). O *axé music* popularizou o uso de trio elétricos e inseriu instrumentos eletrônicos em suas composições.

gênero da *axé music*, contudo, os instrumentos como agogôs, timbau, atabaques e a influência da música caribenha, é o que compõem blocos como esse, surgidos antes mesmo da formação da *axé music*.

A Bahia aparece, portanto, como portadora de uma infinidade de símbolos, em que cada qual reside uma história de uma África imaginada. Surge também como o suspiro de um povo oprimido e transformou seus símbolos em sinônimos de festas, celebrações e também uma maneira para falar sobre formação da identidade negra. A imaginação e a linguagem em consonância com o real, com as aflições cotidianas que são transcendidas e reinventadas aos sons de agogôs, atabaques e timbais, transformada na linguagem iorubá dos ancestrais, mantidas, compartilhadas e cultivadas por meio da tradição religiosa de seu povo.

Castillo (2008) aponta que, embora tenha existido deturpações em relação à música baiana, houve uma contribuição grande para que o Candomblé tenha sido expandido positivamente em território nacional por meio de uma imagem atrelada à Bahia. Essa ligação pode ser vista também no *Rap* paulistano de Emicida, por meio da canção “Santo Amaro da Purificação”, com os seguintes versos “A gente joga a dor no mar pra Iemanjá levar (Sim!) Crê na fitinha do senhor do Bonfim Que sem tecnologia alcançou cada confim” (EMICIDA, 2010) e também notada na canção “Baiana”:

Baiana cê me bagunço  
 Pirei em tua cor nagô, tua guia  
 Teu riso é Olodum a tocar no Pelô  
 Dia de Femadum, tambor alegria  
 Cê me lembra malê, gosto pra valer  
 Dique do Tororó, Império Oiô  
 A descer do Orum, bela Oxum  
 [...]
   
 É o mito em Orubá, bonito pode pá  
 Água de Amaralina, gota de luar  
 É leite ocular, rito de passar  
 Me lembrou Clementina a cantar  
 Dois de Fevereiro, dia da Rainha  
 Que pra uns é branca, pra nóiz é pretinha  
 Igual Nossa Senhora, padroeira minha  
 Banho de pipoca, colar de conchinha  
 Pagodeira em linha da Ribeira, eia, Cajazeira.  
 (EMICIDA, 2015)

### 3.5 A MÚSICA *RAP* NO BRASIL

Assim como a música baiana teve influências vindas de diversas regiões da América, o *Rap* brasileiro também recebeu influências de diversas regiões afro latinas. Ademais, tal como o samba e a musicalidade baiana, a presença da religiosidade no *Rap* é uma constante desde sua chegada no Brasil. Por uma questão geográfica, o cenário urbano, no qual o *Rap* está inserido, fez com que houvesse um fluxo religioso intenso, portanto, houve influência da música gospel e da religiosidade católica, até chegar às religiões de matriz de africana.

Ainda que o *Rap* seja um estilo musical recente, sua origem está ligada a uma longínqua trajetória histórica. Isso porque suas batidas e seus movimentos corporais reelaboram e revisitam aspectos da cultura negra difundidos por meio do tráfico de escravizados durante o processo expansionista europeu entre os séculos XVI e XVIII no Caribe e no Continente Americano. Os acontecimentos que ocorreram por mais de três séculos ainda repercutem na realidade social moderna. (RIGHI, 2011).

Desde a sua chegada no Brasil, o *Rap* foi considerado expressão cultural negra, isto porque os símbolos e as imagens dos *rappers* norte-americanos que incentivaram este gênero eram homens negros que denunciavam as mazelas sociais das periferias estadunidenses. Conforme destaca Righi (2011), a cidade de São Paulo, especialmente, tornou-se um polo que difundiu a cultura *Hip Hop*, reafirmando ser um movimento feito por e para negros. Buscando por meio de seus versos suas origens culturais, sociais e familiares. O fenômeno ainda se justifica pelo fato de o *Rap* ser considerada uma manifestação cultural que conecta os jovens das periferias e, ao mesmo tempo, serve como um canal de comunicação para explicar insatisfações político-sociais.

O *hip hop* se constitui de quatro elementos: o *break* (a dança de passos robóticos, quebrados e, quando realizada em equipe, sincronizados), o grafite (a pintura, normalmente feita com spray, aplicada nos muros da cidade), o *DJ* (o disc-jóquei) e o *rapper* (ou MC, mestre de cerimônias, aquele que canta ou declama as letras sobre as bases eletrônicas criadas e executadas ao vivo pelo DJ). A junção dos dois últimos elementos resulta na parte musical do *hip hop*: o rap (abreviação de *rythm and poetry*, ritmo e poesia, em inglês). Alguns integrantes do movimento consideram também um quinto elemento, a conscientização, que compreende principalmente a valorização da ascendência étnica negra, o conhecimento histórico da luta dos negros e de sua herança cultural, o combate ao preconceito racial, a recusa em aparecer na grande mídia e o menosprezo por valores como a ganância, a fama e o sucesso fácil. Certos grupos reúnem-se em posses, associações que têm por objetivo organizar o movimento, tanto do ponto de vista musical como social, disponibilizando para



a comunidade aulas de hip hop e de outras matérias, como educação sexual, informática, cultura negra e história, por exemplo. (ZENI, 2004, p. 12).

Dessa forma, as letras do *Rap* falam constantemente sobre desigualdade social, racismo, violência, como forma de contestar sistemas e conscientizar jovens de periferia sobre questões relacionadas à importância da formação da identidade negra e dispositivos que permitem viabilizar a chegada de negros e negras a uma educação de qualidade, requerendo direitos sociais e representatividade social e política. É possível notar o viés de contestação desde os *rappers* mais antigos, como na década de 1970, nos Estados Unidos em que questões políticas e lutas sociais eram abordadas em canções do gênero, letras que falavam sobre o assassinado de Martin Luther King e Malcom-X, lembradas por grupos como Run DMC<sup>23</sup> e NWA<sup>24</sup> (*Niggers with attitude*).

Por possuir uma forte representatividade nos EUA, o *Rap* é frequentemente associado a um gênero musical cuja formação se deu exclusivamente nos guetos norte-americanos, contudo, ao realizar uma análise mais específica referente aos sons, a batida e a entonação de voz usada pelos *rappers*, é notória a influência do canto falado africano, popularizado pela música jamaicana e caribenha produzida nos anos de 1950, além da presença da síncope musical africana, que potencializou a formação do samba, do *jazz* e também do *Rap*.

De acordo com Rosa (2006), é possível até mesmo afirmar que no Brasil a população escravizada entoava ritmos que remetem a sonora produzida pelo *Rap* da atualidade, mais especificamente os negros escravizados da cidade de Salvador, conhecidos como “ganhadores de pau” que vendiam água pelas ruelas da cidade e utilizavam-se do canto falado em que o MC (Mestre de Cerimônia) conduzia o grupo.

Na atualidade, o *Rap* pode ser entoado à capella ou por meio de batidas de fundo chamadas de *beatbox*. Há semelhanças entre as religiões afro desde sua chegada no Brasil e a música *Rap*. Segundo Amaral e Silva (2006), jornais e documentos do século XIX mostram que a classe dominante considerava a musicalidade e os rituais produzidos pelas religiões de matriz africana como selvagens e dotados de estrondosos barulhos, acompanhados de danças consideradas lascivas. Concepções até hoje vigentes na sociedade brasileira. O *Rap*, quando chegou ao Brasil, em meados dos anos de 1980 foi considerado violento, sendo rotulado como música inferior. Esse preconceito também esteve presente nas manifestações de lundu, de maxixe e também de samba, considerados sons abomináveis e vistos como cultura inferior.

<sup>23</sup> Grupo de Rap norte-americano formado no bairro Queens em Nova York, durou até 2002.

<sup>24</sup> Grupo de Rap da Califórnia, perdurou até os anos 2000.

O olhar branco dominante diante das religiões de matriz de africana, do lundu, do samba e da música *Rap*, demonstra aversão aos costumes dos negros. Visto que os modos de nomear e classificar as expressões culturais negras presentes no século XIX, desde a chegada do *Rap* na década de 80, se assemelham. Ainda hoje, a representação social do negro no Brasil mostra-se como uma reprodução de valores que a classe dominante carrega sobre uma população ainda desprivilegiada e minoritariamente representada nos diversos âmbitos políticos, econômicos e sociais no Brasil.

Ademais, o *Rap* no Brasil, por ser considerado um gênero musical agressivo e próprio da periferia, foi visto por instituições como Igreja, Estado, como um estilo provocativo que reforçava estereótipos violentos acerca da população que consumia este tipo de música, conforme destaca Zeni (2004). O *Rap* brasileiro sofreu racismo por classes sociais privilegiadas. Até que então seus registros começaram ser transponíveis para além da periferia, por meio de registros acadêmicos, tal como ocorreu às religiões afro, que nas pesquisas de Pierre Verger, Nina Rodrigues e Roger Bastide foram registrados aspectos referentes aos sistemas religiosos de matriz africana. Já no *Rap*, destacam os trabalhos de Hinkel (2008); Novaes (2006); Righi (2011); Rodrigues (2009); Rosa (2006) e Zeni (2004), entre outros, nos campos da sociologia, antropologia, letras e musicologia, necessitando ainda de um aprofundamento acerca da relação entre o *Rap* e religião.

A década de 1980 foi o período em que o *Rap* começou a ganhar espaço no Brasil. Contudo, só a partir dos anos de 1990 que se consolidou e ficou conhecido nacionalmente. Nomes como Thaíde, DJ Hum, Sabotage, Mano Brown e o seu grupo, Racionais Mc's, foram os pioneiros em relacionar o *Rap* e a tônica religiosa cristã e sincrética em canções como “Jesus Chorou”, “Capítulo 4 Versículo 3” e “Afro-Brasileiro”. (NOVAES, 2006):

O grupo de *Rap* Racionais MC's, aguerrido no uso da música como meio de denúncia social, por seu lado, abriu seu mais vendido CD, “Sobrevivendo no Inferno” (1998), com a canção “Jorge da Capadócia” (de Jorge Ben jor, baseada em uma oração de fechamento de corpo, de domínio popular), na qual esse santo guerreiro é saudado com a expressão “Ogunhê!”, uma saudação que se faz a Ogum, orixá associado a São Jorge. Símbolos cristãos, como o crucifixo e alguns versículos bíblicos, ilustram a capa e o encarte do CD. (AMARAL E SILVA, 2006, p. 229).

O *Rap* se aproximou das religiões afro utilizando de uma linguagem relacionada à fé cristã, católica. Na letra intitulada “Sabe quem eu sou?” dos *rappers* Thaíde e DJ Hum

observa-se este fenômeno: “Evoco espíritos no atabaque/ mas também preciso da benção do padre”. Assim como ocorre na canção “Afro-Brasileiro”, também de Thaíde:

Todo dia quando vou sair de casa pra rua  
 Faço o sinal da cruz pra fazer juz  
 À fé em Deus e nos orixás  
 Sou duro na queda porque sou filho guerreiro de Ogum com Iemanjá  
 (THAÍDE, 1999)

Criolo e Emicida fazem parte de uma geração do *Rap* que mantém algumas tradições adquiridas ao longo dessas décadas, tais como questionar o sistema, debater sobre injustiças sociais e o racismo, contudo, questionam o próprio movimento *Rap* e possuem um diálogo mais aberto com os veículos de comunicação. Além disso, quando iniciaram suas carreiras, o uso da internet já era razoavelmente popularizado no Brasil, o que potencializou a divulgação de seus respectivos trabalhos.

### 3.5.1 Emicida

Nascido em 1985 e criado na periferia de São Paulo, na região de Cachoeira, Leandro Roque de Oliveira perdeu seu pai quando tinha apenas sete anos de idade. Sua mãe trabalhava como empregada doméstica. Entre as paixões da infância: a música e as histórias em quadrinhos. Além da influência que chegou a receber de seu pai, que era DJ, Leandro se interessou pela música através de idas a igreja e aos terreiros. Quando criança acreditava que os pontos entoados nos terreiros que frequentava eram frutos da improvisação e criava desafios para si mesmo, criando seus próprios versos.

Na transição entre a adolescência e a vida adulta trabalhou como pedreiro, vendedor de cachorro quente, pintor. Formou-se em Desenho pela Escola de Arte de São Paulo. Sua paixão por improvisos, entretanto, se fez mais latente.

Seu sucesso teve início nas batalhas de Mc's ocorridas em São Paulo. Até mesmo seu nome artístico vem daí, da junção dos termos, MC e homicida, pois Emicida era considerado um *rapper* capaz de vencer qualquer outro em um duelo de *Mc's*<sup>25</sup>.s Mais tarde, passou considerar seu nome como uma sigla E.M.I.C.I.D.A (Enquanto Minha Imaginação Compor Insanidades Domino a Arte).

<sup>25</sup> Informação disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa551243/emcicida>. Acesso em 08 de dezembro de 2018.

Em 2008, lançou seu primeiro single, Triunfo, por meio do *Youtube*<sup>26</sup>, alcançando rapidamente mais de oito milhões de visualizações. No ano seguinte, lançou uma mixtape, intitulada “Pra quem já Mordeu um Cachorro por Comida, até que eu Cheguei Longe”, que reunia 25 composições. Entre 2009 e 2010 Emicida alcançou considerável projeção nacional, concorrendo a prêmios, lançando *Ep*'s. Em 2013 gravou seu primeiro álbum intitulado “O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui”. Após dois anos lançou seu segundo disco “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa”, por este álbum Emicida concorreu a um dos maiores prêmios de música do mundo, o *Grammy* Latino. Já em 2017, se juntou ao *rapper* brasileiro Rael e aos *rappers* portugueses e lançaram juntos o álbum “Língua Franca”, no qual celebra a língua portuguesa em suas variações. A faixa “Chapa Quente”, que compõem o projeto, foi indicada ao *Grammy* Latino na categoria música urbana.

Emicida é um *rapper* que rompeu com paradigmas: contrariando os *rappers* de gerações anteriores, aceitou participar de programas televisivos com grande apelo popular, criou uma marca de roupas atrelada a sua imagem e de sua gravadora e assinou contrato com uma multinacional, a *Nike*. Todas essas ações possibilitaram que o *rapper* se tornasse conhecido para além do público de música *Rap*. Em 2011, foi entrevistado por Antônio Abujamra em seu programa de entrevistas, “Provocações”, exibido na TV Cultural<sup>27</sup>. Na ocasião, o entrevistador perguntou a Emicida se ele era um traidor do *Rap* por tomar atitudes diferentes de *rappers* de gerações anteriores, Emicida respondeu:

Eu acho que eu não sou um cara que concorda com as coisas. Eu não trai o *Rap*. Eu lutei e voltei pra essência dele. O *Rap* começou falando de vida. Durante o *boom* de um tipo de música que teve nos EUA, chamado *Gangsta Rap*<sup>28</sup>, essa outra vertente se tornou mais expressiva e começaram matar as músicas que não falavam de criminalidade. Só que fora do Brasil isso se mesclou e as duas conseguiram coexistir. Aqui durante um tempo começaram a bater na mescla tecla e as outras variedades do *Rap* foram ficando não tao aparentes. Acho que só voltei pra o que era no começo.

---

<sup>26</sup> Site de compartilhamento de material audiovisual gratuito entre usuários.

<sup>27</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-v3tSameGE0&t=191s>>. Acesso em 08 mai 2018.

<sup>28</sup> O *gangsta Rap* foi um movimento iniciado nos EUA na década de 1980 e disseminado no mundo todo como um estilo de *Rap* que aborda as situações cotidianas de criminalidade vivenciada nas periferias. Contudo, houve muitas associações entre o *gangsta* e o tráfico de drogas, criando facções em parceria e associações. Vale destaca que embora o *Rap* tenha a preocupação em abordar temas do cotidiano de periferias, o *Rap* se destaca também por abordar outras temáticas, como associar a questão de identidade negra e religião, tal como é visto neste trabalho.

Em setembro de 2018, Emicida se enveredou para outro campo: ele lançou o livro de história infantil “Amoras”, inspirado na canção de mesmo nome que fez para a sua filha Stella, de sete anos. Na história, Emicida fala sobre o despertar da autoestima de uma menina negra. Durante a leitura há diversas referências a personalidades negras como Malcolm X e também ao orixá Obatalá. Em outubro Emicida gravou um vídeo<sup>29</sup> em suas redes sociais explicou que, além de ser uma homenagem a sua filha, outras motivações o levaram a escrever o livro:

Se a gente acredita no que a gente tá falando a gente precisa chegar mais cedo, a gente precisa encontrar meios para chegar na vida das pessoas. A gente não pode mais aceitar que nosso discurso seja compreendido na adolescência pra frente, tá ligado? Eu não acho que o jovem perdeu a gana de lutar, tá ligado? Mas acho que a gente perdeu 10 anos e nesses 10 anos muita coisa acontece. Quando a gente começa a conversar com o moleque e ele tem 15 anos de idade, os traumas chegaram antes da gente, Os traumas vão ser mais marcantes que o nosso discurso várias vezes. A gente vai ter que trabalhar dobrado, triplicado pra destruir toda essa traumatização. A ideia do livro é justamente essa, mano, correr e chegar primeiro. Para que esse vazio, essa ausência seja preenchida com uma referência bacana, bonita, a respeito deles mesmo, de nós, sacou? É a partir do momento que você tem essa referência você tá mais forte pra enfrentar a maldade do mundo.

Emicida não é o único da família a lançar livros. Sua mãe, Jacira Roque de Oliveira, aos 54 anos lançou seu primeiro livro, “Café”<sup>30</sup>. A história trata de aspectos autobiográficos de sua vida. Ela conta que seus filhos foram os maiores motivadores para que se tornasse escritora. Acredita na força da ancestralidade e em Iansã. Por muitos anos frequentou o espiritismo kardecista, mas hoje é frequentadora de religião de matriz afro e filha de Iansã. Entre a leitura de “Amoras”, inspirada na filha Stella, as canções de Emicida, está também a força de dona Jacira. A ancestralidade: contínua e presente.

### 3.5.2 Criolo

Nascido no bairro de Grajaú, na cidade de São Paulo, onde reside até hoje, Kleber Calvacante Gomes, de 43 anos, iniciou seu contato com a música aos onze anos quando foi

<sup>29</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3czQelua5nA>>. Acesso em 10 set 2018.

<sup>30</sup> Mãe de Emicida e Fióti, Dona Jacira narra cura pela escrita e ancestralidade Disponível em: <<https://www.hypeness.com.br/2019/03/mae-de-emicida-e-fioti-dona-jacira-narra-cura-pela-escrita-e-ancestralidade/>>. Acesso em 12 jun 2018.

apresentado ao *Rap*. Aos doze já estava compondo suas primeiras canções<sup>31</sup>. Entretanto, Kléber não trabalhou somente com a música: por 12 anos lecionou arte em escolas públicas. Em 1989 participava de batalhas de Mc's, sendo apenas em 2004 que suas canções passaram a ficar conhecidas nacionalmente. O *rapper* inseriu suas canções na plataforma MySpace<sup>32</sup>, alcançando assim projeção nacional. Em 2006 lança seu primeiro álbum “Ainda há tempo”, nesse mesmo período passou a ser chamado de Criolo. Em 2011 gravou seu segundo álbum “Nó na Orelha”, disponibilizando-o gratuitamente em seu site. Em apenas três dias alcançou mais de 25 mil downloads. O hiato de cinco anos entre “Ainda há tempo” e “Nó na Orelha”, foi explicado por Criolo em entrevista ao programa “Espelho”, apresentado por Lázaro Ramos<sup>33</sup>:

[...] tava na hora da gente ficar um pouco de lado e tentar contribuir com essa nova geração que tá aí. E alguns amigos perceberam que esse movimento era um movimento real, de não subir mais aos palcos. Aí um amigo meu, chamado Ricardo, pediu pra eu gravar canções que quase ninguém sabia que fazia, alguns sambas, sambas canção. Enfim, um monte de coisa que fiquei enchendo o saco do pessoal, Daí também o nome "Nó na orelha" [...]. Deixar de subir aos palcos não significa que vou deixar de escrever, de cantarolar com outros amigos. Mas tem uma outra referência de outras coisas que você pode viver no mundo das artes, né [...] Deixa de subir aos palcos não faz que você seja menos, mas a percepção que existe uma geração que tem feito coisas maravilhosas sobretudo com o *Rap*. Eu tenho muito orgulho de falar do *Rap* do meu país. Não me sinto um representante dele, o *Rap* é grandioso demais e também não precisa disso. Os grandes mestres que me influenciaram estão na ativa e fazendo coisas maravilhosas e também tem uma nova geração que tem feito coisas muito especiais. São coisas da vida né, comecei com 11 anos de idade a escreve e aos 13 subi no palco. Em essência, somos a mesma pessoa. (CRIOLO, 2014)

Criolo é reconhecido por sua versatilidade, participou de cinco produções do cinema nacional, trabalhando com diretores como Helena Ignez em “O Bandido da Luz Vermelha”; (2012); Sérgio Machado em “Tudo que aprendemos juntos” (2015) e “Chacrinha”, lançado em 2018 e dirigido por Andrucha Waddington. Na música também dividiu o palco com Ivete Sangalo e Ney Matogrosso. Em 2013, Criolo e Emicida se juntaram e gravaram um DVD ao vivo, contando com participações de *rappers* como Mano Brown e Evandro Fióti, *rapper* e também irmão de Emicida. Todo o material do dvd foi disponibilizado pelos *rappers* de forma gratuita em seus sites e redes sociais.

Criolo é reconhecido pelo seu jeito brando, pontual e contundente ao expressar seus desejos e a razão de sua música. Afirma que se sente orgulhoso ao ver sua música sendo

<sup>31</sup> Criolo: hora da prova. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/criolo>>. Acesso em 11 jun 2018.

<sup>32</sup> Rede social que permite o compartilhamento de fotos, vídeos e músicas.

<sup>33</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eP86LuPwUYk>>. Acesso em: 11 de out 2018.

reconhecida, mas que o ideal seria se não fosse necessário que seu canto existisse. Pois ele canta por estar desesperado e sua canção está inserida na realidade do povo, do qual ele faz parte. Ao falar sobre a vivência de crianças e adolescentes de periferia faz a seguinte reflexão:

[...] eu quero vê meus meninos sorrindo, meu, quero vê meus meninos bem, na casinha deles, com a comidinha deles. Fazendo um rolê com os paizinhos deles. Porque só ladrão ligado a política e tantos outros caminhos empresariais pode ter no seio da família uma boa alimentação e tá com conforto. Por que os nossos não podem ter conforto, orgulho? Orgulho de sua cor, de sua diáspora africana, porque não pode? (CRIOLO, 2015)<sup>34</sup>

Em entrevista recente<sup>35</sup>, Mano Brown declarou que os maiores nomes da música brasileira fazem parte do atual cenário do *Rap*, incluindo Criolo e Emicida entre os nomes citados. “É uma geração emergindo das trevas, do esquecimento, do abandono, do racismo. Essas pessoas estão emergindo do inferno, onde elas morreriam anônimas, como muitos morrem, sem reconhecimento, sem valor. A nova música popular brasileira são essas pessoas”. Em consonância com o que foi dito por Mano Brown, na entrevista concedida a Lázaro Ramos, disse também:

O que nos salvou do que a gente viveu nas ruas foi a nossa completa ignorância e falta de habilidade em se adequar ao que tá posto. O que nos salvou foi sermos um ninguém. Ou eramos ignorados ou chicoteados ou um encosto de porta de alguma pousada, nisso fizemos nossa história. A gente sofreu, a gente vomitou e a gente voltou e aceitou que a gente não consegue fazer nada do que o pessoal fala pra gente fazer pra gente ficar boleco na foto. E sobrou o que? A beleza das artes e pra muitos a fraqueza da alma. O que a gente não consegue esconder, a gente vai pro palco e mostra a cara. (CRIOLO, 2015).

A não habilidade em se adequar e o coro desesperado de Criolo segue sua trajetória fazendo história: em 2017 lançou o álbum “Espiral de Ilusão”, em que as faixas são exclusivamente de samba. No ano seguinte lançou a canção “Boca de Lobo”, no qual retorna ao *Rap* e no início de 2019 o *single* “Éterea”, a música mescla batidas da música eletrônica e um manifesto de apoio à comunidade LGBT.

<sup>34</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YFg8ah7eDMM>>. Acesso em 05 out 2018.

<sup>35</sup> Mano Brown diz que melhores letristas da música brasileira estão no Rap e cita nomes. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa429387/kleber-cavalcante-gomes>>. Acesso em 12 de outubro de 2018.

### 3.5.3 O manifesto de Criolo e Emicida

Além de realizarem parcerias no *Rap*, Criolo e Emicida também possuem em comum o fato de se aproximarem de alguns elementos orientalistas e menos próximos do sincretismo com a fé cristã, questionando dogmas católicos, tal como os *rappers* de gerações anteriores faziam, elevando os atributos das religiões de matriz africana. Conforme pode ser notado nestes versos da canção “Convoque seu Buda”:

Nin Jitsu, Oxalá, capoeira,  
 Jiu-Jitsu, Shiva, Ganesha, Zé Pilin dai equilíbrio  
 Ao trabalhador que corre atrás do pão  
 É humilhação demais que não cabe nesse refrão  
 [...]  
 Sem culpa católica,  
 Sem energia eólica/  
 A morte rasga o véu e o fel vem na retórica  
 Depressão é a peste entre os meus/  
 Plano perfeito pra vender mais carros teus  
 A beleza de um povo, a favela não sucumbi  
 Meu lado África, aflorar, me redimir  
 O anjo do mal alicia o menininho  
 Toda noite alguém morre preto pobre por aqui  
 (CRIOLO, 2014).

Esse fato também pode ser verificado por meio da canção “Mandume” de Emicida (2015):

Não temos papa, nem na língua ou em escrita sagrada  
 Não, não na minha gestão, chapa  
 Abaixa sua lança-faca, espingarda faiada  
 Meia volta na Barja, Europa se prostra/  
 Sem ideia torta no rap, eu vou na frente da tropa  
 Sem eucaristia no meu cântico  
 Me veem na Bahia em pé, dão ré no Atlântico  
 Tentar nos derrubar é secular  
 Hoje chegam pelas avenidas, mas já vieram pelo mar/  
 Oya, todos temos a bússola de um bom lugar.  
 (EMICIDA, 2015)

Como pôde ser verificado, existe um distanciamento por parte dessas canções em relacionar elementos de religiosidade de matriz africana à fé cristã e, ao mesmo tempo, valoriza aspectos da cultura africana. Ao criticar aspectos associados da fé católica, os *rappers* recorrem a símbolos das religiões de matriz africana para tratar de temas recorrentes



ao *Rap*, tais como racismo, violência e desigualdade social. Podendo ser constatado também nos versos de “Ubuntu Fristaili”(2013); “Yasuke” (2017), respectivamente:

“A África está nas crianças, e o mundo?  
O mundo está por fora saravá Ogum,  
saravá Xangô,  
saravá, saravá vovó, saravá vovô, saravá, saravá mamãe, saravá papai,  
de pele ou digital, tanto faz é tambor” (EMICIDA, 2013)

Isso é pra afastar todos os maus espíritos, sai!  
Axé, a magia de um talo de arruda que vale uma floresta inteira [...]   
Vermelho Xangô, fogo,  
a esperança é algo,  
sonho de Clementina, sonho de Zumbi (EMICIDA, 2017)

Essa forma de manifestação, conforme destaca Hall (2008) está presente, também, nas mais diversas manifestações culturais dos países da América Latina. Destaca que esse trânsito acontece pela necessidade de pertencimento vivenciada no imaginário do povo negro do continente americano, em que a produção cultural e artística gera uma comunidade imaginada, na qual é possível a realização de um retorno às culturas africanas, mutiladas pelo processo escravista. “‘África’ é o significante, a metáfora, para aquela dimensão de nossa sociedade e história que foi maciçamente suprimida, sistematicamente desonrada e incessantemente negada e isso, apesar de tudo que ocorreu, permanece assim” (HALL, 2008, p. 40).

Conhecer as influências do povo negro na música brasileira é uma forma de compreender que maneira suas manifestações sociais e culturais foram sendo negadas pelos meios elitizados, detentores do poder, sendo por estes apropriados e adaptados aos seus meios. Em contrapartida, enquanto vivenciavam as opressões, o preconceito, o racismo, os povos negros criaram mecanismos para resistir e dar continuidade a sua arte. Neste sentido, a música representa o que Munanga (2009) chama de aspecto linguístico da formação da identidade cultural do sujeito. Ao expressar sua música, suas danças, está revivendo sua história, sendo ela uma particularidade da totalidade de sua identidade. De forma análoga, e Emicida (2012) demonstra sua contestação em relação às opressões do passado na canção “Mandume”:

Mas mano, sem identidade somos objeto da história  
Que endeusa herói e forja, esconde os pretos na história  
Apropriação há eras, desses tá repleto na História  
Mas nem por isso que eu defeco na escória  
Pensa que eu num vi?  
(EMICIDA, 2012)

## 4 FORMAÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA NO BRASIL

### 4.1 ENTRE NÓS E ELES

“Ser livre tem preço no mundo onde preto assusta”, diz os versos da canção “Yasuke”. O *rapper* complementa: “Sei que é uma guerra injusta, mas ela encrusta [...] Aí, tô pra falar esse bagulho pra vocês há 400 anos”. Ao trazer esses versos Emicida retrata a realidade ainda vivenciada pela população negra que, mesmo após a abolição da escravatura, não alcançou ainda a equidade em relação aos brancos, sofrendo os reflexos dos males de mais de três séculos de exploração, tratando-se, ainda, de uma guerra injusta. Numa forma de protesto, Emicida fala que é algo que precisa ser dito há muito tempo, um período cerca de 400 anos, época em que o tráfico de escravizados aconteceu livremente.

Como já pôde ser visto no capítulo anterior, as formas do povo negro de manifestar sua música eram abafadas pela cultura branca predominante. O som que vinha das casas das tias, dos bairros negros de Salvador e das periferias paulistanas eram comumente repreendidas e tachadas de inferior. Caso houvesse interesse dos brancos por aquela manifestação, como no caso de Duque, passava a ser vista por outros olhares, mais dispostos a dar atenção a manifestação musical em questão.

A cor da pele é levada em consideração. Branca: transita entre os espaços com liberdade. Negra: tem seu preço, como diz Emicida. Em uma sociedade que a liberdade e a pele negra ainda não ocupam de forma confortável o mesmo espaço, acompanhada dos olhares vigilantes dos sinhozinhos e das sinhazinhas da modernidade, os preconceitos e os privilégios são mantidos, não garantindo a mesma oportunidade entre brancos e negros. Assim funciona a sociedade que afirma: basta se dedicar bastante e é possível alcançar o que almeja. Sem levar em consideração as prerrogativas, as vivências, as trajetórias históricas e sociais inseridas.

Os fatores acima são cruciais para a construção da identidade de um povo. O povo negro é negligenciado por uma série de estigmas que contribuem para a formação do racismo e da omissão dos órgãos governamentais mediante a essas questões, que poderão ser notadas nos versos das canções de Criolo e Emicida mais adiante. Antes, porém, serão vistos os mecanismos construídos para silenciar e oprimir a liberdade da identidade negra no Brasil.

#### 4.1.1 Estigma e Identidade

Há de se atentar, nesse sentido, ao termo trazido por Goffman (1988), pelo qual a compreensão de identidade se tornará mais facilmente compreendida, levando em consideração sua totalidade: estigma. Os gregos, que possuíam grandes recursos visuais, criaram o termo para distinguir marcas corporais com o intuito de evidenciar algo de anômalo ou não-aceitável em determinada pessoa. As marcas, feitas por meio de cortes ou fogo, deixava evidenciado se o sujeito era um escravizado, ritualmente depreciado ou alguém que não poderia circular em lugares públicos. Na Era Cristã<sup>36</sup>, conforme ainda aponta Goffman (1988), o termo ganhou dois níveis metafóricos: o primeiro, ligado à graça divina, alguém que fora tomado por uma grande experiência religiosa; o segundo, uma concepção médica, ligada à evidência de distúrbios físicos em um determinado sujeito. Na modernidade tardia<sup>37</sup>, estigma refere-se especialmente às condições de caráter social, econômico e étnico a evidências de diferenças corporais. Isto porque, comumente, atribui-se o estigma ligado ao lamento ou uma forma de má sorte por ter nascido, por exemplo, em um determinado país, com menores condições de desenvolvimento social, a problemas econômicos ou pertencer a uma classe social menos privilegiada em direitos.

Por meio de estigmas as pessoas são categorizadas, hierarquizadas. Se um determinado indivíduo pertence a uma classe menos abastada economicamente ou é de uma religião igualmente estigmatizada seu comportamento será reduzido a uma opinião preconcebida de uma classe que se considera socialmente e culturalmente superior. Dessa forma categoriza o indivíduo segundo a sua concepção de ver o mundo e o imputa termos permeados de preconceitos pelo fato do sujeito pertencer a um espaço fora do lugar-comum de quem o julga.

---

<sup>36</sup> O período da Era Cristã compreende a chamada Alta Idade Média, entre os séculos V e X. Esse período antecede a queda do Império Romano. As condições históricas dessa época possibilitaram a institucionalização e a formação do pensamento político substancialmente teocrático, cuja centralização era feita pela Igreja Católica Romana. Sendo esta responsável pela ampla formação do pensamento predominante da época, a saber, a filosofia do Direito Divino, no qual as autoridades políticas deveriam ser aquelas escolhidas pelo Deus Cristão. Essa forma de pensamento dava total autonomia ao clero e também aos nobres.

<sup>37</sup> Autores como Foucault (1995), Bauman (2005) e Hall (2008) apontam para um dualismo no qual o período compreendido como modernidade está inserido. De um lado, a modernidade marcada pela industrialização e a outra, que compreende a atualidade, que passa por um período de forte individualização e descrença nas instituições. Há outras maneiras de classificar este período, como somente modernidade ou modernidade reflexiva. Neste trabalho será utilizado o mesmo termo usado por Hall (2008), modernidade tardia, tendo em vista que serão abordados diversos conceitos cronológicos, inclusive da primeira fase da modernidade, por essa razão, para diferenciação, será utilizado o termo já explanado.

O grupo que estigmatiza possui uma identidade que o conduz e o faz pertencer ao meio que em está, possui preceitos, normas de conduta aceitáveis perante aos seus. Mediante a formação de outro grupo, que apresenta comportamentos e ideias diferentes das suas, haverá a tendência de estigmatização, hierarquização, e o grupo primeiro se colocará como portador de uma identidade mais bem formada, superior em relação ao segundo grupo.

Para cada identidade formada haverá outra, socialmente criada, porém potencialmente diferente daquela primeira, pois não se adéqua a esta. O primeiro grupo, por sua vez, tenderá estigmatizar, classificar e formar preceitos acerca da segunda identidade, pois não haverá entre eles uma compatibilidade integral de costumes, já que a segunda identidade surgiu por não se adaptar à primeira. Assim, será vista como uma identidade que faz oposição. Já o segundo grupo tenderá a classificar também o primeiro, formará seus conceitos sobre, especialmente se já houver histórico de disputadas identitárias entre eles, relatos de preconceitos e estigmas sociais já criados.

Surge assim um binarismo: para cada identidade criada, haverá outra, que pode ser entendida por meio da perspectiva de “nós” e “eles”. Esse binarismo nunca foi dividido de uma forma simétrica, conforme destaca Silva (2000). A perspectiva “nós” sempre possuiu ampla preferência. Silva (2000), em consonância com Goffman (1988), afirma que a divisão de dois grupos consequentemente classifica, hierarquiza, fornecendo, assim, espaço para presença de disputas de poder. Para cada identidade constituída, há outra, diferente da primeira. “Dividir o mundo social entre ‘nós’ e ‘eles’ significa classificar. O processo de classificação é central na vida social. Ele pode ser entendido como um ato de significação pelo qual dividimos e ordenamos o mundo social em grupos, em classes”. (SILVA, 2000, p. 82). Uma identidade é selecionada como parâmetro e exerce privilégio mediante as outras e passa a ser categorizada como natural, desejável e única. Identidade e diferença disputam e exercem relações de poder e não convivem em harmonia, sem imposição de hierarquias – elas concorrem por espaço -. (Silva, 2000).

Não se tem conhecimento de nenhuma sociedade ou cultura que não estabeleça, de alguma forma, a dicotomia entre “eles” e “nós”. As sociedades, por tempos chamadas de primitivas são, na verdade, frutos de processos culturais distintos dos ocidentais, auto-intitulados como possuidores de um discurso de identidade superior, no qual deve ser visto como o padrão ideal de civilização. (MUNANGA, 2009). Para se auto-afirmarem como identidade superior e sobrepor a identidade do outro, os povos ocidentais, além de fazerem

uso da força para explorar recursos materiais de outros povos, também impuseram que a sua identidade fosse aceita como única e genuína. Dessa maneira, diversas culturas foram destruídas, povos foram domesticados e raças foram dizimadas.

É notório, portanto, perceber que o conceito de identidade está relacionado a variadas circunstâncias históricas que determinam o posicionamento do sujeito em sua realidade social, bem como este se comporta perante ela. Há identidades que são hierarquicamente privilegiadas por exercerem, ao longo da história, domínio sobre as outras. Nesse viés, considera-se a combinação homem, branco e heterossexual, como uma identidade hegemônica<sup>38</sup>. O predomínio de uma identidade sobre a outra é a soma dos resultados de suas ações, conforme explicita Foucault (1995). Assim, a identidade hegemônica, para se manter hierarquicamente privilegiada, opõe-se a conceder os mesmos direitos às identidades consideradas subalternas<sup>39</sup>.

#### 4.1.1 A ideologia do branqueamento

Durante o período em que o povo negro foi escravizado, o homem branco, ocidental foi visto como modelo universal. O chamado branqueamento trata-se de um processo criado pela própria hegemonia branca como forma de engrandecimento de auto-estima em detrimento de outros grupos raciais, considerando-se padrão referencial para outros grupos não-brancos, legitimando seu primado político, econômico e social. (BENTO, 2002). Sendo assim, um mecanismo que contribui para o que Emicida chama de guerra injusta.

---

<sup>38</sup> Os conceitos de hegemonia e subalternidade trazidos por Gramsci (2000) auxiliam na compreensão deste trabalho, pois oferecem categorias que auxiliam na análise entre o processo histórico, aspectos culturais e políticos ideológicos. Gramsci (2000) apresenta hegemonia como a dominação ideológica de um grupo sobre o outro. O chamado homem branco referido neste trabalho é, conforme define Tiburi (2017) “uma metáfora de poder, do sujeito do privilégio, da figura autoritária alicerçada no acobertamento das relações que envolvem os aspectos de gênero e raça e sexo, idade e corporeidade”. (TIBURI, 2017, p. 41). Fica evidenciado que uma pessoa que tenha características físicas e sociais de homem branco pode se desconstruir e constituir uma nova identidade que se diferencie daquela metáfora de poder atrelada ao sujeito que não abre mão de seus privilégios e que oprime o indivíduo que dele se diferencia. Há de se atentar, ainda, que não pode considerar que exista uma ação deliberada de todos os homens brancos contra os negros, ainda que seja o comportamento de um grupo majoritário de homens brancos exercendo esse tipo de controle. Deve-se pensar esse poder em um sentido institucional, no qual as instituições, em larga escala controlada por homens brancos, sejam elas econômicas ou políticas, atuam na formulação de regras e condutas que privilegiem aos brancos. (ALMEIDA, 2017). Há de se atentar sobre a existência de homens brancos que sofrem preconceitos diversos, inclusive de sua classe social.

<sup>39</sup> O conceito de subalternidade para Gramsci (2000) pode ser compreendido como uma categoria relacional, ou seja, que estabelece sujeitos sociais submetidos, seja culturalmente, política ideológica e economicamente a uma relação de subordinação, dominação ou opressão. Esta categoria só pode ser definida mediante a relações de poder.

Tal imposição fez com os negros enxergassem sua própria cor, traços, cabelos, de forma inferior em relação aos brancos. Aliados a isso, a auto-estima da população negra foi conseqüentemente danificada, preconceito racial<sup>40</sup>, discriminação<sup>41</sup> e o racismo<sup>42</sup> constantemente presente, por vezes, acompanhados de termos e condutas consideradas naturalizadas pela hegemonia branca que considerava o racismo um problema já sanado, mas que constantemente fere a população negra ainda vítima da supremacia branca.

Na verdade, quando se estuda o branqueamento constata-se que foi um processo inventado e mantido pela elite branca brasileira, embora apontado por essa mesma elite como um problema do negro brasileiro. Considerando (ou quiçá inventando) seu grupo como padrão de referência de toda uma espécie, a elite fez uma apropriação simbólica crucial que vem fortalecendo a auto-estima e o autoconceito do grupo branco em detrimento dos demais, e essa apropriação acaba legitimando sua supremacia econômica, política e social. (BENTO, 2002, p.5).

Conforme analisa Bento (2002), a falta de interesse em refletir acerca dos malefícios sofridos à população negra no período de mais de três séculos de escravidão que assolaram o Brasil, se reflete ainda nos dias de hoje na estrutura social brasileira. Isso está diretamente ligado ao evitamento em discutir dimensões de privilégios por parte da hegemonia branca, pois quando um grupo hegemônico se silencia acerca das desigualdades raciais, ele conseqüentemente está se protegendo do julgamento e análises do outro grupo.

<sup>40</sup> Conforme aponta Almeida (2017) é necessário diferenciar preconceito racial, discriminação racial e racismo. “O preconceito racial é o juízo baseado em estereótipos acerca de indivíduos que pertençam a um determinado grupo racializado, e que pode ou não resultar em práticas discriminatórias” (ALMEIDA, 2017, p. 25). O preconceito racial diz respeito a imputar características a alguém por ela pertencer a uma determinada raça. Como por exemplo dizer que os negros não são confiáveis, judeus gananciosos, árabes terroristas, e orientais naturalmente aptos para ciências exatas.

<sup>41</sup> A discriminação, por sua vez, refere-se à abordagem desigual a indivíduos pertencente aos grupos racialmente distinguidos. A discriminação está ligado ao poder. A discriminação pode ser direta, por exemplo proibir que pessoas de determinada raça frequente um determinado espaço ocupado por brancos ou pode também ser indireta, em que a conjuntura de grupos minoritários seja desprezada, em que a intencionalidade não está de forma explícita. (ALMEIDA, 2017). Como por exemplo, aceitar que negros ocupem o mesmo espaço que brancos, mas desde que evite discussões sobre questão de racismo no Brasil e questões de privilégios entre brancos e negros. Ou seja, impor indiretamente e implicitamente condutas na qual a pessoa de cor negra já deva se adequar.

<sup>42</sup> O racismo por sua vez é uma maneira sistemática de discriminação que tem a raça como princípio e que se revela através de práticas conscientes ou não que levam a desigualdade ou privilégio para os sujeitos, dependendo o grupo racial a que pertençam. Assim, o racismo refere-se não só a um conjunto de práticas, no qual a discriminação e o preconceito racial façam parte, mas um processo estrutural em que exista as condições de subalternidade e privilégios e se reproduzem nos âmbitos políticos, econômicos e sociais. O racismo leva a criação de guetos, periferias e também o tipo de público a usar determinados serviços públicos como escola, hospitais. (ALMEIDA, 2017). Neste trabalho, ao classificar a forma discriminatória que a população negra vivencia, será adotado comumente o termo racismo, tendo em vista que se trata de uma questão estrutural, no qual os dispositivos de preconceito racial e discriminação são utilizados comumente como forma de manter esse sistema.

Dessa forma, a população negra é massivamente silenciada, posta à margem, sem condições de alcançar estruturas de poder dominadas por brancos e, ao mesmo tempo, essa mesma população é acusada de ser ela mesma culpada, carregando assim, o que Goffman (1988) salienta no início deste capítulo, um estigma. Sendo alvo constante do ideal de branqueamento. Uma forma também encontrada de fazer com que a população negra não questione padrões impostos e aceitem como estipularam a manutenção do poder. Munanga (2009) acrescenta que o embranquecimento da população negra dá-se, especialmente, pelos valores culturais. Dessa maneira, o negro vai se vestir como o branco, as mulheres negras vão desejar o cabelo de mulheres brancas, seus costumes. Consumirá a alimentação vinda de países brancos, a língua hegemônica será vista como mais rica que a sua de origem. Sendo essa situação latentemente vivenciada em lugares nos quais os males da colonização fizeram-se presentes, como o Brasil. Munanga (2009) destaca, contudo, que as assimilações não obtiveram o resultado esperado pelos negros.

As lojas, os cinemas e os restaurantes não lhe foram abertos. Nos campos e nas cidades continuavam sendo objeto de inúmeras humilhações: insultos, brutalidade, surras, abuso das filhas, etc. Ao seu esforço em vencer o desprezo, vestir-se como o colonizador, fala a sua língua e comportar-se como ele, o colonizador opõe a zombaria. Declara e explica ao negro que esses esforços são vão; com isso o negro ganha apenas um traço suplementar: o ridículo. [...] Nas condições contemporâneas da colonização, esta é incompatível com a assimilação. Tudo leva a crer que ela foi apenas um mito, pois o caminho da desumanização do negro escolhido pelo colonizador não poderia integrá-lo. Pelo contrário, criou sua desertabilidade cultural, moral e psíquica, deixando-o sem raízes, para melhor dominá-lo e explorá-lo. (MUNANGA, 2009, p. 35 e 36).

Analisando até este momento, em que se expõe de maneira demarcada o espaço ocupado por brancos e negros, pode-se recorrer ao pensamento de que houve um processo de disputas identitárias entre brancos e negros, no qual os negros, por uma série de fatores históricos, sociais e econômicos, saíram desprivilegiados e agora buscam formas de alcançarem a equidade. Contudo, conforme revela Munganga (2009) não houve discurso ideológico acerca da identidade branca, pois esta não vivenciou um processo histórico em que os possuidores de sua pigmentação foram brutalmente retirados de sua terra, trazidos para um continente estranho, no qual tiveram de sujeitar as mais variadas humilhações possíveis, tal como ocorreu aos negros. Como tentativa vã argumentadora, pode-se recorrer à narrativa de que emigrados europeus e orientais, de forma voluntária, saíram de suas terras para residir no Brasil, devido às situações de dificuldades econômicas vivenciadas em seus locais de origem,

sofreram rupturas e dores. Entretanto, em momento algum, a cor da pele desses povos foi alvo de representações negativas e, conseqüentemente, de identidade negativa e tampouco foram forçados a abandonarem suas terras e obrigados a extinguirem suas culturas.

Nesse viés, pode-se questionar por qual razão o branqueamento se tornou tão facilmente aceito, tendo em vista que, por mais que a elite branca fosse detentora e fomentadora do controle econômico e cultural do país, poderiam surgir movimentos massivos contra a ideologia do branqueamento. Silva (2015) revela que no final do século XIX, com a independência de diversas colônias e ocorrida a abolição da escravatura, o racismo científico, marcado pelo determinismo biológico e determinismo geográfico<sup>43</sup>, foi bastante difundido na produção acadêmica da época, como forma de justificar o colonialismo e a supremacia racial por parte dos países colonizadores. No Brasil, a ideologia de branqueamento, embora fosse eficaz para manter o desejo do negro em possuir uma estética mais relacionada ao branco, sendo esta estética apontada como modelo de beleza, o branqueamento, no Brasil, se fez mais próximo por meio de mestiçagem, o que para muitos racialistas representava apenas um depuramento da raça branca. Contudo, por volta da década de 1930, um novo rearranjo abriu a possibilidade para exaltar o sucesso pátrio identitário, a ideia de uma cultura nacional, fomentada através de outro ideal, chamado de democracia racial.

#### 4.1.2 O mito da democracia racial

O mito é a narração de um acontecimento ocorrido na aurora do tempo e do espaço que deve ser simbolicamente vivenciado para fornecer sentido à existência humana. Assim, como ainda revela Bastide (1972), o mito não é apenas a reprodução de um monólogo, mas um ato oral intrinsecamente relacionado à ação motriz. Os mitos revelam ações de um passado longínquo, não se tratando de uma realidade independente. Narra estruturas organizacionais de uma determinada sociedade, refletem na composição de linhagens, constituem autoridade e regras que servem à vida comum. A narrativa do mito, conforme aponta Rocha (2006), não é dotada de linguagem objetiva, sua fala é enviesada, poética. É comum, ainda, ouvir que determinada história não constitui de uma realidade e sim um mito ou atrelar uma personalidade pública a um mito ou, ainda, mito no sentido filosófico, o mito

---

<sup>43</sup> Determinismo biológico e determinismo geográfico, conforme aponta Almeida (2017) tem a ver com a explicação de que condições climáticas e ambientais seriam capazes de explicar as diferenças morais e psicológicas de diferenças raças.



da caverna de Platão. Dotado de diversas personificações, acima de tudo, o mito funciona de forma fluída no âmbito social. O sentido de sua veracidade, conforme aponta Rocha (2006), deve ser procurada em uma outra lógica, em outros meandros. Ao falar sobre o mito da democracia racial no Brasil é necessário realizar um retrospecto.

#### 4.1.2.1 O contexto brasileiro

Souza (2017) a partir da perspectiva de Marx faz uma análise entre África do Sul, Estados Unidos e Brasil, três nações populosas, de grandes extensões territoriais, colonizadas por países europeus e no qual o fluxo entre brancos e negros fez-se constante. Tanto no caso norte-americano quanto sul-africano, existiram grandes confrontos e havia divergência entre os setores econômicos controlados por brancos. Foi necessário tornar o racismo legal em relação aos negros para que houvesse união dos setores controlados por homens brancos e assim evitasse qualquer tipo de concorrência por parte dos setores negros que começavam a se organizar. Punir os negros foi a forma encontrada para reunificar a divergência entre os brancos e controlar o poder, já que ali existia o inimigo em comum: a população negra. O Brasil não enfrentou um conflito entre elites brancas rivais, o que permitiu a formação de uma ideologia melindrosa: a democracia racial.

O conceito de democracia racial é atribuído a Gilberto Freyre, embora o autor não tenha citado em nenhuma de suas obras esse conceito, este aparece uma única vez, na tradução inglesa de *Sobrados e Mucambos*, revisado pelo próprio Freyre. Guimarães (2001) ressalta que o compromisso de Gilberto Freyre nas ciências sociais, assim como de Getúlio Vargas na política e dos modernistas na arte e na literatura, era de desenhar uma solução racial no Brasil, tendo em vista que a ideologia do branqueamento e a vinda dos europeus, imposta da República Velha, provocou um conglomerado de negros e mestiços à margem da sociedade, desempregados e com pouca oportunidade de inserção na educação formal<sup>44</sup>. A fim de evitar conflitos e fazer com que a população negra e mestiça não provocasse levantes, a

---

<sup>44</sup> Cruz (2005) destaca que pode-se afirmar que havia a presença de negros em escolas públicas apenas entre o final do século XIX e início do século XX, contudo a educação obedecia, conforme reproduziu por décadas, uma educação atendendo aos moldes da história Europeu e a visão do homem, branco, colonizador. O que impede até os dias de hoje que a história de países Africanos, especialmente aqueles colonizados pelos portugueses, pudessem ser vistos em sala de aula e suas trajetórias narradas. Contudo, Silva e Araújo (2005) destacam que o papel da resistência negra fazia-se presente neste contexto, as associações que contava com negros alfabetizados que possuía conhecimentos médios de leitura, cálculo e falavam além do português um idioma europeu e também africano.

solução foi de massificar a ideia de identidade nacional uma possibilitando e facilitando com que a população negra marginalizada se sentisse amparada pelo Estado.

O mito da democracia racial serviria, por conseguinte, para desarmar uma “bomba étnica”, ao amainar um potencial conflito entre brancos e não-brancos, cegando os indivíduos negros com uma falsa impressão de que faziam parte da comunidade nacional, enquanto a estrutura de privilégios que historicamente os descriminou era mantida. (SILVA, 2015, p. 16).

Permeada por uma ideia de que o contato direto entre as raças possibilitaria tanto que os brancos quanto os negros pudessem dar suas contribuições para a cultura nacional a tal ponto de hibridização que não mais se pudessem distinguir as raças, fazendo com que a formação de uma identidade uma fosse compatível, foi algo extremamente idealizado. Contudo, na prática, a vivência econômica e social do povo negro em relação ao branco (em sua maioria) era marcada pela desigualdade.

Em relação aos aspectos culturais e linguísticos, o povo negro conseguiu manter alguns referenciais de sua ascendência africana, contudo por meio de muita resistência. No geral deve-se considerar que os aspectos históricos e culturais foram, em boa parte, destruídos; os linguísticos, mantido determinados termos e expressões que venham diretamente da influência africana e do Candomblé. De modo geral a linguagem teve que ser readaptada ao novo continente. A religião, para sobreviver, teve que se modificar para conseguir ser expressa, pois a perseguição atravessou séculos e acontece até os dias de hoje.

Em Casa Grande e Senzala, Freyre (2002) traz lirismo a uma narrativa que não representa a história vivida pelo povo negro brasileiro no Brasil.

A singular predileção do português para a colonização híbrida e escravocrata dos trópicos, explicando-a em grande parte o seu passado étnico, ou antes, cultural do povo indefinido entre a Europa e a África. Nem intransigentemente de uma nem de outra, mas das duas. A influência africana fervendo sob a europeia e dando um acre requieime à vida sexual, à alimentação, à religião: o sangue mouro ou negro correndo por uma grande população brancarana quando não predominando em regiões de hoje de gente escura: o ar da África, um ar quente, oleoso, amolecendo nas instituições e nas formas de cultura as durezas germânicas; corrompendo a rigidez moral e doutrinária da igreja medieval; tirando os ossos ao cristianismo, ao feudalismo, à arquitetura gótica, à disciplina canônica, ao direito visigótico, ao latim, ao próprio caráter do povo. A Europa reinando sem governar, governando antes a África. (FREYRE, 2002, p. 67).

Não se pode considerar que portugueses e escravizados tiveram a oportunidade de expressar sua cultura de forma híbrida, sem qualquer manifestação de desagrado para com o povo branco. Conforme explicitado no capítulo anterior, manifestações como lundu foram proibidas, capoeiristas foram presos se fossem vistos fazendo a prática da luta e os cultos de matriz africana vistos como rituais ligados ao mal cristão e, após a escravatura, ainda vigiados por órgãos de controle.

Além disso, os senhores detentores de escravizados possuíam manobras de controle pelo qual o povo negro era submetido. Conforme já visto, haviam manuais de conduta, como por exemplo, era permitido aos escravizados realizarem festas, mas com o intuito de procriarem e assim gerarem mais lucro aos seus senhores com a venda de futuros escravizados.

A alimentação do negro nos engenhos brasileiros podia não ser nenhum primor de culinária; mas faltar nunca faltava. O escravo negro no Brasil, parece-nos ter sido, com todas as deficiências de seu regime alimentar, o elemento melhor nutrido em nossa sociedade patriarcal, e dele parece-nos ter sido, com todas as deficiências do seu regime alimentar, o elemento melhor nutrido em nossa sociedade patriarcal, e dele parece que numerosos descendentes conservaram bons hábitos alimentares, explicando-se em grande parte pelo fator dieta – repetimos – serem em geral de ascendência africana muitas das melhores expressões de vigor ou beleza em nosso país: as mulatas, as baianas, as crioulas, as quadradas, as oitavas, os cabras de engenho, os fuzileiros navais, os capoeiras, os capangas, atletas, jagunços [...]. (FREYRE, 2002, p. 107).

Essa narrativa de Freyre (2002) referente ao suposto cuidado do senhor em relação ao escravizado, no qual estabelece ao mesmo tempo a dura rotina de trabalho, mas com aparentes condolências, foi permeada na sociedade brasileira, usada desde a figura paterna nos lares brasileiros, até as lideranças políticas, como os coronelismos. Nesse sentido pode-se afirmar que, mesmo com traços de lirismo, essa foi uma espécie de denúncia feita por Freyre (2002), conforme aponta Souza (2017).

Outra questão que pode ser notada no trecho anterior é a diferenciação de valor do corpo negro. Freyre (2002) informa também em sua obra que após a abolição da escravatura restaram aos homens negros os piores trabalhos, renegados inclusive pelos homens brancos pobres, trabalhos braçais, em condições insalubres e às mulheres negras, nesse quesito, o autor aponta que ainda tiveram uma melhor sorte, ao desenvolverem trabalhos manuais, culinários, conforme pode ser visto no caso de tia Ciata anteriormente. Muitas também trabalhavam na residência de famílias brancas, contudo não se pode afirmar que era uma

condição favorável, pelo contrário. A perspectiva do que era vivenciado pelas mulheres negras pode ser visto nas palavras de Carneiro (2003):

Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas. Fazemos parte de um contingente de mulheres como identidade objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas, e dos senhores de engenho tarados. Hoje, empregadas domésticas de mulheres liberadas e dondocas, ou de mulatas tipo exportação. (CARNEIRO, 2003, p. 6).

O exposto por Carneiro (2003) se estendeu a outras narrativas, como o homem negro, visto como um objeto, sexualizado e quando não assim fosse, era visto como marginalizado.

A ideologia da democracia racial foi sendo constituída nessa teia em que a formação de uma identidade nacional se reproduziu mediante a outras narrativas, constantemente abafando os males da escravidão, criando a ideia de identidade una, contudo ainda dominada por uma hegemonia branca, detentora do controle social, econômico e cultural, incapaz e despreocupada em refletir acerca de seus privilégios e que culpava e ainda culpa o povo negro por não conseguir alcançar patamares sociais mais elevados dentro da sociedade.

Contudo, a ideia de que o brasileiro é um povo livre de racismo foi se costurando, como por meio do futebol, em que a chamada pátria de chuteiras das crônicas de Nelson Rodrigues<sup>45</sup> se reunia para torcer pela seleção, criando a atmosfera de identidade una, enquanto jogadores negros vivenciavam diversas demonstrações de racismo dentro de campo, sendo comparados a animais por uma torcida que ainda demonstra seu racismo<sup>46</sup>; um país que possui astros do futebol negros, mas uma delegação controladora do poder do futebol massivamente branca, perpassando a dramaturgia brasileira em que Grande Otelo, um ator negro, surge como em conformidade com a identidade de Macunaíma, cuja principal característica é a preguiça. Em contrapartida não se tem um ator ou atriz negra que não tenham feito papéis de escravizados ou serviços subalternos na televisão brasileira, no cinema e no teatro brasileiro, in-

---

<sup>45</sup> Livro de crônicas do escritor carioca Nelson Rodrigues chamado “Pátria de chuteiras” serviu ainda como um jargão pela mídia televisiva ao destacar que o país parava para assistir aos jogos da seleção brasileira. Criando uma atmosfera de união, não preconceito e formação da identidade brasileira através de uma paixão comum, o futebol,

<sup>46</sup> São diversos os relatos de jogadores de futebol negros que foram ofendidos dentro e fora dos campos de futebol. Somente em 2014 foi criado o Observatório contra a Discriminação no Futebol. O órgão tem o objetivo de monitorar casos de racismo contra jogadores brasileiros nos estádios de futebol do Brasil e do exterior. Em 2014 foram 20 registros, em 2015, por sua vez, 35. Em 2016 houve uma queda, somando-se a 25 casos, contudo até meados de 2017 esse número teve um aumento de 40%. Fonte: <https://globoesporte.globo.com/programas/esporte-espetacular/noticia/discriminacao-racial-no-futebol-2017-ja-tem-mais-casos-do-que-todo-o-ano-de-2016.ghtml>

clusivo a maioria dos atores negros são concedidos apenas papéis como esses citados, conforme revela o levantamento feito por Araújo (2008).

Embora a leitura de Freyre (2002) não tenha chegado de forma direta para muitos brasileiros, suas concepções foram sendo desenvolvidas por meio de representações que atravessaram décadas. As instituições controladas por homens brancos, seja através do âmbito científico, com o qual Gilberto Freyre pertencia, político, como de Getúlio Vargas, que também fez seus esforços para criar a ideia de uma identidade única, pintores e escritores modernistas, na qual Mário de Andrade formulou seu *Macunaíma*, fazem parte de uma estrutura que tiveram seus esforços para a formação dos estudos para se discutir a questão da identidade negra atual, tendo em vista que anteriormente toda a cultura ligada ao negro era visto como negativa.

É válido destacar que a formação de uma identidade nacional iniciou na Era Vargas a partir da década de 1930, como uma ideia de valorizar a cultura nacional. Neste sentido houve ganhos também para as religiões de matriz africana, viabilizando sua expressão. Um exemplo disso foi a formação da União Geral das Escolas de Samba, em 1934, e conforme já visto no capítulo anterior, essas agremiações tinham uma ligação muito forte com as comunidades de terreiro e tiveram a oportunidade de também no carnaval expressarem sua fé por meio de alegorias que homenageavam os mitos e ritos de origem africana e assim terem sua cultura difundida.

Este trabalho não pretende fazer uma extensiva análise da obra de Freyre, tampouco do período que compreende a Era Vargas, mas sim analisar de forma crítica uma narrativa que permitiu que aspectos pontuais em relação à história do Brasil fossem ocultados em prol da construção de uma identidade nacional, que fez com que os debates necessários fossem evitados ao longo de décadas, fazendo com que a história fosse recriada, sem analisar as dores, os enfrentamentos que fez com que parte da cultura de um povo fosse adaptada ao molde hegemônico.

Retomando Goffman (1988), as atitudes que se tem em relação a um indivíduo na tentativa de diminuir ou impor a ele uma padronização hegemônica, com o intuito de fazê-lo se enquadrar a uma sociedade, pode inicialmente aparentar uma atitude benevolente, como forma de diminuir o estigma que a ele foi imputado, como tentativa de suavizar e esconder o lugar real que ele pertence, pode até mesmo ser interpretado como um sentido de proteção, de que ele sofra menos. No estigma social, conforme Goffman (1988) salienta, por mais que se

tente ver o outro por meio da perspectiva “nós”, que impute ao outro diversas características para aquele grupo, a barreira do “eles” estará ali, classificando-o. “Com base nisso, fazemos vários tipos de discriminações, através das quais efetivamente, e muitas vezes sem pensar, reduzimos suas chances de vida: Construimos uma teoria do estigma; uma ideologia para explicar a sua inferioridade e dar conta do perigo que ela representa, racionalizando algumas vezes uma animosidade baseada em outras diferenças”. (GOFFMAN, 1988, p. 33). O autor exemplifica como isso é vivenciado ao utilizar termos específicos de estigma, como aleijado, bastardo, em um discurso diário sem pensar em seu significado original.

Em se tratando de racismo no Brasil e como este pode ser expressado, se encontra uma variação de termos utilizados em relação a população negra. Ribeiro (2012) afirma que o termo mulato e mulata deriva da palavra “mula”, assim intitulado o animal resultado do cruzamento entre cavalo considerado de alto porte e o burro. O termo é uma referência a um negro e negros nascidos a partir da mistura entre a cor branca e negra. A palavra faz parte de inúmeras canções, narrativas, sendo utilizado para descrever a aparência de uma pessoa, contudo, sua origem vem de um estigma, de uma espécie de raça inferior. As expressões são naturalizadas na sociedade, sem pensar em seu real significado.

#### 4.1.3. “Ainda ouço as chicotadas”

A extensão da Casa Grande e Senzala e o silêncio de seus conflitos refletem nos abusos que ainda ocorrem na atualidade. Na canção “Avua Besouro”, Emicida fala sobre a necessidade do jogo a virar a favor da população negra, porém, afirma: “ainda ouço as chicotadas”. As chicotadas em questão podem ser entendidas como as opressões ainda vivenciadas pela população negra.

Os dados sobre a precariedade em que vive a população negra ainda são alarmantes. O Brasil é o país que mais possui empregadas domésticas no mundo, em dados divulgados pela Organização Internacional do Trabalho (OIT) em 2017, foi traçado que o perfil de empregadas domésticas é predominante feminino, negras e de baixa escolaridade, o trabalho doméstico é alimentado pela desigualdade e pela dinâmica social. Assim, o que foi dito por Carneiro (2003), de que antes as negras serviam às sinhás e hoje são empregadas domésticas de mulheres de classe média e média alta, é uma realidade.

Segundo dados da ONG inglesa Oxfam, cujo foco é combater a pobreza e promover a justiça social, a perspectiva da população negra ganhar o mesmo salário dos brancos no Brasil será, em pelo menos, daqui 72 anos, ou seja, 2091. Em recente dado lançado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e o pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, por meio do documento intitulado Atlas da Violência 2017, pôde ser constatado que homens, jovens, negros e de baixa escolaridade são as principais vítimas de mortes violentas no país. Sendo que a cada 100 vítimas mortas, 71 são negras. Policiais negros também são maiores vítimas de homicídios nas corporações, mulheres negras representam 65% dos homicídios cometidos. Além disso, 81% negros possuem medo maior de serem acusados de um crime, simplesmente pela sua cor.

Borges (2018) traz, ainda, dados sobre a população prisional no país, segundo o Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias (InfoPen) o Brasil tem a terceira maior população prisional do mundo, são 726.712 mil pessoas presas. Essa população contudo não é multicultural, 64% da população prisional é negra, tendo em vista que 53% da população é negra, dois a cada três presos são negros no Brasil. “A prisão, como entendemos hoje, surge como espaço de correção. Mas mais distorce do que corrige. Na verdade, poderíamos nos perguntar, alguma vez corrigiu? E corrigiu para o que? Os resquícios de tortura, com pena, permanecem [...]” (BORGES, 2018, p. 14).

Além da população negra já ser posta à margem da sociedade e estigmatizada de diferentes formas, as religiões de matriz africana também são alvos constantes de opressão. Perseguidas na primeira metade do século XX, por meio de órgãos policiais, de controle social, desde os anos de 1980 um novo movimento surgiu com o intuito de declarar uma espécie de guerra santa às religiões afro-brasileiras: as Igrejas neopentecostais.

O neopentecostalismo, em consequência da crença de que é preciso eliminar a presença e a ação do demônio no mundo, tem como característica classificar as outras denominações religiosas como pouco engajadas nessa batalha, ou até mesmo como espaços privilegiados da ação dos demônios, os quais se "disfarçariam" em divindades cultuadas nesses sistemas. É o caso, sobretudo, das religiões afro-brasileiras, cujos deuses, principalmente os exus e as pombagiras, são vistos como manifestações dos demônios. Uma outra face desse processo é, paradoxalmente, a "incorporação" da liturgia afro-brasileira nas práticas neopentecostais de algumas igrejas. (SILVA, 2007, p. 207).

Por sua vez, questiona-se a razão de as religiões afro serem alvo constante por parte das igrejas neopentecostais. Pois, somadas ao Censo do IBGE, as religiões de Umbanda e

Candomblé possuem cerca de seiscentos mil integrantes no Brasil todo e a Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), principal representante do segmento neopentecostal no país, possui mais de um milhão e oitocentos mil membros. Embora os dados sejam subestimados<sup>47</sup> por razões históricas que geraram o duplo pertencimento de frequentadores das religiões de matriz africana, questiona-se as motivações dos ataques tão fortemente direcionados às religiões que não possuem números de membros expressivos.

É notório o uso de programas produzidos por igrejas neopentecostais, veiculados a emissoras de TV, que exibem dramatizações, em que símbolos pertencentes às religiões afro-brasileiras são retratados de forma demonizada, inseridos em situações que atraem a morte, doenças, brigas e separações conjugais. Há também testemunhos de antigos frequentadores de cultos afro reafirmando que utilizava a pertença religiosa anterior como forma de gerar atitudes consideradas depreciativas no ponto de vista cristão. (SILVA, 2007). “Quando as atividades religiosas (festas de orixá, oferendas, procissões etc.) são feitas em lugares públicos os adeptos ficam mais expostos a esses ataques, que englobam desde a simples distribuição aos presentes de panfletos com propaganda contra esses cultos até a tentativa de interrupção forçada dos rituais”. (SILVA, 2007, p. 218).

A intolerância religiosa pode se manifestar inclusive no compartilhamento de locais ou transportes públicos, como no caso de uma mulher que por trajar um turbante branco, típico dessas religiões, foi expulsa do ônibus em que viajava na zona norte da cidade carioca<sup>15</sup>. 4) Símbolos da herança africana no Brasil, mesmo que não sejam exatamente religiosos, mas de alguma forma aludem às religiões afrobrasileiras, também são estigmatizados e combatidos. No Rio de Janeiro, por influência das igrejas neopentecostais, houve um esvaziamento da bateria mirim da “Toca o Bonde – Usina de Gente”, uma organização não governamental que ensina música às crianças e jovens carentes moradores em algumas comunidades da região de Santa Teresa. Os pais evangélicos retiraram seus filhos da ONG alegando que o samba está vinculado ao “culto do demônio”. Nessa óptica, escola de samba é, portanto, “escola do capeta”(Silva, 2007, p. 219).

Mediante a esse tipo de situação, há de se considerar a existência do chamado racismo religioso<sup>48</sup> que afligiu os povos indígenas no Brasil e também a população negra, que

<sup>47</sup> Embora os dados estejam sujeitos a variações, vale destacar a análise apresentada por Duccinni e Rabelo (2012): embora as religiões de matriz africana apresentem um número considerado ainda menor em relação as outras religiões, houve um crescimento delas em relação aos censos realizados em 1991 e 2000. No total, esse aumento representou 32,5%.

<sup>48</sup> Grosfeguel (2011) afirma que, contrariando ao senso comum contemporâneo no qual o “racismo de cor” foi o primeiro discurso racista utilizado pelo controle hegemônico colonial e cristão, o chamado racismo religioso foi o primeiro mecanismo racista. O uso de termos tais como povos sem religião, povo sem alma, religião errada e o discurso associado à demonização de práticas religiosas iniciado na colonização fez com que discursos e reações



chegaram a ser considerados povos sem alma. Conforme destaca Cunha Júnior (2009) “o racismo antinegro tomou em parte o sentido religioso e pode ficar expresso pela demonização da cultura negra e das religiões de base africana. Dizer que Umbanda e Candomblé são coisas do demônio faz parte desta forma de racismo” (CUNHA JÚNIOR, 2009, p. 98).

Mesmo diante de todo esse quadro alarmante, ainda há um ideal ingênuo de que as relações de poder não estão em jogo e não fazem parte da sociedade da qual o sujeito moderno está inserido. Entretanto, conforme afirma Foucault (1995) ao se referir às estruturas que envolvam leis, ideologias e demais mecanismos de poder, tem-se um grupo exercendo poder sobre outro. Os binarismos, por sua vez, funcionam como a forma mais utilizada de realizar controle de poder. Mediante às polaridades, um grupo fatalmente possui privilégio mediante a outro, sendo a comunidade hegemônica possuidora de valor positivo e a outra, de menor poder, atribuições negativas. (SILVA, 2000).

O exercício do poder consiste também nos meios de ação uns sobre os outros. Este modo de agir não é feito de forma direta e imediata, mas sim através de uma linha sucessiva de ações sobre ações, sejam elas eventuais, atuais ou passadas, conforme pôde ser visto. A prática do poder age no campo da possibilidade, em que existem comportamentos ativos: ele coage, instiga, facilita ou dificulta o andamento das relações, algumas se tornam mais apaziguadoras ou mais suscetíveis à violência, mediante ações sobre ações entre grupos. (FOUCAULT, 1995).

Durante o período escravagista, os povos escravizados reelaboraram e criaram formas de romper com o processo de objetificação a eles atribuídos. O culto aos ancestrais, a manipulação de ervas, as fugas de escravarias são formas de perceber que a objetificação não foi introjetada por completo. Tais atitudes eram formas de afrontar o sistema opressor. (LINO, 2013).

Assim, torna-se necessário construir caminhos para que tais relações e disputas sejam revisadas, com o intuito de que a predominância de um grupo sobre o outro seja, ao menos, atenuada. Para tal, é crucial o uso dos meios de resistência por parte dos grupos hierarquicamente desfavoráveis, contra a imposição dos grupos privilegiados, usualmente não preocupados em refletir sobre as condições precárias vivenciadas pelos grupos subalternos nas categorizações de hierarquia poder. (FOUCAULT, 1995).

Ainda segundo Foucault (1995), para alcançar o presente proposto, mais importante do que analisar a maneira pela qual os grupos detentores do poder atuam perante aqueles de menor domínio, é Esses embates não estão restritos a alguns países, embora em determinados locais ocorram de forma mais pungente. Também não estão delineados a uma forma de governabilidade em particular, mas sim nos diversos grupos e subgrupos compostos dentro de uma mesma sociedade.

A trajetória histórica dos grupos sociais pode favorecer ou dificultar as possibilidades de ascensão de poder. É por meio do contexto histórico e social no qual o ser humano está inserido que decorrem suas transições e tomadas ou retiradas de direitos e, conseqüentemente, surgem as possibilidades ou impossibilidades, bem como o modo de constituir sua identidade.

A população negra, por sua vez, vive os reflexos do período escravista até os dias de hoje. Durante séculos foram-lhes negado, até mesmo, o direito de se posicionar como grupo mediante as relações de poder. Devido a essa trajetória histórica, há uma evidente assimetria na relação de poder entre a hegemonia branca e a população negra. Novamente, recorrendo a Foucault (1995), é necessário, neste caso, analisar a situação por meio de seu antagonismo, verificar os pontos de resistência existentes e, por meio deles, compreender os anseios do grupo hierarquicamente desfavorável e buscar meios para que se alcance melhores êxitos e, assim, as diferenças hierárquicas sejam atenuadas. Nesse viés, conforme aponta Lino (2013), a identidade negra apresenta-se como construção social, cultural, histórica permeada de complexidade, conflitos e mediações.

#### 4.2 CONSTRUINDO A IDENTIDADE

O *Rap* é um movimento musical que visa questionar as formas de opressão vivenciadas todos os dias nas periferias por jovens negros. Criolo e Emicida, por sua vez, convocam os orixás em suas canções como forma de gerar valorização da identidade negra, resistência a partir de elementos que compõem a mitologia dos orixás e, também, levantar questionamentos acerca da realidade vivenciada pelo povo negro.

Segundo Lino (2013) e Prandi (2001) a reconstituição cultural mais bem-acabada da população negra preservada até os dias de hoje é a religião afro-brasileira, por meio dela conservou-se aspectos hoje possíveis para se falar de identidade negra não só aos negros

pertencentes ao Candomblé, mas valores que podem ser perpassados a diversos movimentos de resistência, como resgate mítico africano, também utilizado nas letras de Criolo e Emicida.

Contudo, as atribuições dadas aos orixás por Criolo e Emicida nas canções não podem ser vista como uma forma de reprodução de linguagem e significados dos povos de terreiro. Munanga (2009) afirma que o processo de construção de identidade a partir da tomada de consciência entre “nós” e “eles” não acontece de forma igual aos negros e negras que vivem diferentes contextos socioculturais. Neste mesmo viés, o autor aponta que não se pode afirmar que exista uma identidade única entre integrantes de terreiro com aqueles que vivenciam outra realidade religiosa, sejam católicos ou evangélicos, bem como em comparação aos movimentos negros militantes e comunidades vindas de quilombos. Assim acontece também com o movimento *Hip Hop*, no qual o *Rap* está inserido. Deve-se levar em consideração a subjetividade existente em cada grupo, suas peculiaridades e a maneira pela qual cada um se auto-intitula, a forma que se define e se manifesta como grupo.

A maneira pela qual os orixás são referenciados por Criolo e Emicida podem se modificar daquelas utilizadas pelos povos negros de terreiro, de comunidades quilombolas, movimentos políticos, entre outros grupos formados por negros com viés de buscar a constituição de uma identidade. Contudo, a sabedoria mantida pelo Candomblé é ancestral, é o elo possível na busca de resgatar a história e diminuir a guerra injusta vivenciada.

Para abordar a diversidade dos grupos e seus aspectos contextuais, no qual a formação da identidade negra está inserida, Munanga (2009) aponta alguns fatores que são considerados fundamentais para a construção de uma identidade coletiva. Primeiramente o fator histórico, posteriormente o fator linguístico e por fim o fator psicológico.

A identidade cultural perfeita corresponderia à presença simultânea desses três componentes no grupo ou no indivíduo. Mas isso seria um caso ideal, pois na realidade encontram-se todas as transições desde o caso ideal até o caso extremo da crise de identidade pelas atenuações nos três fatores distintivos. As combinações específicas desses fatores oferecem todos os casos possíveis, individuais e coletivos. Enquanto um fator interage plenamente, outro tem um efeito muito fraco ou mesmo nulo. Como aconteceu com a perda da língua materna na diáspora. (MUNANGA, 2009, p.3).

Munanga (2009) destaca que o fator histórico pode ser considerado o mais significativo pois constitui a base para agrupar os elementos variados que compõe um determinado povo e garante a sua continuidade histórica. O autor aponta que a consciência histórica do

povo negro brasileiro está presente mais fortemente na base religiosa, especificamente nos terreiros de Candomblé. Isso porque os mitos de fundação afro foram conservados por meio da oralidade e atualizados e revisitados através de ritos e demais práticas religiosas. Neste sentido, Prandi (2004) destaca o Candomblé como uma força motriz de resistência para a construção de identidade cultural negra. “Era ao antigo continente que eles recorriam para a constituição da africanidade<sup>49</sup>, assim como para reforçar e dar autenticidade a seus conhecimentos rituais” (PRANDI, 2004).

Munanga (2009) destaca também a importância do fator linguístico, no qual não houve perda total com a diáspora<sup>50</sup>, tendo em vista que os terreiros de Candomblé também cultivaram uma série de termos linguísticos da língua original, as marcas da musicalidade conservaram certos instrumentos e sincopas musicais, conforme pode ser visto no caso do lundu, maxixe e samba, bem como comunidades rurais negras isoladas que mantiveram algumas estruturas linguísticas africanas.

Por último, o autor destaca o fator psicológico como marca identitária. Neste sentido, pode-se pensar se haveria diferença de comportamentos entre brancos e negros, porém não mais considerando fatores biológicos como os racialistas afirmavam. Mas sim por meio de marcas da história e da maneira com que se constrói a identidade e que projetaria o comportamento de grupos e suas ideologias. Aqui se construiria a pluralidade das identidades, podendo estar mais direcionadas e mantidas no seio religioso afro, relacionados ainda à tomada de consciência por uma elite negra politicamente mobilizada, em grupos que se discutem a participação política, em formações e coletivos culturais.

Os três fatores citados por Munanga (2009) demonstram que pensar em identidade negra exige a reflexão de uma realidade complexa, na qual não se pode atribuir valores isolados. Por essa razão, esta pesquisa pretende verificar os elementos da religiosidade afro

---

<sup>49</sup> Africanidade é um conceito que tem como objetivo revisitar os sistemas escravistas e capitalistas vivenciados pela população negra desde sua chegada no novo continente. Observando a História não só por meio do ponto de vista do povo dominador, mas sim com o olhar daqueles que foram oprimidos e dar-lhes voz e legitimidade para expressar suas histórias. (CUNHA JR, 2001).

<sup>50</sup> A busca por uma comunidade que forneça a concretude de retorno às terras africanas recebe o nome de diáspora, expressão usada na história judaica pertencente ao Velho Testamento bíblico e possivelmente exerce um significado mais potente para o imaginário das populações negras em comparação às judaicas. A diáspora negra é vivenciada na modernidade tardia e possui muitas identidades, entretanto, é notória a similaridade entre as comunidades diaspóricas, seus locais, suas manifestações, bem como as ressignificações simbólicas com as culturas africanas. Demonstram uma espécie de união da qual se pretende chegar a um espaço em comum ou similar entre seus pares, resgatando a trajetória dos antepassados e fornecendo-lhes história e memória. (HALL, 2008).

tendo em vista como parte da construção da identidade negra levando em consideração a pluralidade e a complexidade que este assunto envolve.

Este trabalho dá ênfase aos aspectos históricos e linguísticos na construção da identidade negra. Históricos, tomando por ênfase, a importância dos mitos fundacionais, ancestralidade e ritos do Candomblé. No aspecto linguístico é levado em consideração o aspecto musical, especialmente a maneira pela qual a linguagem presente no Candomblé permitiu com que termos, ritos, itans, mitos fossem levados a meios secularizados, até se tornarem elementos de resistência para grupos minoritários, incluindo o *Rap*, em especial nas figuras de Criolo e Emicida, que por meio de suas músicas (aspecto linguístico) abordam um saber contido na mitologia dos orixás (aspecto histórico).

Antes da análise, será visto como a influência das religiões de matriz africana, com ênfase no Candomblé, contribui como fator histórico para a formação da identidade negra, posteriormente será visto como os aspectos linguísticos e históricos se encontram nas canções de Criolo e Emicida.

### 3.2 A INFLUÊNCIA DAS RELIGIÕES DE MATRIZ AFRICANA PARA A CONSTITUIÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA NO BRASIL

As religiões de matriz africana são notáveis por criarem estratégias de manutenção e sobrevivência mediante às circunstâncias desfavoráveis. Por mais de três séculos foram perseguidas pela Igreja Católica e pelo Estado. Ainda na primeira metade do século XX sofreu especialmente repressões policiais e de órgãos de controle social e de higiene mental. (Silva, 2007). Para garantir sua manutenção, desde a chegada dos escravizados no Brasil, os cultos trazidos por eles passaram por uma mudança profunda tendo como chave para sua manutenção o sincretismo religioso.

Desde a sua formação em solo brasileiro, as religiões de origem negra têm sido tributárias do catolicismo. Embora o negro, escravo ou liberto, tenha sido capaz de manter no Brasil dos séculos XVIII e XIX e até hoje, muitos de suas tradições religiosas, é fato que sua religião se enfrentou desde logo com uma série de contradição: a própria estrutura social e familiar às quais a religião dava sentido aqui nunca se reproduziram. As religiões bantós, iorubás e fons são religiões de culto aos ancestrais, que se fundam nas famílias e suas linhagens. (PRANDI, 1996, p. 55).

Para compreender de que forma a constituição das religiões de matriz africana

aconteceu no Brasil é necessário saber que por mais de três séculos diversos grupos étnicos, também chamados de nações, de diferentes locais da África Ocidental, Equatorial e Oriental chegaram ao Brasil. Essa pluralidade de culturas foi circunscricional para a formação do Candomblé, tal qual se conhece na atualidade.

Olhando, agora, para as expressões culturais desenvolvidas pelos africanos e seus descendentes no Brasil, vamos ver que elas provêm de duas grandes matrizes: a da civilização florescida em parte dos atuais territórios de Congo Kinshasa, Congo Brazzavile, Gabão e norte da Angola; e das civilizações desenvolvidas na região do Golfo da Guiné, principalmente na atual Nigéria e no Benin, antigo Daomé. Esses traços constitutivos é que costumam classificar como bantos<sup>51</sup> os primeiros; e como sudaneses<sup>52</sup>, os outros. (LOPES, 2006, p. 8)

Prandi (2000) aponta que ao longo do período da escravidão no Brasil existiram associações que mantiveram por certo período ligações com as nações de onde vieram os negros escravizados. Desses grupos destaca-se, por exemplo, a Irmandade do Senhor dos Martírios no Recôncavo Baiano, formada por jejes<sup>53</sup> em 1765 e, também, a confraria negra católica de Nossa Senhora do Rosário formada apenas pelos angolas e iorubás que se reuniam-se numa igreja da Cidade Baixa, na Bahia. Essas associações tinham o intuito de se ajudarem mutuamente, realizar cerimônias religiosas e preparar manifestações e atos de protesto.

Contudo, com o fim da escravidão, elas se diluíram e os descendentes de africanos que ainda reafirmavam esse caráter identitário adotaram o Brasil como nação, ficando para trás a busca por manifestações e atos de protesto, tentando adequar à realidade que lhes eram oferecidas. Com as documentações destruídas no século XIX, que ainda serviam de recurso

---

<sup>51</sup> Embora seja utilizada a divisão entre bantos e sudaneses como forma de explicar os grupos vindos pelo Atlântico, é válido destacar que os bantos não compõem uma etnia ou um grupo, mas sim uma matriz linguística, que deu origem a diversas línguas africanas. Sendo diversos grupos étnicos que falam línguas provenientes do banto.

<sup>52</sup> Os sudaneses, por sua vez, compreende uma série de povos que vivem na região da África Subsaariana. Dentre eles, os sudaneses, destacam-se, por exemplo, os gegês, iorubás. Estes também não podem ser vistos como grupos únicos e restritos. Há diversos povos de língua e cultura iorubá, tais como oyó, ijexá, ketu, ijebu, egbá, ifê, oxogbô. Há variações de dialetos entre eles. Conforme explica Prandi (2000) até o século XVIII cada grupo iorubá era identificado pela sua cidade de origem. Embora cada um vivesse em seu povoado e tivesse suas próprias condutas e preceitos culturais, em comum havia a adoração por Ifê, a cidade sagrada, seu último controle através do império pertencente a Oió, considerado o império consagrado por Xangô.

<sup>53</sup> Povo da região daomeana, chamados jejes no Brasil. Cultua os voduns da região de Daomé. Pertencentes às mitologias de Ewe e Fon. Até os dias de hoje seus cultos podem ser encontrados na Bahia, Maranhão, através do Tambor de Mina, também uma religião afro-brasileira (PRANDI, 2000).

histórico para busca da identidade, não restaram vestígios da ascendência africana, deixada para trás, entre os navios que cruzavam o Atlântico. Dessa maneira, conforme ilustra Prandi (2004), a cultura africana foi sendo conhecida no Brasil por meio de elementos como a música, a culinária, artes sociais e valores sociais e religiosos, tal como o Candomblé. A constituição de uma identidade plural, conforme apontada por Munanga (2009), formada pelos aspectos históricos, linguísticos e psicológicos em sua totalidade, ainda não era possível de ser exaurida.

A palavra Candomblé, por sua vez, simboliza diferentes ritos e características culturais das quais seus membros utilizam o nome de nações. Isso porque cada nação de Candomblé representa uma área geográfica da África cujos povos escravizados trouxeram suas culturas e tradições religiosas. Dessa forma, a nação denominada de banto, por exemplo, representa a região que hoje se encontram os países de Angola, Congo, Gabão Zaira e Moçambique. Assim como os iorubás e ewê-fons, cujos atuais territórios são a Nigéria e Benim. A nação queto também representando a região que hoje é a Nigéria e Benim. (PRANDI, 1994). Cada nação possui seus terreiros, há diversos elementos em comum, como a adoração aos orixás, seus itans, cantigas, períodos de iniciação de filhos de santo, festas, calendários que são seguidos por todos os fiéis.

Segundo Prandi (1994), três momentos marcam a formação das religiões afro-brasileiras, a primeira em que houve o sincretismo entre orixás e santos católicos. Posteriormente, a formação da Umbanda nos anos de 1920 e 1930, e o terceiro em que o Candomblé tornou-se religião aberta a todos, sem distinção de cor ou origem racial, associado a isso, a seu momento de negação ao sincretismo, iniciado a partir da década de 60.

No início do século XX, uma nova religião começou se formar no Rio de Janeiro, a Umbanda. Vista como uma mistura de Candomblé, Catolicismo, dotada de aspectos ameríndios e que, com o tempo, foi aderindo também práticas do espiritismo kardecista. Por seu caráter abrangente rapidamente se alastrou em outras regiões do país, chegando até mesmo em regiões de fronteira. Conhecida como autêntica religião brasileira, a Umbanda utiliza de diversos referenciais religiosos usados pelos brasileiros, como a crença em santos, uso de ervas, consulta com médiuns. Demonstrando ser uma religião que bebe das fontes da mestiçagem brasileira. (PRANDI, 2004).

A Umbanda, assim como o Candomblé, é de tradição oral. Ou seja, não há na religião umbandista as leituras consideradas sagradas, da mesma maneira que acontece nas

comunidades cristã e islâmica, em que a bíblia e o alcorão, respectivamente, são escrituras fundamentais, indispensáveis aos seus fiéis. Cada terreiro funciona de forma autônoma, seguindo as ordens do chefe de terreiro, considerado líder máximo de uma Casa umbandista, assim como no Candomblé. (NEGRÃO, 1996). Há, contudo, entre elas diferenças substanciais. Os cultos não são dedicados exclusivamente aos orixás, havendo espaço para a manifestação e homenagem a outros espíritos. Na Umbanda são realizadas consultas àqueles que vão em suas giras e o período de iniciação é menor e diferente da Umbanda. “Agregado de pequenas unidades que não formam um conjunto unitário. Não há, como na Igreja Católica, um centro bem estabelecido que hierarquiza e vincula todos os agentes religiosos. Aqui, ao contrário, o que domina é a dispersão”. (BIRMAN, 1985, p. 25).

Contudo, não se deve afirmar que a Umbanda se desviou de elementos afro para se aproximar de paradigmas religiosos de cultura dominante, pois esse processo não ocorreu como um reajuste pragmático. Prandi (2004) afirma que se tratou de uma forma de ajustamento à cultura nacional, de imposição ao molde europeu, diante de uma série de perseguições sofridas, e neste processo muitas práticas, rituais e concepções religiosas negras deram lugar às brancas.

Até a década de 1960, o Candomblé era visto como a religião do povo negro, confinada no nordeste e algumas regiões específicas do Brasil, contudo com o fluxo migratório que ocorreu no nordeste para grandes centros urbanos do sudeste, o Candomblé fez-se presente também nessas localidades. Assim, encontrou espaço em áreas que, até então, eram pertencentes à Umbanda. Por sua vez, muitos adeptos umbandistas passaram aderir a práticas do Candomblé. Neste nicho a religião dos orixás encontrou possibilidade para permanecer em novas áreas até então inexistentes para a formação de seu culto. (PRANDI, 1994).

Conforme destaca Bastide (1972) e Prandi (2004) as religiões vindas da África negra eram de culto aos ancestrais, suas cosmovisões diferem-se drasticamente dos preceitos litúrgicos do cristianismo. A religião dos bantos, iorubás, jejes, entre outras nações, estava ligada ao culto aos antepassados. “Na África, era o ancestral do povoado (egungun) que cuidava da ordem do grupo, resolvendo os conflitos e punindo os transgressores que punham em risco o coletivo” (PRANDI, 1996, p. 56).

O culto aos antepassados perdeu, em boa parte, seu sentido em terras brasileiras. Sem a possibilidade de manterem-se no novo contexto, as divindades, até então intrinsecamente



ligadas às forças da natureza, ligadas também a formação da subjetividade da pessoa, ganharam forma para se adaptar e contribuir para a manutenção dos preceitos das religiões africanas no Brasil, conforme aponta Prandi (2006).

Enquanto o culto ancestral dissolvia-se, a religião africana sobrevivia fragmentada. Por meio do catolicismo através da correlação entre orixás e santos católicos foi possível fazer com que a garantia de sua existência fosse perpetuada. No processo de sincretização ocorrido no Brasil, o Candomblé aderiu ao calendário de festas de santos católicos e os orixás e santos passaram a desempenhar função correlacional. Ogum, orixá da guerra e do fogo, foi associado a Santo Antônio; Oxóssi, protetor da mata, a São Sebastião; Obaluaiê, a São Lázaro e também a São Roque, por estarem associados à proteção de doenças; Xangô, senhor dos raios e do trovão, a São Jerônimo; Iemanjá, deusa das águas, a Nossa Senhora dos Navegantes e a Nossa Senhora da Conceição; Yansã. Deusa dos ventos, raios e tempestades, Santa Bárbara e, por fim, Oxalá, o orixá da criação, a Jesus Cristo. (SILVA, 2005).

Contudo, desde a década de 1980, alguns segmentos do Candomblé se desfizeram desse vínculo, como forma de legitimar sua tradição afro religiosa. Em 1983, foi divulgado um manifesto assinado por membros do Candomblé. Destaca-se a atuação de mães de santo de tradicionais terreiros, tais como Mãe Stella de Oxóssi, do Ilê Axé Opô Afonjá, Mãe Menininha Do Gantois, Axé Ilê Iyá Omin Iyamassé, o Terreiro do Gantois; Mãe Olga do Alaketo, Ialorixá do Ilê Maroia Lage, o Terreiro do Alaketo; Mãe Tetê de Iansã, Ialorixá do Ilê Iyá Nasso Oká, a Casa Branca do Engenho Velho.

O documento em questão ficou conhecido como a Carta Signatária no qual preconizava a dessincretização da religião dos orixás com as demais religiões, em especial o cristianismo. Consta nela expressamente a desvinculação de orixás aos santos católicos. Expondo que a razão para tal era o fato de o Candomblé ser maior que a escravidão, sendo essa a razão pela qual ocorreu o sincretismo, como forma de sobrevivência. Romper, portanto, com os dogmas católicos seria romper com o sincretismo forçado que foi a maneira encontrada para sobrevivência da religião de matriz africana, já não cabendo mais razões para esse vínculo na atualidade. Segundo a Carta isso poria a religião no mesmo patamar de qualquer religião que é legitimada e reconhecida, gerando independência ao Candomblé em relação ao Cristianismo.

Para Melo (2008) o movimento de dessincretização pode ser visto como uma apropriação política simbólica de elementos culturais africanos formalizada pelos chefes de

terreiro, a fim de se inserirem como portadores de uma herança étnica africana, na qual fosse possível se posicionar com o intuito de proteger e zelar pela memória, pela resistência e, ao mesmo tempo, se portarem como detentores de uma memória a ser preservada, respeitando e fazendo parte do corpo social, em que a liberdade religiosa é prevista por meio da Constituição, não ferindo qualquer princípio legal.

França (2011) afirma que, embora deva ser considerado conforme posto por Ferretti (1998), de que o sincretismo é algo presente em qualquer religião, visto como um movimento comum, no qual deva ser naturalizado entre as religiões, há de se atentar para o processo histórico vivido pelas religiões de matriz africana e a maneira pela qual o sincretismo ocorreu no Brasil, sofrendo repressão por parte da Igreja Católica, órgãos policiais e governamentais. O manifesto, conforme destaca França (2011), foi o meio encontrado pelas ialorixás de usarem a escrita como forma de proteger a oralidade da tradição afro.

Finalmente, vale destacar o quanto é importante o trabalho, que talvez possamos denominar “lingüístico”, de apropriação do discurso, visto que no âmbito das religiões afro-brasileiras, ainda há uma quantidade significativa de pessoas com pouca escolarização formal, como a própria mãe Stella. Entretanto, detém outro tipo de sabedoria, que advém justamente da oralidade, de forma que no contexto aqui analisado, não se fez o "silêncio" esperado deles, mas sim um uso retórico, à maneira dos latinos - o que é surpreendente. (FRANÇA, 2011, p. 16).

Através da oralidade presente nos terreiros foi que se popularizou os ritos, saudações, termos, características e as histórias das divindades que se conhece nos dias atuais. Os mitos, conforme já foi dito, são narrados por meio dos itans. Nos quais as narrativas dos orixás revelam que havia hierarquia e parentesco entre eles. Devido a todo processo histórico ocorrido, é impossível reconstituir de forma original. A posição hierárquica entre os orixás, da qual se tem conhecimento, não necessariamente é a organização observada nas cerimônias afro religiosas. As divindades cultuadas no Brasil não pertencem a um sistema único familiar, sendo diversas as histórias que narram diferentes tipos de formações de parentesco entre eles. Há de se considerar, especialmente, em terras brasileiras, que a importância de cada orixá varia de acordo com o local e o terreiro. (BERKENBROCK, 1999).

Além de serem representações religiosas, os orixás possuem estruturas simbólicas a fim de garantir a manutenção e continuidade de filiação religiosa de um determinado grupo. Cultuar um orixá significar zelar por ele e aderir um paradigma de pensamento. Pela

reconstituição de materiais históricos, sabe-se que nas nações africanas o grupo responsável por zelar por determinado orixá era algo já destinado. (SODRÉ, 1988).

A construção do grupo “negro de terreiro” no Brasil obedeceu a uma reterritorialização condensadora. A questão dos orixás: na África Ocidental, originalmente, uma região ou uma cidade tinha como patrono às vezes um único orixá, pois se supunha uma relação de ancestralidade entre a dinastia local e o deus cultuado. Assim, um orixá Oxalufã predominava no Ifan: Oxaguiã em Ejibé; Xangô, em Oyó e assim por diante. No Brasil, entretanto, os orixás concentravam-se numa mesma região ou cidade, propiciando a criação de um novo espaço mítico e histórico, onde estava em primeiro plano a preservação de um patrimônio simbólico que seria responsável pela continuidade da cosmologia africana no exílio. (SODRÉ, 1988, p. 56).

Na sociedade moderna, a manutenção dos mitos depende cada vez mais da maneira com a qual os sujeitos podem relacioná-los com a sua vida moderna, com a sua religião, ou fragmentos dela. A relevância que temas religiosos têm em sua vida secular pode ser construído pelo sujeito, de acordo com sua vivência e modos de comportamento. A mitologia dos deuses africanos não pode ser mais compatível com a vivência de comunidades isoladas, na qual se confiava na regência de elementos da natureza para sua sobrevivência, em que os deuses eram impostos às populações como algo dado. Na atualidade, suas histórias fazem parte de um universo urbano, de indivíduos livres, que podem cultuá-los ou abandoná-los. (PRANDI, 1994).

São diversos os aspectos que podem ser escolhidos para abordar a temática afro religiosa brasileira, tendo em vista, conforme o ilustrado por Munanga (2009) que cada grupo busca mecanismos de identidade e resistência de diferentes formas e que suas subjetividades devem ser levadas em consideração ao falar de sua luta e que, apesar de possuir diferenças, têm como ponto de encontro criar dispositivos que façam com que as estruturas de poder montados pela cultura hegemônica sejam atenuados.

Tendo em vista que neste trabalho são analisadas as categorias elaboradas a partir das canções dos *rappers* Criolo e Emicida, faz-se necessário recapitular que, por meio da Análise de Conteúdo, após realizar o percurso indicado por Bardin (2006), iniciado por pré-análise, posteriormente leitura das letras das canções escolhidas, bem como a seleção das unidades de registro e de conteúdo e, por fim, a etapa de classificação, na qual foram elencadas cinco categorias intituladas de: Xango, o Negro; Orixás, a travessia; Ogum, a voz do gueto; Iemanjá, mãe protetora; Orixás no asfalto. Os nomes dos orixás foram selecionados como

unidades de registro. Nas canções foram analisadas através das chamadas unidades de contexto, ou seja, palavras-chave que auxiliaram na formação das categorias, termos similares que estavam ligados às unidades de registro.

Por essa razão, a seguir, serão abordados os significados históricos e linguísticos nos quais os orixás estão inseridos nas canções de Criolo e Emicida. No quinto capítulo, essas unidades serão complementadas por suas unidades de contexto e as categorias elencadas serão vistas pelo viés teórico metodológico escolhido neste caso, as Teorias das Representações Sociais.

### 3.3 ORIXÁS DAS CANÇÕES E DOS ITANS

#### 3.3.1 Xangô

A dura realidade narrada por Criolo em “Convoque seu Buda” mostra um lugar que a “depressão é a peste entre os meus, plano perfeito pra vender mais carros teus” e que em meio a tudo isso, ainda há tristes surpresas: “Como assim bala perdida? O corpo caiu no chão!”. Mediante a bruta existência, a certeza: “Toda noite alguém morre preto ou pobre por aqui”. É o cenário de uma guerra injusta,. No ímpeto, a decisão é tomar as rédeas da situação, auto proclamar-se justiceiro, fazer com que a arma na mão seja o “machado de Xangô, fazer horar seu choro”: “de UZI<sup>54</sup> na mão, soldado do morro”. Fazer com que a arma na mão seja o “machado de Xangô, fazer horar seu choro”.

O retrato da dor, de uma realidade que persiste matar todos os dias pessoas pobres e negras, faz com que a ira e a tristeza se estabeleçam. Como resposta a essa realidade, o “soldado do morro” tem necessidade de honrar os seus. “A retórica está no fel”. Junto à revolta, há dor, há ainda o desejo por justiça. Fazer justiça com as próprias mãos.

Xangô tem sua figura associada à justiça, também é visto como um guerreiro, devido sua capacidade de conquistar, de ir às guerras, às batalhas. No itan a seguir é possível encontrar as características elencadas:

Xangô e seus homens lutavam com um inimigo implacável.  
Os guerreiros de Xangô, capturados pelo inimigo,  
eram mutilados e torturados até a morte, sem piedade ou compaixão.  
As atrocidades já não tinham limites.

<sup>54</sup> Um tipo de pistola metralhadora comumente usada na indústria bélica.

O inimigo mandava entregar a Xangô seus homens aos pedaços.  
 Xangô estava desesperado e enfurecido.  
 Xangô subiu no alto de uma pedreira perto do acampamento  
 e dali consultou Orunmilá.  
 Xangô estava irado e começou a bater nas pedras com o oxé,  
 bater com seu machado duplo.  
 O machado arrancava das pedras faíscas,  
 que acendiam no ar famintas línguas de fogo.  
 A guerra perdida foi se transformando em vitória.  
 Xangô ganhou a guerra.  
 os soldados inimigos que sobreviveram  
 foram poupados por Xangô  
 foi admirado por todos.  
 Através dos séculos,  
 os orixás e os homens têm recorrido a Xangô  
 para resolver todo tipo de pendência ,  
 julgar as discordâncias e administrar justiça.  
 (PRANDI, 2016, p. 245).

Xangô no itan vê seus soldados serem dizimados, o soldado do morro, de UZI na mão, também. Contudo, o machado de Xangô descobre o fogo. O poder da transformação. Não usa seu machado para destruir, mas sim para construir um elemento mais poderoso e com isso ser enaltecido pelo seu povo, pelos seus inimigos. O soldado do morro precisa aprender com Xangô.

Na canção “Mandume” há os seguintes versos: “Eles querem que alguém que vem de onde nós seja mais humilde, baixa a cabeça, finja que esqueceu a coisa toda”. A coisa toda falada por Emicida é a escravidão, maior caos causado pela guerra injusta e que até hoje vivencia seus males. Posteriormente o *rapper* afirma na canção que, viver em um mundo no qual tenha que se submeter as regras do outro, faz com que se torne um objeto, sem identidade. “Mas mano sem identidade somos objeto da história, que endeusa heroí e forja, esconde os pretos da história”.

Em um primeiro momento, portanto, há o reconhecimento de que existe uma intenção hegemônica de que o negro esqueça tudo o que foi vivenciado por seu povo. Posteriormente existe a conclusão que aceitar essa condição significar aceitar ser objeto da história, que faz com que os negros sejam esquecidos por ela. Mais adiante, há a negação dessa condição: “Domado eu não vivo, não quero seu crime [...] Pior que eu já morri tantas antes de você me encher de bala, não marca, nossa alma sorri briga é resistir nesse campo de fardas”.

Na guerra injusta, portanto, o máximo que pode se fazer contra o inimigo é resistir ao campo de fardas. Contudo, na última estrofe da canção, é apresentada uma nova solução, no qual uma nova resistência é convocada. Novamente a resposta está em África.: “Banha meu

símbolo, guarda meu manto que eu vou subir como rei. Sim, Allafin, Vim de Oió, Xangô [...] Não temos papa, nem na língua ou em escrita sagrada, não na minha gestão, meu chapa. Abaixa sua lança faca, espingarda faiada”.

A resposta aqui vem de Xangô, rei do Império Oió. Após sua morte, Xangô foi considerado divino e, como acontecia aos grandes imperadores e heróis de Oió, passou a ser cultuado. Prandi e Vallado (2010) destacam que de todos os orixás que marcaram a saga de Oió com seus reinados, Xangô foi o mais reverenciado e respeitado, sendo usado como um símbolo de sua força até os dias de hoje, mesmo após ocorrida a diáspora africana. Isso fica explicitado ao perceber que, em diversas manifestações afro-americanas, Xangô é reverenciado, tal como ocorre ao próprio Candomblé, o Batuque, o Tambor de Mina, a Santeria cubana. Prandi e Vallado (2010) destacam que em todos os cultos Xangô é altamente referenciado e ainda fortemente cultuado, atribuem essa diversidade pelo fato de ser um orixá ligado à justiça.

Xangô procurava a melhor forma de governar e de aumentar seu prestígio junto ao seu povo. Conta-se que, para fortalecer seu poder, Xangô mandou trazer da terra dos baribas um composto mágico, que acabaria, contudo, sendo sua perdição. O rei Xangô, que depois seria conhecido pelo cognome de o Trovão, sempre procurava descobrir novas armas para com elas conquistar novos territórios. Quando não fazia a guerra, cuidava de seu povo. No palácio recebia a todos e julgava suas pendências, resolvendo disputas, fazendo justiça. Nunca se quietava. (PRANDI E VALLADO, 2010, p.2)

Xangô é incansável em sua forma de criar e recriar formas para conquistar seu povo. Contudo também erra, mas em todo o tempo é incansável em sua busca por justiça, sem fazer distinção de nenhum indivíduo, ouvindo e recebendo todos, gerando solução para conflitos.

“Isso é para afastar todos os maus espíritos, Axé!. Sempre foi quebra de corrente, sem brincadeira, moçada na traça, beleza guerreira [...]”. Nos versos de Yasuke, Emicida dá ênfase à religião afro nos primeiros versos. O próprio termo axé vem de àse, que no Candomblé significa princípio, poder de realização, força e existência dinâmica. Ao trazer essa força motriz, Emicida já declara que sempre foi necessário quebrar a corrente e exalta o fenótipo negro por meio da trança e a adjetiva como “beleza guerreira”. Posteriormente, Emicida entoa “ser livre tem preço onde o preto assusta [...] Sei que é uma guerra injusta, mas ela encrusta, [...] meu rancor, munição pesada”. É possível notar a dor nas palavras do interlocutor por todo mal vivenciado no passado. Contudo, a resposta mais uma vez é recorrer

ao orixá Xangô. “Vermelho, Xangô, fogo, esperança é álcool, Sonho de Clementina, Sonho de Zumbi. Esse é o sonho de Malcolm [...] fiz com a passarela o que ele fez com a cadeia e com a favela, enchi de preto”.

Juntamente a Xangô, Emicida traz Clementina de Jesus, grande nome do samba de partido-alto e também Zumbi dos Palmares, último líder do maior quilombo que houve no Brasil no tempo da escravidão, que serviu de resistência para muitos escravizados que fugiam de seus senhores e também Malcom-X, líder do movimento negro norte americano nas décadas de 1950 e 1960. Posteriormente Emicida fala que realizou seus sonhos. Isso porque a gravadora pertencente a Emicida, Lab Fantasma, também possui uma marca de roupa. Entre 2015 e 2017, sua marca foi chamada para desfilas no evento São Paulo *Fashion Week*, um dos maiores de moda do mundo. Predominantemente frequentado por brancos. Emicida, na ocasião, convocou uma seleção de pessoas de diferentes biotipos negras para subir ao palco para desfilas e desafiar os padrões estéticos da hegemonia branca. Contrariando as estatísticas, no qual boa parte da população encarcerada é formada por pessoas negras e os locais de privilégio são conduzidos por pessoas brancas, Emicida usou de sua influência para provocar essa discussão, sendo “Yasuke” a música escolhida para abrir o evento em 2016.

No desfile de 2017, porém, Fióti relatou que foi alvo de racismo e sendo proibido de entrar no desfile da própria marca. Fióti se pronunciou dizendo “Ser preto é ser barrado pelo segurança do evento até mesmo quando é da sua marca e com pulseira”<sup>55</sup>. Dessa forma, nota-se, que as formas de enfrentamento são cotidianas e latentes, até mesmo quando há ascensão econômica e social.

A guerra injusta teve seu instante de vitória na ocasião apresentada. Os convocados do Império Oiô sentiram um pouco o sabor da justiça por instantes perante o poder hegemônico. A força da beleza guerreira. Aquele que busca Xangô, busca alento, realimentar suas esperanças. Por sua vez, a cor que representa o orixá é o vermelho. A esperança se tornou álcool, alimento do fogo para que a justiça de Xangô se espalhe, gerando a esperada justiça, realizando o sonho daqueles que lutaram como Clementina, Zumbi e Malcom-X. Contudo, é necessário ir além.

Em “8”, Emicida anuncia “o preto vê mil chances antes de morrer”, fruto da guerra injusta. Mais a frente entoia: “Na falta de Machado de Assis, de Xangô, vai sobrar martelo de

---

<sup>55</sup>“Ser preto é ser barrado no evento da sua marca”, diz Fióti, dono da LAB, sobre ocorrido na SPFW”. Disponível em: <<https://emails.estadao.com.br/noticias/moda-e-beleza.ser-preto-e-ser-barrado-do-evento-da-sua-marca-diz-fioti-dono-da-lab-sobre-ocorrido-na-spfw,70001959261>>. Acesso em 20 nov 2018.

juiz, de doutor”. O *rapper* faz menção a Machado de Assis, um dos maiores escritores brasileiros. Ao fazer menção a falta de Machado de Assis, o *rapper* traz um representante da literatura para falar da ausência de uma educação formal e da má qualidade do ensino em regiões periféricas, mais adiante Emicida menciona a violência na qual os professores vivenciam “Nois nunca entender essa história manca, sangue de índio, suor preto e as igreja branca, jogando na retranca querendo que os menó respeito os professor que a polícia espanca”.

Na guerra injusta, mesmo após a abolição da escravatura os mecanismos de controlar a população continuaram. A falta de interesse em proporcionar uma educação de qualidade faz parte desse quadro. Na ausência de Machado de Assis, há também a ausência de Xangô, com seu machado da justiça, sendo a religião afro também estigmatizada, retirada do povo negro e ausente no ensino formal. Em meio a tantas ausências, o que sobra é o martelo do juiz, a sentença pela qual sequer é analisada todo o retrospecto e contexto no qual o indivíduo está inserido. Retirando o ser humano da rua e dando-lhe a cadeia. Se as oportunidades já eram mínimas, após a sentença são quase inexistentes. Como diz nos versos nessa mesma canção “o preto vê mil chances de morrer [...] a tristeza deforma o resto aqui, entre o que não te deixa sonhar e o que não te deixam dormir”.

Em “Ubuntu Fristaili”, novamente Emicida recorre ao asê no início da canção “Axé para quem é de axé, pra chegar bem vilão, independente da sua fé, música é nossa religião”. A busca pela ancestralidade compõe outras estrofes da canção. “Mandinga, coisa nossa, eles não vão entender o que são riscos, nem que nossos livros de história foram discos, bamba, um bom samba [...]”.

A mandinga que faz parte de um rito da religiosidade afro e que não é compreendida por aqueles que estigmatizam e inferiorizam a religião e, por sua vez, nunca entenderam os que são riscos, pois nunca estiveram no lugar do subalterno e sim do poder hegemônico. Pela falta de representatividade e a história sendo contada pela voz do opressor, o meio pelo qual se pode conhecer a história do povo foi por meio do samba, que como exposto no capítulo anterior, surgiu em casas de Candomblé, em meio a adorações aos orixás, zelando e respeitando a hierarquia ancestral. Assim como faz Emicida ao saudar os orixás e aos ancestrais em gesto de respeito e devoção.

O orixá Xangô é o mais citado nas canções analisadas neste trabalho, a explicação pode ser encontrada por sua popularidade. Segundo Prandi e Vallado (2010) a situação de di-



áspora que passaram os povos africanos ao serem trazidos para os diversos países da América e pelas diversas situações de dor que passaram, injustiça, desigualdade social, marginalização, falta de oportunidades sociais, o orixá foi ganhando cada vez mais força. Podendo, segundo os referidos autores, ser considerado o patrono do Candomblé, o protetor dos injustiçados.

#### 4.2.1 Os Orixás

“Minha pele, Luanda, antessala, Aruanda, tipo T’Challa, Wakanda [...] Bandoleiro em bando [...] Sou vingador, vingando a dor dos esmagados pela engrenagem, cês veio golpe, eu vim Sabotage Místico, mil orixás num panteão, bravo”. Na canção “Pantera Negra”, Emicida traz diversos termos de localidades africanas, como Luanda, capital da Angola. Aruanda, por sua vez, conforme informa McEroy (2007) é um termo de origem bantu, podendo ser encontrado em manifestações como maracatu, capoeira e também presente no Candomblé e na Umbanda e também referenciado como “o paraíso da liberdade perdida” por Emicida. T’Challa é o superherói da HQ “Pantera Negra”, pertencente ao reino perdido de Wakanda, também citado na canção. A resposta para Pantera Negra também está em África, no panteão de orixás.

O vingador que está vingando a dor dos esmagados realizou a travessia ao velho Continente, se comparando a um herói como T’Challa. Disposto a contribuir para o fim da guerra injusta, retirar a dor dos esmagados pela engrenagem. Para o seu retorno anuncia: voltará Sabotage. Nesse momento da música, Emicida faz referência ao *rapper* Sabotage, morto em 2003 por um traficante. Sabotage, companheiro de Criolo e Emicida no *Rap*, conheceu a guerra injusta ainda criança, dos nove aos dezoito anos viveu para o tráfico, chegou a ser interno na antiga Febem, hoje chamada de Fundação Casa. Quando criança, Sabotage tinha o sonho de ser músico, mas falavam que aquilo era bobagem e ele deveria “puxar uma carroça”<sup>56</sup>. A saída de Sabotage foi descobrir o *Rap*, se tornou um artista reconhecido, casou, teve filhos. Contudo, não o bastante para se livrar da guerra injusta e se tornar uma estatística de um jovem negro da periferia assassinado.

Para voltar Sabotage, vingador vingando a dor, o bandoleiro tem o seu bando: “místico, mil orixás num panteão”. “Ancestrais aplaudem, gravem [...] prum novo mar vermelho, uma nova travessia, pro povo ter reis no espelho, minha caneta cria”. Pantera Negra

<sup>56</sup> O Rap é compromisso não é viagem. Disponível em: <https://rapemovimento.wordpress.com/2017/01/23/o-rap-e-compromisso-nao-e-viagem/>. Acesso em 30 outubro 2018.

encontra as respostas em África: nos orixás do panteão ioruba., a travessia rumo ao velho continente, a certeza do retorno. “Com a garra, razão, frieza, mano, se a barra é pesada, a certeza é voltar, tipo Pantera Negra”.

Prandi (2004) informa que, segundo os iorubás tradicionais e seus seguidores nas Américas, os orixás são divindades superiores que receberam de Olodumarê, também chamado de Olorum, o Ser Supremo, a responsabilidade de criar e governar o mundo. Cada orixá ficou responsável por um aspecto da natureza e determinadas dimensões da vida social relacionada à condição humana.

Na concepção teológica do Candomblé, os Orixás são forças ou entidades não físicas, que controlam e regulam tanto os acontecimentos cósmicos como os fenômenos naturais, que determinam tanto a vida social, como a vida individual das pessoas. Por um lado, os Orixás são forças anônimas – como, por exemplo, forças da natureza – que não conhecem limites, que são distantes dos seres humanos. Por outro lado, os Orixás são por vezes apresentados quase que com personalidades individuais, com desejos e caráter definidos; são destarte seres que conhecem as pessoas e lhes dão atenção, seres que têm uma relação afetiva para com os seus filhos. Nem tanto pela racionalidade se pode explicar e conciliar estas contradições; elas são percebidas, experienciadas, vividas através da experiência religiosa. (BERKENBROCK, P. 224, 1999).

Os mitos, conforme já dito são narrados por meio dos itans. Devido a todo processo histórico ocorrido, é impossível reconstituir de forma original, alguns itans relatam a existência de mais de 600 orixás. “Estes números não têm, porém, um valor absoluto, mas sim simbólico: é uma forma de dizer que existiam muitos Orixás” (BERKENBROCK, P. 223, 1999).

Dessa maneira, é possível notar, que Emicida utiliza de referências de origem africana nos versos dessa canção justamente com o verso “mil orixás em um panteão”. Nesse sentido, pode-se relacionar ao que foi dito por Berkenbrock (1999), acerca da estrutura narrada por itans, nos quais se relatavam antes da vinda dos negros para o Brasil de que haviam muitos orixás em território africano.

Já nos cultos afro no Brasil, a posição hierárquica entre os orixás da qual se tem conhecimento não necessariamente é a organização observada nas cerimônias afro religiosas. As divindades cultuadas no Brasil não pertencem a um sistema único familiar, sendo diversas as histórias que narram diferentes tipos de formações de parentesco entre eles. Há de se considerar, especialmente, em terras brasileiras, que a importância de cada orixá varia de acordo com o local e o terreiro. (BERKENBROCK, 1999).

Além de serem representações religiosas, os orixás possuem estruturas simbólicas a fim de garantir a manutenção e continuidade de filiação religiosa de um determinado grupo. Cultuar um orixá significar zelar por ele e aderir um paradigma de pensamento. Pela reconstituição de materiais históricos, sabe-se que nas nações africanas o grupo responsável por zelar por determinado orixá era algo já destinado. (SODRÉ, 1988).

A construção do grupo “negro de terreiro” no Brasil obedeceu a uma reterritorialização condensadora. A questão dos orixás: na África Ocidental, originalmente, uma região ou uma cidade tinha como patrono às vezes um único orixá, pois se supunha uma relação de ancestralidade entre a dinastia local e o deus cultuado. Assim, um orixá Oxalufã predominava no Ifan: Oxaguiã em Ejibé; Xangô, em Oyó e assim por diante. No Brasil, entretanto, os orixás concentravam-se numa mesma região ou cidade, propiciando a criação de um novo espaço mítico e histórico, onde estava em primeiro plano a preservação de um patrimônio simbólico que seria responsável pela continuidade da cosmologia africana no exílio. (SODRÉ, 1988, p. 56).

Na sociedade moderna, a manutenção dos orixás depende cada vez mais da maneira com a qual os sujeitos podem relacioná-los a sua vida moderna, com a sua religião, ressignificação ou fragmentos dela. A relevância que temas religiosos têm em sua vida secular pode ser construído pelo sujeito, de acordo com sua vivência e modos de comportamento. A mitologia dos deuses africanos não pode ser mais compatível com a vivência de comunidades isoladas, na qual se confiava na regência de elementos da natureza para sua sobrevivência, em que os deuses eram impostos às tribos como algo dado. Na atualidade, suas histórias fazem parte de um universo urbano, de indivíduos livres, que podem cultuá-los ou abandoná-los. (PRANDI, 1994).

De acordo com o Candomblé, cada pessoa pertence a um determinado orixá, que é guia de sua cabeça e mente, herdando seus atributos físicos e comportamentais. Cabe ao pai ou mãe de santo desvendar por meio do jogo de búzios a qual orixá determinado indivíduo pertence. Nas sociedades africanas havia centenas de orixás, no Brasil conservaram-se cerca de duas dezenas deles. Ademais, cada qual possui seus elementos da natureza, cores, alimentos, bebidas e traços marcantes de personalidade. (PRANDI, 1994). “Nem tanto pela racionalidade se pode explicar e conciliar estas contradições; elas são percebidas, experienciadas, vividas através da experiência religiosa”. (BERKENBROCK, 1999, p. 224).

A consagração definitiva à religião dos Orixás acontece através de um processo de iniciação. Este processo é geralmente desencadeado por algum acontecimento que não tem uma explicação aparente: alguns desmaios, alguma doença, algum desejo, alguma manifestação estranha no dia-a-dia da pessoa. Fatos como estes podem ser interpretados no Candomblé como uma espécie de aviso do Orixá de que a pessoa está precisando iniciar-se na religião para equilibrar sua vida, para obter harmonia, tranquilidade e paz. (BERKENBROCK, 2012, p. 2).

No Candomblé, o filho de santo se torna “cavalo”<sup>57</sup> de seu orixá para que este possa expressar sua força e estabelecer uma relação de continuidade entre a divindade e o ser humano. Há um elo muito íntimo entre o orixá e seu filho, em que há negociações, conflitos e empatia, bem como nas relações humanas. O culto e o transe são dedicados exclusivamente aos Orixás, não havendo espaço para a manifestação de outros espíritos. (GOLDMAN, 1985).

O iniciado pode habituar-se às características míticas de seu orixá, perceber semelhanças e acentuar determinados comportamentos em comum ou se atentar para características que antes passava-lhe de maneira desapercibida. Segundo Prandi (1994), além do orixá que rege sua cabeça, comumente acredita-se que há um segundo orixá que age como divindade vinculada e que complementa o primeiro. Se o primeiro é feminino, o segundo tenderá ser masculino, como se houvesse uma filiação paternal e maternal. Em terreiros de Candomblé é comum filhos de santo dizerem “sou filho de Ogum com Iansã, por essa razão sou destemido”, por exemplo. Pois, cada orixá que rege a cabeça de um iniciado, bem como o segundo orixá que lhe complementa, deriva de uma qualidade de orixá geral, que pode representar características marcantes de um orixá jovem ou idoso, um orixá em tempo de paz ou guerra. As variações são muitas.

O iniciado não tem que modificar sua personalidade ou constituir valores diferentes da vida social em que já estava habituado. O foco é fazer com que os ritos e o convívio com seu orixá torne sua vivência mais fácil, em contato com a religião que escolheu aderir. Nesta intermediação, a figura da mãe ou pai de santo torna-se fundamental, pois é ele que aconselhará nas dúvidas e conflitos que existir e é por sua intermediação que se dará o jogo de búzios, o principal meio de comunicação entre as divindades e seus filhos. Contrariando a doutrina cristã, o Candomblé não vê o mal e o bem de maneira dicotômica, atraindo e aceitando, assim, os mais variados tipos de sujeitos, não impondo-lhes uma moral na qual deve ser seguida para que se torne aceito naquele grupo. (PRANDI, 1994). O Candomblé aceita o mundo tal como ele é, não discriminando e não forçando que seu filho mude por

---

<sup>57</sup> Expressão que designa o transe recebido pelo filho de santo quando é tomado pelo seu orixá

padrões impostos pela sociedade ou moral que lhe foi imposta no seio familiar. Caso alguma mudança seja proposta, esta se fará nos âmbitos míticos entre Orixá e seu iniciado.

A travessia até aos mil orixás num panteão, contudo, passa por dor e sofrimento causados pela guerra injusta. Na canção “9 círculos” Emicida relata “parece crack, mas é só insegurança [...] Aí tô eu e meus demônios, como sempre [...]”. Em um pedido de socorro, o *rapper* entoia: “Ave Maria, mano! Um ser humano, em estado desumano, zuado, mano. Qual orixá me passa um pano?”. Nesse verso, Emicida utiliza de um jogo de palavras servindo, ora como interjeição, ora como forma de exprimir um estado emocional eu um pedido, uma súplica utilizada da saudação angélica da Virgem Maria. O ser humano, em estado desumano, é mais uma vítima da guerra injusta. Na canção ainda retrata: “polícia aqui mata mais que Tuskegee”. Nessa parte da canção Emicida faz referência a Tuskegee, um pequeno município do estado de Alabama do início do século XX, que contava com uma população essencialmente rural, analfabeta e negra. Em 1932, com a justificativa de que realizaria pesquisas para publicações científicas, iniciou em Tuskegee um estudo sobre Untreated Syphilis in the Negro Male, fazendo com que durante 40 anos, até 1972, 400 homens negros com sífilis fossem mantidos sem tratamento para descobrir os efeitos naturais da doença.

O pedido de súplica é também é uma referência à gíria passar pano, na qual significa aliviar uma situação, uma dor, passar um pano. Nessa canção significa um pedido a algum orixá para que diminua a suas dores, as suas tensões da guerra injusta. A travessia em ‘9 círculos’ se difere daquela de “Pantera Negra”, enquanto naquela canção Emicida aponta que o caminho é voltar”. Aqui o interlocutor ainda vivencia as dores da guerra injusta, em lamento diz: “Quantos infernos cruzei, Passei sem anjos para cantar? Quanto mar atravessei, segui, sem luz para guiar?”

Em “A Cada Vento”, a travessia de Emicida se inicia logo nos primeiros versos: “Hoje de manhã, atravessando o mar, vou me perder, vou me encontrar, a cada vento que soprar”. Se em “9 círculos”, o interlocutor pedia para o orixá aliviar do sofrimento, em “A cada vento”, há a certeza da proteção dos orixás:

Pela cosmologia, os orixás podem proteger, podem aliviar tensões, trazer calma e gerar novas perspectivas diante da guerra injusta. Dessa forma, Emicida demonstra que o *Rap* pode encontrar nos orixás a paz. Isso já havia sendo encontrado, em certo sentido, na canção “Ubuntu Fristaili” no qual Xangô e Ogum são citados com devoção e também nos versos já citados.

O Candomblé foi o grande guardião dos aspectos históricos da ancestralidade, proporcionando a possibilidade de falar sobre identidade. O *Rap* como aspecto linguístico, visa debater a importância da resistência, do combate ao racismo e encontrou nos elementos do Candomblé a importância do debate sobre identidade e também como forma de proteção para o combate à guerra injusta. Para combater essa guerra é necessário resistência e conhecer sua própria história. Como diz nos versos finais de “A cada vento”: “Clareza na ideia, pureza no coração, Sentimento como guia, honestidade como religião Sinceramente, é isso irmão!”

Em “Hino Vira lata” a importância dos orixás também é versada. A canção inicia o refrão com um samba por meio da participação do Quinteto em Branco e Preto, grupo de samba paulistano: “Meu coração tá na mão do ritmista, do DJ, no pandeiro, do repentista [...]”,

Assim como o *Rap*, o samba é um estilo musical que nasceu nas periferias, por negros. Ambos, durante suas formações, foram duramente estigmatizados pela hegemonia branca. Em “Hino Vira-Lata” há a junção de dois estilos junto à citação de que a música é a gira de todos os orixás e também elementos que fazem parte das religiões de matriz africana como caridade, demanda, Aruanda. Nessa canção, a travessia é realizada entre os dois estilos musicais e a importância das religiões de matriz africana para ambos, cada qual em sua formação e história. Para o samba, desde sua formação, nos cultos afro nas casas das tias na Pequena África, no subúrbio do Rio de Janeiro, passando como um estilo musical que permitiu que os orixás e elementos das religiões de matriz afro se popularizassem em suas canções, chegando até aqueles que mal conheciam aspectos da religião. Ao *Rap*, por contribuir na construção do discurso acerca da identidade negra.

#### 4.2.3 **Ogum**

Em “Avua Besouro”, Emicida inicia dizendo “guetos precisam de heróis, pretos, desde quando o medo existe entre nós? Peço Ogum que proteja meu ex-algoz, no flow rapaz comum tem como arma sua voz”. No verso em questão Emicida declara a arma que deve ser utilizada nessa guerra injusta: sua voz. Pede até mesmo que Ogum proteja seus inimigos. Encontra na palavra, no verso, na rima, a alternativa para o combate. “Sagaz, agradeço a Deus por meus ancestrais, fazendo o que outros não faz, com dez vezes mais, na manga o às, o *Rap* em

cartaz, E o mundo todo vai saber do que a gente é capaz”. Mais uma vez, na canção, Emicida traz a força do verso, de ter voz, como a arma para a vitória.

Berkenbrock (1999) aponta que Ogum é uma figura multifacetada no Candomblé. É um orixá masculino que em alguns itans é filho de Iemanjá, já em outros é filho de Odudua<sup>58</sup>. Prandi (2016) destaca também que Ogum é o orixá que possui a habilidade em lidar com o ferro, sendo um manejo importante para a preparação das guerras. Pela mitologia, muito admirado pelos outros orixás por possuir tal dom e, também, invejado, conforme pode ser visto a seguir:

Os orixás invejavam Ogum pelos benefícios que o ferro fazia,  
 não só a agricultura, como à caça e até mesmo a guerra.  
 Por muito tempo os orixás importunaram Ogum  
 para saber o segredo do ferro,  
 mas ele mantinha o segredo só para si.  
 Os orixás decidiram então oferecer-lhe o reinado  
 em troca de que ele lhes ensinasse  
 tudo sobre aquele metal tão resistente.  
 Ogum aceitou a proposta.  
 Os humanos também vieram a Ogum  
 pedir-lhe o conhecimento do ferro.  
 E Ogum lhes deu o conhecimento da forja,  
 até o dia em que todo caçador e todo guerreiro  
 tiveram sua lança de ferro.  
 Mas, apesar de Ogum ter aceitado o comando dos orixás, antes de mais nada ele  
 era um caçador.  
 Certa ocasião, saiu para caçar e passou muitos dias fora numa difícil temporada.  
 Quando voltou da mata, estava sujo e maltrapilho.  
 Os orixás não gostaram de ver seu líder naquele estado. Eles o desprezaram e  
 decidiram destituí-lo do reinado.  
 Ogum se decepcionou com os orixás,  
 ois, quando precisaram dele para o segredo da forja,  
 eles o fizeram rei e agora diziam que não era digno de governá-los.  
 (PRANDI, 2016, p. 86 e 87)

Assim como Ogum ensinou o manejo do ferro a todos, Emicida conta com a proteção de Ogum para espalhar o Rap, pô-lo em cartaz. Fazendo com que o manejo de sua arma seja reconhecido e respeito por todos.

Apesar de sua ligação com a agricultura, o reconhecimento de Ogum se estabeleceu diretamente ao ferro, sendo esse orixá muito ligado a profissões como ferreiro, mecânico, motoristas, açougueiros, barbeiros. Outro aspecto que era deixado em segundo plano nos itans. O seu aspecto de protetor fez com que fosse sincretizado a Santo Antônio. Isto porque o

<sup>58</sup> Orixá que representa a divinização da terra no feminino.

santo foi considerado defensor da Bahia colonial contra invasões de estrangeiros. Já nos estados de Rio de Janeiro e São Paulo, Ogum não foi associado à imagem de Santo Antônio, pois no sudeste a imagem do santo estava mais ligada ao casamenteiro, por essa razão Ogum foi associado a São Jorge. (PRANDI, 2004). Na Umbanda, tradicionalmente, Ogum é considerado o protetor das casas. Por essa razão, recomenda-se na porta das casas a planta *Sansevéria spec*, popularmente chamada de espada de São Jorge, devido a sua aparência à espada do santo guerreiro. Recomenda-se também banhos com essa planta.

Já em “Mariô”, a canção inicia com o refrão: “Ogum adjo, ê mariô (Ògún laka aye) Ogum adjo, ê mariô (Ògún laka aye)”, fazendo referência à cantiga de Nação Ketu, que pode ser traduzida como “Ogum, se manifeste com seu mariô, Akokoró, se manifeste com seu mariô”. Mariô, por sua vez, é uma folha extraída do dendezeiro. Mariwô é o nome dado a folha de dendezeiro, associada a Ogum. No itan “Ogum livra um pobre de seus exploradores”, (PRANDI 2016, p. 101) narra essa relação:

Ogum mandou que ele desfiasse folhas de dedenzeiro, mariô,  
e as colasse nas portas das casas de seus amigos,  
marcando assim cada casa a ser respeitada,  
pois naquela noite Ogum destruiria  
a cidade de onde vinha o peregrino.  
Seria tudo destruído até o chão.  
E assim se fez.  
Ogum destruiu tudo,  
menos as casas protegidas pelo mariô

Dessa forma, utilizando da proteção de Ogum, Criolo segue com os seguintes versos: “Antes de Sabota escrever ‘Um Bom Lugar’, A gente já dançava o ‘Shimmy Shimmy Ya’”, fazendo referência ao *rapper* paulistano Sabotagem. Já “Shimmy, Shimmy, Ya”, é uma canção do *rapper* americano Ol' Dirty Bastard, que faleceu em 2004, por overdose. Faz referência ainda a Fela Kuti e ao Mulatu Astatke e a importância de ouvi-los e também de pregar a paz. “Atitudes de amor devemos samplear Mulatu Astatke e Fela Kuti escutar, pregar a paz, sim, é questão de honra, pois o mundo real não é o Rancho da Pamonha”. Criolo indica que deve-se ouvir outras vozes negras, como Mulatu Astatke e Fela Kuti, vozes essas do antigo continente, o primeiro nigeriano e o segundo etíope e indicando que também é necessário pregar paz. Posteriormente, Criolo demonstra a força que se encontra no verso e na rima.



Tenho pra você uma caixa de lama  
 Um lençol de féu pra forrar a sua cama  
 Na força do verso a rima que espanca  
 A hipocrisia doce que alicia nossas crianças  
 Eu não preciso de óculos pra enxergar  
 O que acontece ao meu redor  
 Eles dão o doce pra depois tomar  
 Hoje vão ter o meu melhor  
 (CRIOLO, 2011).

Contando com a proteção de Ogum no início da canção, Criolo expõe sua arma ao dizer “na força do verso, a rima que espanca”, mostrando a força de sua arma, a voz que denuncia o que acontece ao seu redor, que expõe os agressores.

Em “Ubuntu Fristaili”, que conforme já foi dito, se inicia o refrão com os versos “Axé pra quem é de axé, pra chegar bem vilão, independente da sua fé, música é nossa religião”, mais a frente, Emicida saúda Ogum e Xangô, “Saravá Xangô, Saravá Ogum”. Dessa forma une o asê a Ogum, orixá também considerado do fogo, da transformação, demonstrando a importância da música e como caráter transformador aliada aos elementos da ancestralidade e a religiosidade afro.

#### 4.2.4 Iemanjá

O mar é o caminho, a travessia que separa o novo do velho Continente. O caminho da diáspora é também o espaço no qual Iemanjá acolhe os desejos e anseios de seus filhos.

Na canção “Santo Amaro da Purificação” há referência direta ao município baiano de mesmo nome. A canção se inicia com um coro de orações fazendo recordar procissões católicas. O interlocutor se define: “homem fraco, inseguro, já me senti menos, mundano, mano, a mercê da podridão”. Cumprindo uma missão, se define como um “pecador do coração puro, descalço, vendo lágrima, tenso por dentro”, realizando o seu trajeto segue por meio dos seguintes versos: “Minha fé na procissão, um na multidão, com as tia, jão, bíblia, alcorão, guia, mão” [...] 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 [...]”. Iemanjá é assim o acalanto. A fitinha de Bonfim é o amuleto tradicional de Salvador. Iemanjá é o abrigo seguro, aquela que é capaz de levar embora as dores de um pecador, capaz de fazer com que o homem cheio de dores encontre a paz. Após jogar a dor no

mar, se refaz: “Com a barba feita, camisa passada, passo na direita, luz na caminhada [...] cada homem é um templo alheio ao nome e ao tempo”.

A imagem de Iemanjá está associada à beleza, à feminilidade e, especialmente maternidade, sendo ela a orixá da fertilidade. Iemanjá também é popular na Umbanda, na qual recebe a mesma associação referente à maternidade. Sua representação está associada a uma mulher jovem, reconhecida como a bela mãe, segundo Berkenborck (1999). Por existir essa forte ligação com a maternidade, Iemanjá foi associada à Virgem Maria no sincretismo católico.

Em diversos itans também é possível encontrar a imagem de Iemanjá associada à maternidade, especialmente sendo mãe de muitos filhos, em um deles é relatado que ela deu à luz aos orixás Xangô, Oiá, Ogum, Ossaim, Obaluaê e os Ibejis (PRANDI, 2016). Como pode ser visto também nos versos a seguir: “Iemanjá era uma rainha poderosa e sábia. Tinha sete filhos e o primogênito era o seu predileto” (PRANDI, 2016, p. 383). Em outro itan essa referência também aparece: “Iemanjá foi mãe de dez filhos, fruto de seu casamento com Olofim-Odudua. Cansada da vida em Ifé, Iemanjá partiu para o Oeste” (PRANDI, 2016, 383).

A imagem de Iemanjá associada à fertilidade fez com que no sincretismo religioso fosse associada à Virgem Maria. Os aspectos que relatavam a liberdade de Iemanjá em não se prender a vínculos familiares ou abandonar seus filhos foram sucumbidos. Sendo ressaltado o aspecto da maternidade e sua associação como a protetora das águas salgadas. Conforme destaca Vallado (2008), Iemanjá não está presente apenas nas religiões de matriz africana, mas sim no imaginário popular brasileiro, de cabelos longos, senhora dos mares.

Em “Baiana”, as dores dão lugar ao amor romântico. Emicida, como se dirigisse a pessoa amada, diz: “Baiana cê me bagunçou, pirei na tua cor nagô, tua guia, ao descer do Orum, bela Oxum, cujo igual não há em lugar algum”. Ao comparar a beleza da pessoa amada a uma deusa, Emicida utiliza como comparação a orixá Oxum, que reina nas águas doces. Iemanjá, por sua vez, pode ser lembrada como a protetora, a rainha. “Dois de Fevereiro, dia da Rainha, que pra uns é branca, pra nós é pretinha, igual Nossa Senhora, padroeira minha [...]”. Se a pessoa amada remete à orixá Oxum, Iemanjá é aquela que protege o amor, como uma padroeira, uma rainha, o rito de passagem e a referência a data Dois de Fevereiro, dia no qual se comemora o dia de Iemanjá. Nesse caso é como se Iemanjá selasse com sua benção o amor ali presente.

Em “Bogotá”, ao contrário de “Baiana” e “Santo Amaro da Purificação”, em que os caminhos dos interlocutores estão bem definidos, este filho de Iemanjá se revela como aventureiro. Sem saber exato o que vai encontrar em sua viagem, busca aventura “Vamos embora para Bogotá, muambar, muambei. Vai ser melhor do que Pasárgada, agradar até o rei”. O encontro com Iemanjá se dá de uma forma mais distanciada, como se soubesse que está zelando por ele. “Hei, areia espuma, sereia escuna, mareia laguna e a brisa velho som de canto, no azul do vestido de Iemanjá, que enquanto guiar faz, toda vez encontra a paz”

Já em “I love quebrada”, se distancia daquele que deixa as dores no mar, do homem apaixonado e também do espírito aventureiro de “Bogotá”. Ele afirma: “Não que eu quero fugir daqui, eu quero é vive de renda, com as pretinha bonitinha, de sainha apertada de preguinha curtinha, toda empequenitada, um gado na churrasqueira, um sonzinho e mais nada [...] I love quebrada”. A quebrada para ele é uma vida na qual o conforto e a realização pessoal seja possível, pois tem a consciência de que há uma guerra injusta acontecendo: “Cê sabe o que eles quer irmão? Nós enchendo o tanque da limousine, voltando pra casa de busão, não hoje não, não dessa vez, me livre da depressão, tava fácil prôceis”. Entre seus desejos: “Ter meus savoafê, vim da lama Primeira classe né, eu e minha dama, férias na Guiné ou Copacabana, Abaimpé, Santa Fé, Feira de Santana. Ver blocos de Afoxé, vou por Iemanjá na maré, Deusa Baiana”. A quebrada é, assim, a materialização de um sonho, por Iemanjá na maré, exaltá-la. Demonstra o respeito a essa orixá, o orgulho de visitá-la no mar e em afirmar que alcançou seus objetivos.

#### 4.2.5 Ayiê

Nas canções “Boca de Lobo”, “Doum” e “Fio de Prumô (Padê Onã)”, não há um orixá em especial que se destaca. Mas sim orixás inseridos em um mesmo contexto: o espaço urbano. As unidades de contexto levantadas foram cruciais para a formação da unidade de registro. Os orixás estão inseridos no habitat dos seres humanos, conhecido pelo Candomblé como Aiyê.

Na conceitualização do Candomblé o universo possui dois patamares, trata-se de Aiyê e Orum. A existência, seja humana ou além dela, só pode existir por meio desses dois níveis. Orum diz respeito ao mundo sobrenatural, habitado por orixás e eguns<sup>59</sup>. Aiyê é o universo

<sup>59</sup> Antepassados humanos que já pertenceram ao Aiyê.

dos homens. Orum e Aiyê podem se encontrar, especialmente no espaço do Ilê, do terreiro de Candomblé, durante as cerimônias, em que os filhos são tomados por seus respectivos orixás nas cerimônias. Contudo, o Aiyê é o mundo material, dominado por homens é a existência concreta. (BERKENBROCK, 1999). Orum, por sua vez, está em outro patamar, é ilimitado. Ele não é apenas um universo que existe de forma paralela ao Aiyê, ele é o todo, no qual Aiyê está inserido. Porém Orum possui uma magnitude muito maior.

Orum governa Aiyê, não de forma totalitária, mas sim como responsável pela sua existência. O que há em Orum também há em Aiyê, incluindo o humano, em sua forma semelhante, isto porque os seres humanos são filhos dos Orixás, como antepassados divinos e também dos Eguns, que já estiveram na condição de humanos também. “Enquanto os Orixás, na condição de antepassados divinos e como forças que regem o Aiyê, não se limitam a uma família, mas são entendidos como inter e transfamiliares, os Eguns são restritos à família”. (BERKENBROCK, 1999, p. 184).

O título da canção Em “Fio de Prumô (Padê Onã)” já faz referência a um termo afro religioso: “No Candomblé, as cerimônias costumam ser precedidas pelo Ipadê ou Ìpàdê, palavra que significa ‘encontro’ e estende seu sentido ao ‘padé ou ritual de padé’ ou ainda ao conhecido popularmente, ‘Padê de Exú’ [...]” (WITZEL E ROLLA, 2015). O orixá Exu é o orixá mensageiro, aquele que transita entre Orum e Aiyê, sendo o elo de comunicação entre os orixás e os seres humanos. É considerado, ainda, o mais humano dos orixás. A canção inicia ainda com a saudação “Laroyê”, segundo Ferreira Júnior (2011) destaca que Laroyê é uma saudação a Exú, usada tanto na Umbanda, quanto no Candomblé.

Na saudação há ainda o pedido: “Guarda ilê, onã, orum”. Posteriormente, segue pelo caminho por Padê Onã que se apresenta dúbio, de contradições, de transitoriedade. Um lugar de “muros de concreto, infecto, de pedra, cal, cimento e dejetos”. Os caminhos pelo asfalto seguem: “aponta pra cabeça, ori, a cidade, um cronista, ogi [...]”. Usando termos do Candomblé como ori, que significa cabeça e cuja importância é fundamental para a iniciação do ritual de passagem, há espaço para diversos outros elementos do cotidiano. Ao narra esses elementos, o refrão é retomado, pedindo para que os caminhos sejam abertos. Revela assim a transitoriedade entre os espaços, guiados pelo orixá da comunicação, ainda que contenha elementos do mundo de Orum, o asfalto de Aiyê é predominante. “Vida real dessa filosofia, máquinas comem você, meio dia”.

Em “Doum”, há referência afro religiosa também no título da canção. Na mitologia dos orixás aparece com os nomes de *Idou* e *Idowo*, como o terceiro filho de Oxum e abandonado por ela. “Quando Oxum deu à luz, não eram dois. Oxum teve três filhos. Mas ela não podia criar três crianças e mandou embora o mais novo dos irmãos para poder criar os outros, Taió e Caiandé. Idoú, o irmão rejeitado, não gostou da sua sorte e veio viver na cabeça dos irmão” (PRANDI, 2016, p. 370). Taió e Caiandé são os Ibejis, orixás crianças, gêmeos, carregam consigo a alegria da infância e garantem a continuidade da ancestralidade. Pelo sincretismo, foram relacionados a Cosme e Damião.

“Doum”, de Criolo, foi composta para o documentário “Cidade Cinza”, no qual mostra a situação do grafite no Brasil. O grafite compõe a tríplice do *Hip Hop* formado ainda pelo *break* e o *Rap*, conforme já mencionado no primeiro capítulo. No documentário, é possível acompanhar a história da dupla de irmãos grafiteiros paulitanos conhecidos como Os Gêmeos. O grafite usualmente é confundido como pichação, contudo a estética diferenciada do grafite se tornou um trabalho já valorizado em diversos países. A dupla, os Gêmeos, juntamente a outros artistas duzentos artistas, em 2015, durante a gestão do então prefeito Fernando Haddad, compuseram o maior mural de grafite da América Latina na Avenida 23 de maio. Seus trabalhos alcançaram projeções internacionais tendo seus grafites também produzidos em Londres, em Nova York e Paris.

Em 2017, entretanto, na gestão de Jorge Dória, o maior mural de grafite da América Latina foi coberto de cinza. Diversos artistas perderam suas obras, inclusive aqueles que ainda residiam na periferia e buscavam no grafite uma forma de expressar sua arte. A canção de Criolo fala aparentemente de uma situação casual que aos poucos, somada a história relatada, se faz compreender por suas referências. “Coloquei a melhor roupa e as crianças mandei chamar, tudo de banho tomado, penteado que é pra agradar [...]”. Entretanto nos versos seguintes demonstra que não se trata de um evento comum: “Seu doutor, autoridade, o padre pra abençoar, hoje vamos comer cinza que a Kombi mandou buscar, bata logo essa chapa instagram pra denunciar lhe lasco a *tag* na testa e *hashtag* pra acompanhar”. O trivial passeio na verdade trata-se de um evento. A popular rede social *Instagram* é usada como ferramenta de denúncia. Atalhos como a *tag* e *hashtag* usada nessa rede social usadas como forma de engajar e espalhar informações. “Um *bomb* e um *throw up*, da ponte, de lá pra cá, do que encontrar este cinza, que a Kombi mandou buscar”, em meio ao cinza ocupado pela cidade, o *bomb* e *throw up* são utilizados que são intervenções feitas com o grafite. Nesse sentido pode-

se pensar nas intervenções como forma de conter o banho de cinza recebido na cidade. Por fim os versos de Criolo versam: “Quando Cosme e Damião por Doum foi perguntar quando um de dois irmãos do toldo foi questionar levou foi costa na lata e a lata vai revidar”. Em seu projeto de combater o grafite, artistas foram presos na gestão de Dória<sup>60</sup>. Nesse sentido é possível compreender os versos de Criolo. Ainda que existam artistas já reconhecidos por sua obra como OsGêmeos e que lutem por maior visibilidade são estigmatizados em suas próprias cidades e ainda há aqueles que são Doum, que buscam o sucesso, residem nas periferias, são considerados vândalos e ainda que pessoas como OsGêmeos tentem utilizar de sua influência, na guerra injusta, aqueles que são Doum, como no itan, são rejeitados, largados à própria sorte, em Aiyê.

Em “Boca de Lobo”, Criolo fala dos limites sendo rompidos nos grandes centros urbanos. Se em “Doum” a cidade se anunciava como um território “cinza”, em “Boca de Lobo” denuncia uma guerra injusta ainda mais dura: “*La La Land* é o caralho SP é Glorialândia, novo herói da Disney Craquinho, da Cracolândia. Máfia é máfia e o argumento é mandar grana, em pleno carnaval, fazer nevar em Copacabana”. Criolo fala do tráfico, do uso da cocaína que corrói a cidade de São Paulo. São Paulo não é como um musical hollywoodiano como *La La Land*, é o paraíso das drogas. Assim como Copacabana, no Rio de Janeiro, mesmo em pleno verão o uso abusivo do tráfico divide o cenário com seus blocos e escolas de samba. Criolo fala também como as crianças são usadas pelo tráfico em referência ao novo herói da Disney, típico desenho infantil, agora ser Craquinho, da Cracolândia. Crítica ainda o descaso das autoridades: “Se três poder vira balcão, governo vira biqueira, olhe, essa é a máquina de matar pobre! No Brasil, quem tem opinião, morre!”. Fazendo referência aos poderes Legislativo, Judiciário e Executivo, Criolo denuncia ainda pessoas negras sendo mortas, não só nas favelas, mas aquelas que alcançam representatividade, tendo a chance de serem ouvidas. Podendo remeter até mesmo o caso da morte da ex-vereadora Marielle Franco. “Aqui a lei dá exemplo, mais um preto pra matar”. Mediante a um universo de massacre anuncia dois deuses, “Está por vir, um louco está por vir Shinigami, deus da morte, um louco está por vir” e do outro lado a citação ao orixá Oxalá “Made in Favela é aforismo pra respeito, Mondubim, Messejana, Grajaú, aqui é sem fama, nos ensinamentos de Oxalá, isso é bacana”. Shiningami é o nome dado a entidades japonesas sobrenaturais que convidam pessoas ao

---

<sup>60</sup> Artista é preso após fazer pichação contra Doria em São Paulo. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/brasil/artista-e-presos-ao-fazer-pichacao-contradoria-em-sao-paulo/>> 12 dez 2018. Um pichador é preso por dia em São Paulo. Disponível em: <<https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,1-pichador-e-presos-por-dia-e-prefeitura-de-sp-vai-a-justica,70001644488>>. Acesso em 13 dez 2018.

suicídio. Em um cenário em que “plano de saúde de pobre é não ficar doente”, caso a morte não venha por balas autorizadas pela lei, será por tragédias anunciadas, descasos, doenças. Já “Made in favela” é uma gíria que remete ao respeito, reconhecimento da identidade e das vozes vindas das periferias. Criolo cita reconhecidas periferias da cidade São Paulo e que pra Oxalá isso é bacana. Ou seja, Oxalá respeita as periferias, diferentemente dos órgãos governamentais, máfia e do deus da morte que está por vir.

Orum não é governado por si só, há a existência de um ser supremo, Olorum, que rege todo o Orum e consequentemente o Aiyê. A intervenção de Olorum, contudo, não acontece de forma direta, ele deu poder aos Orixás para que controlassem os mais variados aspectos da natureza. Como pôde ser visto por meio de Iemanjá, Ogum e Xangô que possuem aspectos ligados ao controle da natureza. Iemanjá deusa das águas, Ogum do ferro, do fogo; Xangô dos raios e trovões. Contudo, entre eles, há um orixá considerado mais poderoso, Oxalá.

Oxalá é o mais importante e o mais poderoso dos Orixás, bem como o Orixá mais cultuado do Candomblé baiano. Ele também é conhecido por outras designações como Obatalá, Orixalá ou Orinxalá. Oxalá é o primeiro dos Orixás. A ele deu Olorum a tarefa de criar a terra com tudo o que nela existe. Água, terra e ar são associados a Oxalá, como elementos básicos dos quais surgiu a criação. Estes elementos estão sob o domínio de Oxalá. O Axé de Oxalá (a força dinâmica da água, da terra e do ar) é responsável por toda a criação. Por isso Oxalá domina a criação como um todo, a vida e a morte. Todas as criaturas estão sob a proteção e responsabilidade de Oxalá. Também os outros Orixás o reconhecem a sua primazia. (BERKENBORCK, 1999).

Oxalá tem a responsabilidade de zelar pelas vidas dos seres humanos, é aquele também que na canção de Criolo reconhece que ser Made In Favela é “bacana”, enquanto os poderes dos homens, o deus da morte que está por vir pensam em como construir “máquinas de matar pobre”, Oxalá os enxerga como possuidores de identidade própria.

De um lado têm-se as leis dos homens, do outro a legitimidade de que a identidade “made in favela” é reconhecida por um orixá tão respeitado. Tudo que acontece em Orum também se dá em Aiyê, o mundo do asfalto pertence a Aiyê. As forças que agem em Orum, agem em Aiyê sem determinar por meio de uma moralidade demarcada entre bem e mal. Nessa existência concorrente, atuam três forças, Iwá, Axé e Abá. Iwá é a força e, um sentido geral. Capaz de gerar existência. Axé, a força geradora dos acontecimentos, que permite a movimentação e as mudanças. Abá é direção, o objetivo, o sentido. Essas três forças motrizes são adotadas por Olorum e que sustenta Orum e, conseqüentemente, Aiyê. (BERKENBROCK,

2001). A crença nas forças motrizes, trazidos pelos escravizados, possibilitaram a manutenção da religiosidade africana e contribuiu para que os aspectos históricos e linguísticos tivessem parte de sua manutenção guardada.

#### 4.3 IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO

Conhecer as histórias e as principais características dos orixás referenciados nessa pesquisa, bem como os habitares de deuses e homens segundo a cosmovisão afro contribuem para o conhecimento do que Munanga (2009) e Prandi (2004) caracterizam como os aspectos históricos e linguísticos da identidade cultural comum. Buscando alcançar ainda mais os aspectos históricos e linguísticos do fenômeno que está sendo posto em análise, levando em consideração a subjetividade do grupo que está sendo analisado.

Em busca de um melhor entendimento acerca dos aspectos psicológicos identitários, em consonância com o proposto por Munanga (2009), será analisado por meio do aporte teórico metodológico elaborado por Moscovici (2003) e também por meios dos apontamentos de Jodelet (2001) o aporte teórico das Representações Sociais, aliado à metodologia aplicada nessa pesquisa, pretendendo averiguar as subjetividades propostas por Criolo e Emicida nas suas canções (fonte primária dessa pesquisa) em consonância com as categorias elaboradas.

A escolha de utilizar o aporte teórico das Representações Sociais deu-se por ela atender um caráter fundamental que é a experimentação e por possuir elementos que permitam a formação da fecundidade e não de um achatamento das ideias apresentadas, fornecendo a possibilidade de maturidade científica frente ao fenômeno.



## 5 AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

A teoria elaborada de Representações Sociais é diretamente influenciada pelos estudos de Émile Durkheim a respeito de representações coletivas (XAVIER, 2002). Portanto, para explicar o fundamento proposto por Moscovici, primeiramente, será apresentado o objetivo central dos estudos de Émile Durkheim, no qual consiste em sistematizar uma abordagem que forneça explicação sobre como experiências individuais quando postas em coletividade, por mais que variem de um determinado grupo para outro, podem encontrar um elo entre si, de modo que haja uma unidade universal e objetiva no comportamento humano. Esse conceito está presente na obra *As formas elementares da vida religiosa*, lançada em 1912 no qual o teórico afirma:

Na base de todos os sistemas de crenças e de todos os cultos, deve necessariamente haver um certo número de representações fundamentais e de atitudes rituais que, apesar da diversidade de formas que tanto umas como outras puderam revestir, têm sempre a mesma significação objetiva e desempenham por toda parte as mesmas funções. São esses elementos permanentes que constituem o que há de eterno e de humano na religião; eles são o conteúdo objetivo da ideia que se exprime quando se fala da religião em geral. (DURKHEIM, 2003, p. 10).

Dessa forma, as representações religiosas podem ser consideradas representações coletivas que representam realidades coletivas. Os rituais e os modos exprimem formas de agir que só podem ser experienciadas e compartilhadas quando postas no núcleo de grupos estruturados cujo objetivo destina-se a reproduzir ou recriar comportamentos já compartilhados e postos como parte da vivência coletiva. Como resposta instantânea tem-se o conceito de representação coletiva, no qual Durkheim (2003) afirma que a associação entre os seres humanos produz um todo, no caso, chamado por ele de realidade social. Nessa realidade *sui generis* o ser humano é guiado, a cada momento, por julgamentos inconscientes, fazendo com que reações individuais sejam mutiladas ou deformadas para se adequar a unidade da realidade social. O teórico tem como êxito empregar o conceito de representação coletiva utilizando-se de categorias religiosas como forma de compreensão para categorias de representações sociais como qualquer outra.

A maneira com a qual categoriza e classifica papéis considerados essenciais ao pertencimento da vida social está diretamente associado ao modo pelos quais as representações coletivas são apresentadas e objetivadas as seres humanos, desde o seu

nascimento. Assim, as representações coletivas são naturalizadas e dificilmente postas em questionamentos devido à existência de um consenso de verdade imutável a respeito delas. Assim, Durkheim (2007) destaca papéis como de pai, mãe, marido, esposa e filhos, definidos antes da existência do indivíduo e postos naturalmente em sua direção. Ainda que esteja de acordo com tais desígnios e sinta-se internamente satisfeito com eles, essa realidade não deixa de ser objetiva, pois não está necessariamente alinhada à individualidade humana, mas sim recebida de forma arbitrária. Nesse mesmo sentido, pode-se incluir a ideologia do branqueamento e também do mito da democracia racial. Inseridos na sociedade de forma massiva, até se tornarem naturalizados, deixando de ser questionados e passando a ser vistos como padrão. A identidade padrão hegemônica branca passa a ser vista como única e desejável, fazendo com que seja copiada. Pensar em outra forma de identidade rompe com a coletividade e a arbitrariedade das formas sociais pré-estabelecidas.

Durkheim (2007) acrescenta que as representações coletivas possuem uma existência concreta por meio da socialização e internalização de valores pelos indivíduos, grupos da sociedade e também em estruturas organizacionais, tais como órgãos jurídicos e sistemas políticos, funcionando como uma maneira de controle social, sustentando-se a uma moral específica indispensável ao corpo social. Desse modo, as representações coletivas são materializadas, objetivadas e, conseqüentemente, naturalizadas, fazendo com que o limite entre o individual e o coletivo seja minimizado ao máximo, fornecendo, assim, ordem e equilíbrio social. Durkheim (2003) destaca, ainda, que na realidade social há uma linha bem delineada entre o individual e o coletivo bem como o psíquico e o social, com clara preponderância para o coletivo e o social. Nessa perspectiva, o elemento relativo à construção é reduzido na interação social, sendo a reprodução posta como prática primeira. “Categorias são como pensamos, representações essencialmente coletivas, elas traduzem antes de tudo estados da coletividade: dependem da maneira como esta é constituída e organizada, de sua morfologia, de suas instituições religiosas, morais, econômicas, etc.” (DURKHEIM, 2003, p. 23).

Como forma de demonstrar a complexidade e a internalização obtida pelas representações coletivas, Durkheim (2003) utiliza a noção de tempo e espaço. Desde o seu nascimento, o indivíduo é marcado por uma data na qual representa seu aniversário, em um ciclo de doze meses, é acrescido mais um ano de idade ao sujeito. Pensado por todas as civilizações das quais se tem conhecimento, o tempo foi organizado a fim de garantir

organização à vida coletiva. A existência do calendário assegura sua regularidade e conformidade. O espaço por sua vez pode ser elucidado por meio do ambiente físico em que o sujeito nasce e, a partir daí, será dada uma identidade de nacionalidade, localidade a ele. No ato de nascer, o indivíduo já recebe informações que o percorrerão em toda sua trajetória.

Para garantir a renovação do calendário, a vida religiosa ganha espaço com suas festividades, comemorações, os enredos religiosos são recontados a cada ano. No Brasil, por exemplo, diversas são as festividades que tradicionalmente obedecem ao calendário litúrgico da Igreja Católica. Tal exemplo esclarece a fala de Durkheim (2003) ao destaca que as representações coletivas são os produtos de uma grande cooperação que se estende ao tempo. Foram associadas, misturadas e longas sucessões de gerações para que tradições, costumes e modos fossem legitimados, objetivados e naturalizados.

Para Durkheim (2003), o ser humano é duplo: um representando o ser individual, com suas aspirações, porém estruturado em seu círculo de ação social, fazendo com que se torne limitado devido à ligação estreita com o seu segundo, representado pelo ser social, em que lhe é apresentado a mais elevada realidade, tanto em seu caráter moral quanto intelectual, mediado constantemente pelas representações coletivas sociais. “Essa dualidade de nossa natureza tem por consequência [...] a irredutibilidade do ideal moral ao móbil utilitário, e na ordem do pensamento, a irredutibilidade da razão, à experiência individual” (DURKHEIM, 2003, p. 24).

Dessa maneira, para Durkheim (2003), o ser humano sucumbe suas aspirações individuais para que seja adequado à realidade social na qual está inserido, sendo um reprodutor de comportamentos socialmente aceitáveis e desejáveis. Ainda que o indivíduo queira produzir novas formas de vivências e comportamentos, estas serão sucumbidos em prol da permanência e conservação da realidade social na qual está inserido.

Moscovici (2003), por sua vez, inclinou-se a investigar a variação e a diversidade das ideias coletivas nas sociedades modernas. Ao falar em diversidade, Moscovici (2003) se distancia de Durkheim (2003) afirmando que existe heterogeneidade no corpo social, dando espaço, assim, à individualidade. Isto porque o referido autor destaca que em toda realidade social há pontos de tensão e fragmentação e, no entorno deles, há um complexo de novas realidades sociais, fazendo com que novas representações surjam. Tais representações podem ser acrescidas à realidade social de diferentes maneiras, seja através de marcos históricos, guerras civis ou, mais usualmente, por meio de pontos de conflitos duradouros, presentes na

estrutura representacional da própria cultura. Isto pode ocorrer quando grupos específicos organizados, que possuam menos direitos, vão de encontro a um grupo majoritário, de maior poder social, exigindo igualdade de direitos. (DUVEEN, 2003).

De maneira análoga com o que foi visto no primeiro capítulo, o samba e o *Hip Hop* podem ser exemplos de representações culturais que fugiram às normas da realidade proposta e caminharam pelo campo da heterogeneidade ao produzir conteúdos musicais que escapavam do que era imposto. Enfrentando repressões das mais variadas, conseguiram encontrar meios de legitimar sua cultura frente a cultura dominante.

Para Moscovici (1978), toda representação é constituída por dois elementos: imagem e linguagem. Através delas é possível informar e ressaltar atos, instantes e circunstâncias decorrentes da vivência humana. Quando uma imagem acompanhada da linguagem é posta em contato com a coletividade, há reprodução em sua propagação, contudo, não necessariamente é uma cópia exata, ela passa pelo processo de remodelação e conseqüente reconstrução no contexto de noções e regras sociais. A imagem associada à linguagem possui a capacidade inventiva de criar e recriar associações, metáforas e projeta espaços simbólicos, portanto não pode ser reduzida apenas a transmissão de mensagens cujas informações serão inalteradas e imunes a diversas interpretações.

Foi dessa maneira que o samba também se expandiu. Até então restrito às casas das tias e no morro, foi também redescoberto e ganhando novos espaços e novas formas de linguagem. O *Rap*, por sua vez, passou por situação semelhante. Recebendo influência da música produzida em solo norte-americano e de outras localidades da América, se estabeleceu no Brasil, em especial na cidade de São Paulo, utilizando a rima vinda de outros países. Mas suas letras retratam problemas e questões vivenciadas no Brasil e também permitindo a inserção de estilos tipicamente nacionais em suas composições. Tal como ocorre com a canção “Fio de Prumô”, de Criolo, que conta com a participação da sambista Juçara Marçal na introdução e também no refrão da música, misturando assim, o samba e o *Rap*.

Quando falamos de representações sociais consideramos que não existe um corte dado entre o universo exterior e o universo do indivíduo (ou do grupo), que o sujeito e o objeto não são absolutamente heterogêneos em seu campo comum. O objeto está inscrito num contexto dinâmico, pois que é parcialmente concebido pela pessoa ou a coletividade como prolongamento de seu comportamento e só existe para eles enquanto função dos meios e dos métodos que permitem conhecê-lo. [...] o sujeito situa-se no universo social e material. Há uma comunidade de gênese e de cumplicidade entre a sua própria definição e a

definição do que não é ele – logo do que é não-sujeito ou um outro sujeito. (MOSCOVICI, 1978, p. 48).

Por decênios, as formações de representações sociais provinham de conhecimentos adquiridos, das percepções de vivência mundana e dos diferentes procedimentos práticos da sabedoria persistentemente acumulada por comunidades regionais e profissionais. Saberes sobre o tempo ideal de uma colheita, um método ideal para engravidar, a maneira entendida como a mais correta para criar um filho estavam presente no conhecimento popular reproduzido de geração em geração. “Portanto, o senso comum, com sua inocência, suas técnicas, suas ilusões, seus arquétipos e estratégias, era primordial”. (MOSCOVICI, 1978, p. 20).

Essa corrente ganhou novos contornos com o passar do tempo. Na atualidade, as ciências possuem a capacidade de propor a maior parte das fundamentações, objetos e formas lógicas que se recorre a tarefas diárias. Desde às descobertas que aumentam a longevidade humana, passando pela maneira que pais e filhos lidam com seus conflitos e até mesmo a forma de preparar um determinado alimento. Os meios de comunicação, com sua influência, apresenta todos os dias uma série de descobertas e novas informações cujo objetivo é tornar o que, até então era não familiar, em familiar aos indivíduos. Moscovici (1978) destaca que uma série de conceitos e teorias interpretados por cientistas, especialistas levados a um grande público, contudo a maneira com que são interpretados formam um novo senso comum, diferente daquele obtido exclusivamente pela cultura popular.

Entretanto, a maneira pela qual as informações produzidas em âmbito científico chegam até a sociedade comum é alterada. Para que a versão especializada alcance o grande público, ela é adaptada, reelaborada para que alcance um entendimento mais palpável, próximo da realidade comum. Conforme informa Moscovici (1978), esse fenômeno gera preconceitos, pois concebe a ideia de que aquele conhecimento primeiro foi diminuído ou violado pelo saber popular. Contudo, inevitavelmente, o indivíduo comum possui a necessidade de conhecer e compartilhar descobertas, novas informações, seja porque lhe é exigido, tanto em seu meio de convivência quanto pela própria importância que a ciência que produziu determinada descoberta exige do sujeito.

Por outro lado, há de se considerar que a divulgação de um produto descoberto pela ciência à sociedade tem um papel fundamental, sendo gerador de novos conteúdos e podendo produzir novos meios de pensar a vida em sociedade nos mais diferentes âmbitos. O fato de

soar como banalização e empobrecimento do conteúdo produzido em âmbito científico não pode ser encarado como um gesto de intencionalidade em querer modificar uma determinada informação. Mas deve ser encarada como um fenômeno comum da cultura, tratando-se da constituição de um novo saber, agindo de acordo com os princípios de um novo contexto social em que aquela informação circula. Nesse novo ambiente, para que a nova informação resista e seja cristalizada, é necessário adaptá-la, criando condições para sua propagação. Há dessa forma, o surgimento de um novo senso comum que não pode ser entendido numa posição de empobrecimento, mediocrização da informação. (MOSCOVICI, 2003).

A compreensão desses estudos, para que se estabeleça de forma consensual, deve ser processada e direcionada a formar um novo senso comum. Visto que o indivíduo não participa da experiência científica de forma direta, torna-se necessário que busque modos de compreender o novo objeto, mesmo que este lhe pareça estranho ou diferente do seu meio exterior, em um primeiro momento. Para tal, ele transfere para o interior o elemento novo e o coloca em contexto habitual e, quando esse objeto retorna ao mundo externo, já estará adaptado à realidade do indivíduo. (XAVIER, 2002).

Moscovici (1978) destaca que, ao inserir conhecimentos produzidos pelas ciências à sociedade, não significa anulação do saber popular comum, no qual é baseado todo conhecimento popular de outrora. Pelo contrário, este continua operante, até mesmo a própria ciência utiliza-se desse conhecimento quando se faz necessário. “Se um psicólogo fala de uma personalidade extrovertida [...], se um economista raciocina em termos de mercado e competição, cada um deles, dentro de sua própria especialidade, apela para conceitos das fontes do conhecimento comum das quais ele nunca se separou.” (MOSCOVICI, 2003, p. 198).

As representações sociais apresentam-se como uma série de complexos móveis, dinâmicos, cuja capacidade consiste em produzir comportamentos e relações com o meio no qual está inserido e não simplesmente reproduzir conhecimentos, sua linguagem é própria. Não se trata portanto de omitir uma opinião sobre determinado tema, mas sim produzir as chamadas ciências coletivas, teorias *sui generis*, por meio da interpretação do real. (MOSCOVICI, 2003).

É possível que haja o risco de que pensamentos absolutos sejam mantidos, preconceitos sejam preconizados e o linguajar se recorra a clichê e a chavões. Contudo, transportar do exterior para o interior, informações aparentemente de difícil compreensão,

fazer com que estas se tornem possíveis de serem debatidas, demonstra que os indivíduos não são meros reprodutores de discurso, mas sim que reagem a estímulos externos. O ser humano realiza um exercício cognitivo constante. (MOSCOVICI, 2003).

Os preconceitos vivenciados pelas religiões de matriz africana na sociedade não estão revestidos tão somente de um pensamento constituído em séculos passados, mas sim continuamente corroborados por meio de informações que são somadas a uma representação social já estabelecida. Caso, novas referências sejam acrescentadas e exista, por parte do indivíduo ou grupo, a necessidade de mudança de paradigma quanto a tais representações, far-se-á esforço necessário para reclassificá-las e reinseri-las ao universo habitual do sujeito ou comunidade. Da mesma maneira, caso exista informações esclarecedoras que forneçam entendimento acerca das religiões de matriz africana, poderão fazer com que o indivíduo repense seus conceitos sobre.

Jodelet (2001) afirma que, de costume, para compor seu universo, o indivíduo necessita de informações, termos, discernimentos para assimilar ou caracterizar os fenômenos que ocorrem em determinados setores de sua vida cotidiana. Há referências que são vistas como tabus sociais e, portanto, proibidas de serem empregadas dependendo do fenômeno que está sendo analisado. Por outro lado, há determinadas áreas de conhecimento que o indivíduo possui informações em excesso e utiliza-se delas indiscriminadamente. Contudo, quando um objeto de fora adentra no espaço de concentração do sujeito, o desequilíbrio e a tensão aumenta, pois há necessidade de inserir novos termos ao vocabulário e aprender novos conceitos, tal como pode acontecer ao indivíduo que não está habituado com os ritos e os verbalismos presentes nas religiões afro e se depara com o desafio de representá-las por meio de um novo paradigma. “É preciso que o estranho se desloque para o interior de um conteúdo corrente e o que está fora penetre no interior do nosso universo. Tornar familiar o insólito e o insólito o familiar, mudar o universo sem que ele deixe de ser nosso universo” (MOSCOVICI, 2003, p. 60).

A elaboração das representações sociais faz com que o estranho seja posto a um lugar-comum, causando um encontro em que universos diversos possam ser debatidos. Vocábulos, até então desconhecidos, possam ser explanados. Isso faz com que ideias, espaços, modos de vida muito diversos possam ser debatidos. O não-habitual pode ser inserido no costumeiro, o estranho tornar-se gradualmente rotineiro. Elementos, expressões, gestuais que eram utilizados por grupos muito específicos encontram espaços para adentrarem outros meios.

Ligações que antes pareciam indissociáveis, podem se tornar legítimas, orgânicas. (MOSCOVICI, 2003).

Estão ligadas tanto a sistemas de pensamento mais amplos, ideológicos ou culturais, a um estado dos conhecimentos científicos, quanto à condição social e à esfera da experiência privada e afetiva dos indivíduos. [...] as representações expressam aqueles (indivíduos ou grupos) que as forjam e dão uma definição específica ao objeto por elas representado. Estas definições partilhadas pelos membros de um mesmo grupo constroem uma visão consensual da realidade para esse grupo. Esta visão, que pode entrar em conflito com a de outros grupos, é um guia para ações e trocas cotidianas – trata-se das funções e das dinâmicas sociais das representações. ( JODELET, p. 21)

O *Rap*, conforme pôde ser visto, desde sua constituição no Brasil, utilizou sua linguagem para tratar de temas religiosos. Novaes (2006) relata que nomes como Mano Brown, Thaíde e Dj Hum utilizaram de diversos elementos cristãos para compor suas rimas. Como exemplo desse contexto do *Rap*, que antevem a geração de Criolo e Emicida, e no qual as representações sociais podem ser exemplificadas, tem-se a canção “Nova Jerusalém”. É interessante observar o mecanismo de linguagem criado por Mano Brown na qual linguagem e imagem estão contidas para a elaboração da representação social, conforme preconiza Moscovici (2003).

No livro de Apocalipse, encontrado na Bíblia, João fala sobre a chamada Nova Jerusalém, intitulada também de Terra Santa, sendo esta a cidade na qual Deus fará para seus fiéis em que não encontrarão dor, sofrimento. Nela não haverá Sol, tampouco Lua, pois Deus a iluminará e ali, juntamente a seu povo, reinará para sempre. A expressão é utilizada nas mais diversas cerimônias cristãs ao tratar sobre a narrativa apocalíptica bíblica. Contudo, o uso da expressão “Nova Jerusalém” não se restringe apenas aos sermões religiosos. O *rapper* Mano Brown compôs a canção “Nova Jerusalém” a fim de retratar um lugar no qual reencontrará sua falecida mãe, Jerusa, ela estará mais jovem, livre da miséria que compartilharam juntos, longe de traumas e de armas de fogo. No refrão, repetidas vezes, escuta-se: “Nova Jerusa, Nova Jerusalém”. Por meio do processo simbólico da linguagem, foi possível manter características tais como se encontram na versão bíblica de Nova Jerusalém. Descrita como um local de paz, mas também é possível perceber o processo de inventividade do *rapper* ao criar a analogia, “Nova Jerusa e Nova Jerusalém”. O processo buscado pelo músico não trata de apenas uma reprodução bíblica, mas uma forma de ressignificar e também fazer com que



expressões que, até então, somente foneticamente se assemelhavam, passam a fazer parte de um mesmo contexto também semântico.

De forma análoga, as canções de Criolo e Emicida constroem novos espaços simbólicos inserindo o estranho, o não habitual em um lugar-comum, gerando um espaço para que até então vocábulos desconhecidos possam ser explorados, conforme explana Jodelet ao afirmar que “estes elementos são organizados sempre sob a aparência de um saber que diz algo sobre o estado da realidade” (JODELET 2001, p. 21) . Isso pode ser notado nos versos da canção “Pantera Negra”, de Emicida: Minha pele, Luanda Antessala, Aruanda, Tipo T’Challa, Wakanda, Veneno black mamba”. Emicida, na série “Decodificando Emicida” feita por meio do seu canal no YouTube<sup>61</sup>, forneceu explicações sobre os termos usados nessa canção, sobre esse trecho, em especial, o *rapper* explicita:

Tenho muito orgulho de ser descendente do povo bantu, como as pessoas em Luanda capital de Angola. Aruanda é também conhecida como paraíso da liberdade perdida, também foi, se não me engano, um porto muito importante nessa mesma Angola. Angola é um lugar muito importante para o mundo inteiro. Anunciar a pele em um lugar como a antessala de Aruanda, que é o paraíso, foi uma maneira que eu pensei de colocar nós como guardiões importantes da liberdade perdida, assim como rei T’Challa de Wakanda, que lembra bastante Aruanda, de alguma forma. Essas informações desperta um ódio mortal no racista que não quer reconhecer nós como elemento importante na cultura do povo Para eles seremos o veneno da mama negra ou black mama, que é uma das cobra mais venenosa e ágil do continente africana e do mundo. (EMICIDA, 2018).

Emicida elucida assim as escolhas que faz em suas canções, demonstrando a intencionalidade de fazer com que o ouvinte compreenda as comparações que ele traça. Inserindo elementos familiares, como o herói de Wakanda, baseado nos quadrinhos e que se tornou *blockbuster* e campeão de bilheteria no mundo todo<sup>62</sup>, como um elemento familiar para falar do povo de Aruanda, descendentes do povo bantu, tal qual Emicida e inseri-los como guardiões da liberdade perdida, tal como T’Challa. Essas mensagens, segundo o *rapper*, geram ódio aos racistas que negam reconhecer os negros como indivíduos de suma importância para a cultura do povo.

Retomando o que é dito por Moscovici (2003), as representações sociais fazem com que o estranho seja posto a um lugar-comum, causando um encontro em que universos

<sup>61</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=kT-2DsFrX\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=kT-2DsFrX_g)>. Acesso em 10 outubro de 2018.

<sup>62</sup> Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/entretenimento/pantera-negra-ja-tem-a-decima-maior-bilheteria-da-historia/>> Acesso em 08 outubro de 2018.

diversos possam ser debatidos. Vocábulo até então desconhecidos possam ser explanados. Isso faz com que ideias, espaços, modos de vida muito diversos possam ser debatidos. Emicida, ao trazer Wakanda, um universo visto pelas telas de cinema, para falar sobre Aruanda, faz com que novos espaços simbólicos sejam criados, inserindo representações pertencentes ao campo do familiar, juntamente ao não familiar, possibilitando uma rede de conhecimentos que une elementos para gerar outro tipo de conhecimento ainda não estabelecido. De acordo com a repercussão de sua propagação pode gerar novas formas de linguagens, até o não familiar se tornar familiar, tornando-se, assim, representações de representações.

As representações são utilizadas de acordo com a necessidade e de acordo com o fato social no qual o indivíduo está inserido. Dessa maneira, há representações que serão mais utilizadas que outras. Muitas delas desaparecem da memória por longos períodos e quando reativadas, elas já não soam como antes e podem estar acompanhadas de representações mais utilizadas, assemelhando a uma estampagem ou figura repleta de combinações, “[...] o objeto entra numa série de relacionamentos e de articulações com outros objetos que aí já se encontram, dos quais toma as propriedades e aos quais acrescenta as dele” (MOSCOVICI, 2003, p. 63).

“[...] apreendidas no contexto das comunicações sociais, são necessariamente estruturas dinâmicas. É esta característica de flexibilidade e permeabilidade que as distingue, conforme afirma Moscovici (1989), das representações coletivas de Durkheim [...] centradas na relação íntima entre linguagem e ação, focalizam justamente esta permeabilidade e esta flexibilidade. Entretanto — e paradoxalmente —, o estudo empírico das representações sociais revela, freqüentemente, a concomitância de conteúdos mais estáveis e de conteúdos dinâmicos, mais sujeitos à mudança. As representações sociais, portanto, são tanto a expressão de permanências culturais como são o *locus* da multiplicidade, da diversidade e da contradição”. (SPINK, 1993, p. 305).

A representação social, por sua vez, pode ser encarada, como uma maneira de conhecimento autossuficiente, que segue uma série de condições que são próprias do ser humano quando se depara com situações sociais. O sujeito possui grupos nos quais está inserido e se orienta por meio deles. Para constituir correspondências com as comunidades, para construir situações diferentes, é necessário conhecer novos termos. Para tal precisa de que as representações sociais sejam postas a fim de que o sistema de significações e definições lhe garanta sentido e funcionamento. (MOSCOVICI, 2003).

Diante da pluralidade que as representações sociais disponibilizam pode-se imaginar que por meio de sua abordagem seja difícil de chegar aos objetivos propostos pela pesquisa. Contudo, justamente essa rede de complexidade e variedade que as representações sociais atuam fazem com que reducionismos não sejam realizados. Conforme explicita Jodelet (2001) as representações sociais estão inseridas em uma rede viva e dinâmica, na qual não se pode e não se deve enquadrar seus experimentos em meras explicações simplistas. “[...] as representações sociais devem ser estudadas articulando-se elementos afetivos, mentais e sociais e integrando - ao lado da linguagem e da comunicação - a consideração das relações sociais e ideativa sobre a qual elas têm de intervir” (JODELET, 2001, p. 26).

A finalidade de todas as representações sociais é tornar familiar aquilo que não é familiar. Entretanto, isso não significa que ao tornar o insólito familiar este será reelaborado de forma homogenizada e domesticada para que se adapte ao universo no qual o indivíduo está inserido. Há convergências, mas há também divergências que incitam mudanças nos paradigmas sociais e das quais não são passíveis de homogeneização. Para que o não familiar se torne familiar faz-se necessário a formação de dois processos: ancoragem e objetivação.

Na ancoragem o objeto não-familiar é inserido em uma rede de conhecimento familiar, estabelecendo uma série de conotações com o estranho, o desconhecido. Ancorar pois significa dar nome, classificar. O processo de objetivação, por sua vez, tem como finalidade transformar o que foi classificado, seja uma ideia, um objeto, um conceito, em algo concreto, cristalizá-lo socialmente, tornar a representação concretizada, naturalizada no corpo social.

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. (QUEIROGA, 2015, p. 75).

Dessa forma, a seguir será apresentada a importância do sentido de não familiaridade e familiaridade para a construção de sentido na formação das representações sociais, bem como ancoragem e objetivação como partes constitutivas deste processo.

## 5.1 O FAMILIAR E O NÃO FAMILIAR

Em toda constituição de relação é necessário que ocorra a dinâmica de familiarização. Sejam ambientes, pessoas, objetos. A interação do sujeito com o universo ocorre por meio de

encontros que vão acontecendo sucessivamente, até se tornarem comuns. Enquanto existirem fronteiras, o sujeito ainda não se sente adaptado e não vivencia o sentido de familiaridade. (MOSCOVICI, 2003). Após as barreiras desaparecerem, o que lhe era estranho, abstrato, já não causa mais constrangimento, o indivíduo experimentará a sensação de reconhecimento, de familiaridade.

Contudo, as experiências sociais não repousam no tempo e no espaço. Sucessivas mudanças ocorrem, novos conhecimentos são adquiridos, pessoas são inseridas ao círculo social: os fatos ocorrem incessantemente. Dessa forma, o indivíduo tem que lidar novamente com aquilo que lhe foge do convencional. Nesse viés, uma notícia sobre uma nova descoberta da ciência, um novo conceito, uma forma de comportamento até então desconhecida, se deparar com uma situação até então não imaginada, pode gerar sensação de incompletude.

Imagens, concepções, estereótipos, convenções, tradições, ditam que aquilo que não faz parte do universo do grupo, aquilo que não lhe é familiar, deve ser banido. Todas as pesquisas e esforços serão realizados para confirmar essa ideia. Há sempre tensão entre o familiar e o não familiar. Antes de conhecer efetivamente alguém, julga-se, possui conceitos prévios. Os preconceitos raciais, sociais e de gênero não se manifestam de maneira isolada. “Esses sistemas são constantemente interligados, comunicados entre gerações e classes, e os que são objeto desses preconceitos veem-se mais ou menos coagidos a entrar no molde preparado a adotar uma atitude conformista”. (MOSCOVICI, 2003 p. 49). Não é fácil transformar palavras não-familiares, ideias ou seres, em palavras usuais, próximas e atuais. É necessário, para dar-lhes uma feição familiar, pôr em funcionamento os dois mecanismos de um processo de pensamento baseado na memória e em conclusões passadas intitulados: ancoragem e objetivação.

## 5.2 ANCORAGEM

Na ancoragem, o pensamento já constituído por suas representações familiares recebe o objeto não-familiar e esse novo elemento é ancorado nas representações já naturalizadas ao indivíduo, a fim de que possa ser reconsiderado por meio delas. Nesse processo, o elemento, até então desconhecido, é remodelado e associado às representações familiares. Ou seja, ancorar é classificar, até mesmo rotular, pois aquilo que não pode ser classificado pode parecer, até mesmo, aterrorizante. Comumente, o ser humano demonstra resistência perante a um objeto no qual não se pode descrevê-lo ou qualificá-lo. A partir do instante em que se pode

opinar sobre algo, mesmo que superficialmente, o elemento, até então, não-familiar pode ser inserido seguindo moldes semelhantes do que lhe é sórito. (MOSCOVICI, 2003). É um processo cuja capacidade consiste em modificar aquilo que é insólito, perturbador, e o igualar em uma rede de categorias que o indivíduo acredita ser apropriada para transformar aquilo que não lhe é familiar. Quando posta nessa rede, a classificação obtida é palpável, tornado-se aceita e justificável ao indivíduo. Mesmo quando algo ainda soe diferente, o sujeito fixa na rede de transferência por qual perpassou o elemento escolhido para garantir coerência entre o não-familiar e o familiar. (MOSCOVICI, 2003).

Ancorar significa classificar, denominar, categorizar. Aquilo que não pode ser classificado pode soar não só como estranho para o indivíduo, como também aterrorizante. Há resistência e conseqüentemente distanciamento quando o sujeito não é capaz de classificar, explicar seja um sentimento, um fato, uma narrativa, característica de uma pessoa. Para superar essa barreira, primeiramente, faz-se necessário inserir o objeto, ideia ou pessoa em uma ordem que lhe é conhecida para que então comece a ser compreendida. Quando essa resistência for superada, é possível então comunicar sobre o que era insólito e poder então inseri-lo em um universo familiar. (MOSCOVICI, 2003).

Ao categorizar, insere o elemento a uma determinada categoria já cristalizada no universo familiar, conseqüentemente faz com que se estipule um conjunto de condutas e regras que se espera que ocorra aquele elemento. Qualquer conduta fora do esperado, gerará desconforto e poderá ser vista como maneira de comportamento inaceitável. O que torna uma camada social facilmente aceita é a ideia de que ela repousa em um determinado comportamento, obedecendo a um protótipo pertinente no qual todas as pessoas presumivelmente obedecerão. (MOSCOVICI, 2003). Contudo, justamente pelos indivíduos não serem meros reprodutores de comportamento, este repouso social não ocorre em absoluto. Embora existam classes dominantes que exigem que classes subordinadas comportem-se de forma padronizada, dentro dos limites que se espera dela, há o embate, feito por meio de resistência, impulsionada pela força criadora, propulsora, de não tão somente reproduzir padrões de comportamento.

[...] cada caso e cada imagem típica contém o abstrato no concreto, que os possibilita, posteriormente, a conseguir o objetivo fundamental da sociedade: criar classes a partir dos indivíduos. Desse modo, nós não podemos nunca dizer que conhecemos um indivíduo, nem que nós tentamos compreendê-lo, mas somente que nós tentamos reconhecê-lo, isto é, descobrir que tipo de pessoa ele

é, a que categoria pertence e assim por diante. Isso concretamente significa que ancorar implica também a prioridade do veredicto sobre o julgamento e do predicado sobre o sujeito. Tais decisões são geralmente conseguidas por uma dessas duas maneiras: generalizando ou particularizando. (MOSCOVICI, 2003, p. 64)

Quando há generalização a diferença é minimizada. Uma peculiaridade é usada como categoria: o judeu, o gay, o negro. A característica é utilizada como fosse abrangente a todos os membros desta mesma categoria. (MOSCOVICI, 2003). Quando se generaliza que determinado membro de uma categoria é seu representante máximo, pode diminuir a distância e fazer com que a empatia torna-se coextensiva aos outros membros. Quando se particulariza e aquela pessoa é vista como exceção da categoria, a distância é mantida e o caso relatado é narrado com ressalva.

Seja por meio da generalização ou da particularização, o indivíduo se torna apto a nomear, dar significado a algo e insere o não-familiar em um complexo de conceitos, palavras, no qual é possível localizá-lo e se posicionar sobre. Ao classificar, categorizar, dar nome, é possível criar identidade e criar consensos a respeito do que agora é visto como familiar, do que pode ser discutido, inserido em sua realidade sem a ideia aterrorizante do obscurantismo. (MOSCOVICI, 2003).

Ao categorizar, entretanto, forma-se um conhecimento outro, segundo Jodelet (2001). Adaptado de acordo com o processamento das informações, as ações mediante às informações expostas, sendo um conhecimento legítimo, criando inter-relações, correspondências modalidades do pensamento social. Levando em consideração, suas lógicas, suas operações e suas categorias.

### 5.3 OBJETIVAÇÃO

Objetivar, por sua vez, é assumir a materialidade de uma determinada ideia ou elemento, a tal ponto, até que ele pertença de forma espontânea à realidade externa. O objeto, até então, não-familiar se cristaliza na representação motivando o processo de objetivação. Fazendo com que um esquema, até então conceitual, se torne parte da realidade, resultando a um objeto uma série de significados, interpretações, assimilações, que o indivíduo ou grupo profere, compartilha. Essa demonstração pode vista por meio da representação do elemento Deus. Ao compará-lo (um ser invisível) à figura paterna (visível) imediatamente pode-se

materializar a presença divina e traçar um paralelo entre as características desse Ser às peculiaridades paternas. (MOSCOVICI, 2003).

Ao objetivar torna-se o que era imperceptível para uma geração a tornar-se óbvia para a geração seguinte. (MOSCOVICI, 2003). Falar de questões relativas a abolição da escravatura e conquista do voto feminino há 120 anos poderia soar como algo estranho, nomes de orixás como Iemanjá, Xangô, Ogum tornaram-se comuns, sendo representados de diversas formas, por meio de assimilações, sincretismos e hibridismos. Devido a passagem de tempo e a mudança de costumes atravessadas por decênios e, especialmente, ao processo atuante de ancoragem, fez com que o não familiar, torna-se familiar, até torna-se fato social coletivo, objetivado e encarado como verdade e parte substancial da realidade.

Objetivar significa transformar uma ideia em um conceito ou imagem, tratar a qualidade icônica e alçá-la de tal modo que ela se torne parte integrada da realidade. Ao comparar pessoas, situações, utilizar termos até então específicos em conversas rotineiras ou em ocasiões formais, possuir um estoque de imagens, conceitos, modos sociais de acordo com os grupos nos quais pertence, faz com que a realidade se torne palpável e dotada de sentido. Não significa, porém, que classificações e mudanças posteriores diante de um mesmo elemento não ocorram. Entretanto, caso aconteça, terá um processo gradual, por meio de classificações já familiares. (MOSCOVICI, 2003).

Quando a sociedade aceita determinado modelo, torna-se fácil dissertar sobre aquele paradigma, pois os termos, concepções estão próximas e utilizadas com mais frequência. O que antes pertencia a grupos específicos, seja por meio de um grupo de cientistas que descobriu determinada novidade sobre o corpo humano e esta veio a público, seja o reconhecimento de direitos civis a grupos minoritários, separados de seu ambiente original, esse paradigma adquire uma espécie de independência, é incorporada a realidade dos indivíduos, se torna convencional, aceita e cristalizada. (MOSCOVICI, 2003) A verdade auto-evidente, as referências acerca de um determinado tema, retrata um conjunto cristalizado de sentidos. A maneira com a qual se personifica nações como soberanas está diretamente relacionada com a forma de representação social que se têm sobre elas.

Os Estados Unidos, por exemplo, além de todo poderio econômico que exerce mundialmente, conta com a influência de sua cultura para demonstrar seu poder. Utilizar super-heróis estadunidense, criar narrativas apocalípticas nas quais a personificação de grandeza e foco está contida na nação norte-americana, faz com que os indivíduos objetivem

esta representação como verdade. De forma análoga, o *single* lançado por Emicida em 2018, “Pantera Negra”, foi inspirado na história do super-herói negro que leva o mesmo nome da canção. Fissurado por histórias em quadrinhos, Emicida relatou em entrevista ao jornal Estado de São Paulo que o acesso aos HQs<sup>63</sup> referentes ao Pantera Negra no Brasil não era de fácil em sua adolescência, não havia sequer um título em português oficial do super-herói em questão. Em 2018, a Marvel<sup>64</sup> lançou o longa-metragem “Pantera Negra”, sendo o primeiro filme de super-heróis que conta com um protagonista negro. A película se passa em um universo afro futurista<sup>65</sup>, estrelado por personagens negros pertencentes ao país africano fictício chamado Wakanda. Emicida fez sua própria homenagem ao personagem. Segundo ele, além da influência do personagem para compor a canção, teve referências aos aspectos culturais e sociais brasileiros. Quando as representações tornam-se cristalizadas, elas ganham estabilidade na memória, o que impede que mudanças bruscas ocorram. (MOSCOVICI, 2003). Pode-se considerar que os processos de ancoragem e objetivação são formas de lidar com a memória.

A ancoragem permite que a memória continue em atividade, inserindo e retirando elementos, acontecimentos, internalizando para, posteriormente, categorizar, nomear, torna o insólito, familiar. Já a objetivação, é externalizada, os conceitos, imagens, paradigmas fazem parte do mundo exterior, são cristalizados. (MOSCOVICI, 2003).

#### 5.4 AS CATEGORIAS DE ANÁLISE E AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

As representações sociais se realizam na realidade social quando um objeto social (as músicas de Emicida e Criolo que fazem referência aos orixás) são construídas ancorando-se em sistemas de representações preexistentes. O que não se reconhece como vários termos ligados aos orixás, e os próprios orixás, que são desconhecidos para a população de maneira geral, são comparados e ressignificados a partir de categorias prévias, de modo tornar um objeto novo familiar.

Esse processo leva a outro, o de objetivação, quando o objeto social ganha outras dimensões, deixando de ser uma abstração para ser transformado em material concreto. Mas

---

<sup>63</sup> Abreviação de História em Quadrinhos.

<sup>64</sup> Editora Marvel *Comics* é especializada em Histórias em Quadrinhos e produz filmes relacionados a super-heróis.

<sup>65</sup> Afro futurismo é um movimento estético que surge do encontro da tecnologia e da ficção científica com as questões da diáspora, da escravidão e dos determinismos raciais vividos pelo negro em meio à modernidade” (RANGEL, 2016).



esses novos significados surgem a partir de conhecimentos anteriores, e são reconstruídos de modo seletivo de acordo com os sistemas interpretativos do grupo, que agregam elementos realidade do referido objeto. As representações possuem a finalidade de explicar a realidade, com o intuito de transpor os objetos sociais para um contexto familiar, que podem reafirmar as crenças, valores e tradições. Por outro lado elas podem trazer conflitos, contradições, permitindo que mudanças ocorram, acrescentando novos elementos e informações sobre o objeto social.

No presente trabalho as representações sociais colaboram no sentido de compreender como determinado grupo musical constrói, simbolicamente, novos significados para o Candomblé, tanto para os autores das músicas, como compartilhando novos sentidos para praticantes desse campo religioso como para outros grupos sociais. Emicida e Criolo produzem um novo conhecimento sobre o Candomblé, enfatizando sua importância para a cultura brasileira e para o combate aos preconceitos e racismo.

As religiões afro-brasileiras sofrem de perseguições e intolerância como foi discutido em capítulo anterior. A intolerância existe devido às representações negativas sobre a religião, aos significados pejorativos que lhe foram atribuídos no decorrer de sua história de formação. Essas representações negativas a respeito do campo religioso estão ancoradas nos significados que o cristianismo atribuiu a ele durante séculos, até os dias de hoje. Em seus embates teológicos havia a necessidade de localizar o mal, e esse mal foi personificado da figura do demônio, rapidamente associado às religiosidades de matriz africana, construindo assim um imaginário negativo, e mesmo demoníaco em torno da cultura negra.

Emicida e Criolo trazem novas informações sobre o campo religioso, combatem as representações hegemônicas sobre ele. Ao mesmo tempo ligam esses conteúdos à identidade negra, às situações de violência e discriminação que são vivenciadas pelos negros em seus cotidianos, como será visto a seguir.

As unidades de registo levantadas são: Iemanjá, mãe protetora; Xangô, o negro; Orixás na travessia; Ogum: voz do gueto; Orixás no asfalto.

#### 5.4.1 **Iemanjá, a mãe protetora**

A popular orixá Iemanjá é reconhecida por ter muitos filhos. Nas canções de Criolo e Emicida, de certa forma, teve seus filhos também. Nada é falado sobre isso. Nota-se pela devoção, admiração cultivada por cada um.

Em “Santo Amaro da Purificação” o filho dobra de joelhos, chora, reza. Segue em procissão.. Na prece, sente o acalanto, “horas na vigília”. A hora que se livra da dor é a hora que vai à casa da orixá: o mar. “A gente joga a dor no mar pra Iemanjá levar”. A orixá é aquela que leva a dor de seu filho.

Em “Baiana” o filho de Iemanjá está vivenciando a paixão. Entre os elogios atribuídos a amada está “bela Oxum”; “o mito iorubá”; “gota de luar”. Em meio a isso, a paisagem de Salvador. “Bahia pela mão de mestre Didi”. Escultor e escritor baiano de contos iorubá e nagô. O amor que tem o cenário esculpido por mestre Didi e “Clementina a cantar” deve ser sacramentado. A data da benção é a mesma em que é comemorado o dia de Iemanjá. Dois de Fevereiro. Iemanjá marca a benção do amor de seu filho.

“Minha vida cabe numa mochila”. O terceiro filho de Iemanjá quer “cruzar a transamazônica”. Está aberto ao amor, mas não apaixonado como seu irmão em “Baiana” e não carrega culpa como aquele que dobra de joelhos, chora e reza. “Se você quer amor, chegue aqui, se quer esquecer a dor venha pra cá”. Seu objetivo se diferencia. “Na minha pequinês eu quero provar sabores de lá, amores, olhares, lugares e ares”. Nessa sua viagem desafia até mesmo as intenções do poeta<sup>66</sup>: “vai ser melhor do que Pasárgada, agradar até o rei”. Entre uma aventura e outra, há tempo de dar um mergulho no mar e assim é possível se recordar de Iemanjá. Sabe que entre tantas aventuras, pode encontrar a paz no lar de sua mãe, nos abraços das ondas da orixá. Iemanjá zela pela paz de seu filho.

“Mó satisfação (wow), Simples direto, de coração”. Esse filho de Iemanjá não quer cruzar a transamazônica, ou se apaixonar ou dobrar de joelhos e rezar. Quebradas são as aspirações que tem na vida. “Quebrada é pindura que eu acerto pra semana, mão dada com a de fé, a que a gente mais ama”. Com orgulho, diz: “Eu era um neguinho vendo tudo do lado de fora, maravilhado com baile, olha agora, veloz na sessão, convite pra inserção da voz de um *beat*, irmão”. Mas sabe que ainda há pessoas que não se conformam e querem que ele saia do espaço que conquistou.. Como sucesso na missão, pretende visitar o lar de Iemanjá.. Iemanjá orgulha de seu filho.

Os quatro exemplos trazem os sonhos, as dores e as conquistas de homens comuns, tais como os marinheiros pescadores, canoeiros, moradores de comunidades ribeirinhas que aguardam e anseiam em Iemanjá por suas bênçãos no mar. Tais como seus filhos no

---

<sup>66</sup> Referência ao poema de Manuel Bandeira “Vou-me embora para Pásargada”.

Candomblé, Umbanda e nas diversas formas de fé que zelam por Iemanjá e que quando entram no mar lhe são gratos e encontram a paz no som e no movimento das ondas do mar.

#### 5.4.2 Xangô, o Negro

“Machado de Xangô fazer honrar seu choro”. Esa é a intenção do soldado do morro, é bom lembrar que “se o pensamento nasce livre, aqui ele não é não”. É necessário um novo pensamento. “Convoque seu Buda, o clima tá tenso!”. Convocar o Buda, chamar para si a iluminação. A iluminação, conforme alerta Buda, está em si. Olhe para dentro de si. Ao olhar percebe: “A beleza de um povo, a favela não sucumbi, meu lado África, me aflorar, me redimir”. O machado de Xangô precisa ser honrado, mas não dessa forma. Chamar para si a história. A história está em África.

“Saravá, Xangô, Saravá Ogum, saravá vovô, saravá vovô”. Em “Ubuntu Fristaili”, o Negro saúda e conhece seus ancestrais. Ubuntu. Expressão iorubá.:“Eu sou pelo que somos”. Fristaili. Vem de Free style *Rap*: são letras improvisadas pra expressar opinião de um assunto em evidência. Se alcançar, alcança a flow, rapá. Com a benção de Xangô, Ogum e ancestrais, Segue firme com a certeza de que “ok, ok, seja forte, é a nossa cara fazer a vida ser mais certa que a morte. Eu me refaço, após cada passo, igual reflexo nas poças”.

Iluminado, se prepara como “Yasuke”. O samurai negro.. Descobre que “ser livre tem preço onde preto assusta”. O número de mortos nessa guerra já não é possível contar. Dura a mais de 400 anos, mais de 500 mil manos. “Meu rancor, munição pesada”. “Herdeiro de Zumbi”, “Pela honra de Mandume”, “Banha meu símbolo guarda meu manto, que eu vou subir como rei”, “Sim, Allafim, Vim de Oió, Xangô [...] não temos papa nem na língua ou escrita sagrada”. No sonho de Clementina e de Zumbi: a “bússola de um bom lugar”. Para alcançar “a vitória do gueto” é necessário que encontre respostas. A bússola aponta para os ancestrais. Sabe que é necessário lutar, mas não “de UZI na mão”.

O “preto vê mil chances de morrer”. Muitas vezes já morre antes do corpo estar coberto de balas. Sabe que na terra que “finge que segregação é ficção” falta Machado de Assis, Machado de Xangô,, sobra martelo de juiz e de doutor.

Xangô, o Negro vive a dor de seu povo, se revolta, sofre, é o guerreiro negro de uma guerra injusta. Reconhece aqueles que em seu nome honraram: Yasuke, Mandume, Clementina, Malcom-X, Zumbi. Contudo sabe que o caminho até ao Império Oió é penoso.

Não se pode utilizar as armas “dos campos de farda”. O Negro olha para seu rosto e vê Xangô. Estampado no rosto a possibilidade de ser imperador, escritor, guerreiro, amado de seu povo. Para ser o que deseja é necessário o autoconhecimento, reconhecer sua história.

#### 5.4.3 Orixás na travessia

Realizar a travessia não é uma escolha fácil. As dores causadas pela guerra injusta corroem. Uma travessia pode significar também conhecer uma história repleta de sofrimento. Como no Inferno de Dante Alieghieri, “9 círculos” de Emicida representada os 9 círculos concêntricos do inferno. “Ser retirado vivo do fundo do poço, é osso, e o dono da dor sente. Amor, busquei, tipo samba dolente a luz camba, a perna bamba”. Posteriormente a súplica por socorro acompanhado de murmúrios: muitos mares foram atravessados em vão. A descrença na travessia. Saber que muitos dos seus já passaram por ela com a certeza de que seriam explorados. “Da câmara, dor é o que chega pra nós quebrada, é bomba de efeito moral, de quem num tem moral pra falar nada. Coturnos escuros, soturnos futuros”. A certeza de que, se assim continuar, um futuro triste persistirá. É necessário atravessar. “Me enfurno e juro que vou cobrar com juro sou jogo duro, sem furo, puro, apuro num aturo, seguro eu me curo, contra os ideal obscuro, do governo, cartel ou clã [...] queimam favelas, controlam a mídia e distorcem a informação, seus mandatos têm dias contados, nossa luta não”.

A jornada foi aceita. Não se sabe o que encontrará. Apenas que o trajeto agora é diferente do que aquele realizado em tempos outrora. “[...] cada dia é uma chance pra ser melhor que ontem, o sol prova isso quando cruza o horizonte, vira fonte que aquece, ilumina”. Não é uma mera travessia. É o reconhecimento de que a caminhada faz parte da obtenção da sabedoria.

Os inimigo não vai me alcançar,  
 Não vai me pegar, não vai me tocar nem me ofender,  
 Eles não pode me enxergar quem dirá me entender  
 Eu sei que cada orixá vai me proteger  
 Porque minhas rima são,  
 oração de coração  
 homenagem a quem volta cansado dentro dos busão,  
 então, sucesso na missão parceiro.  
 (EMICIDA, 2013).

Fim da travessia. Olhar ao redor e para a própria pele. Reconhecimento. A pele é a mesma de onde vieram boa parte dos escravizados para o Brasil. Aruanda, a África mítica de onde vieram seus ancestrais. Mas Aruanda não precisa ser apenas um sonho, uma rima, pode ser fato. Relembra a dor daqueles que sofrem todos os dias. Mediante as lembranças, sabe que é necessário retornar. Mas dessa vez, com uma diferente perspectiva.

O guerreiro que teve seu Buda convocado durante a guerra injusta, sabe que é necessário autoconhecimento, levar o conhecimento de Aruanda, Mil orixás, Império Oió. É necessário por na caneta as percepções desses lugares. Divaga. “Palavra boa poesia”. Sente que é possível fazer o “sofrer vira canto”. Reflete sobre tudo que viveu, de quase se tornar um soldado do morro, de UZI na mão, até ser convocado ao autoconhecimento. É um Xangô, Negro realizando a travessia. “Eu quase me perdi, quase. Enquanto você briga, minha mente tá no tempo, tá nas frases. Vou provar que sou capaz, música é luz que bem faz. É a gira pra todos os orixás, Pra dividir com todos, igualzinho o sol faz, Caridade, amor, aruanda”. Assim escreve o que chama de “Hino Vira-Lata” Na nova travessia, ao caminho de um novo vermelho, essa é a certeza que guia.

#### 5.4.4 **Ogum: voz do gueto**

No retorno, a certeza de que os guetos precisam de seus heróis. Precisa de proteção. Sabe que no ambiente hostil o inimigo anda com armas que sangram corpos. Na travessia, escolheu a poesia. No gueto, descobriu a voz como arma. A arma é Rap. Ritmo e Poesia. Combater as opressões no canto. “Vou cortando como lâmina, seguido pelas câmeras, causando pane nas máquinas, cantando que inflame”. A guerra injusta que perdura, recebe outras batalhas. Batalhas de *Mc's*. As rimas e os versos em disputa. “Já chego no Kamehameha, progresso vem das gambiarra”. Kamehameha é o primeiro ataque de energia e o principal<sup>67</sup>. O progresso vem do improviso, nem todo momento dá pra ser imaginativo. Por vezes, basta ser preciso. Na força do *Rap*: a esperança. O resultado do uso dessa arma acontece como o esperado. “Faço rima, os verme some igual jato da Air Plain”. Tal como Ogum recriou o ferro, recria suas rimas. Enquanto a guerra injusta insiste em cobrir o corpo de bala, o aviso:

---

<sup>67</sup> É o nome do ataque dado no famoso desenho Dragon Ball Z por Goku. O que poucos sabem é que o nome desse golpe foi inspirado no nome do rei havaiano e negro Kamehameha, que zelou pela cultura e manutenção de seu povo.

Então me mira mais me erra.  
 Se não vou ter que te mostrar com quantos favelado se faz uma guerra.  
 Mix tape de mão em mão pelas esquina,  
 Se alastra entre os irmão mais do que a gripe suína.  
 Os gambé quer mas não pode me pôr algema:  
 Cês esperava que eu roubasse tudo, menos a cena!  
 (EMICIDA, 2010)

A caneta cria. Na voz, a rima se reinventa. Nas *mixtapes*, os sons, as batidas que quando compartilhadas podem gerar sons inovadores aliados a uma letra de *Rap*. Ogum, o criador do ferro, orixá do fogo, da transformação, protege o “rapaz comum que como arma tem sua voz” de seus ex algozes. Ainda assim o risco é eminente. É necessário fazer o coro ecoar junto de quem precisa. O *Rap* ganhou novos contornos. Indo para a Avenida. Mas muitas vezes caminhando para onde não precisa “*Rap* toca nas passarela da Gisele, Mas se não for favela não dá certo [...] Rola, até que o mais real se revele”. O mais real se revelou, como no caso do desfile da São Paulo *Fashion Week*. Mesmo habitando o mesmo lugar que os brancos ainda é alvo de racismo. Foi possível ocupar a passarela de negro. “Fiz com a passarela o que eles fizeram com a cadeia, enchi de preto”. Mas é necessário chamar mais gente. “Nois vai falar pra quem concorda ou pra quem precisa contrariar a meta imposta pelas pesquisa?”. Como Ogum ensinou no manejo no ferro a todos, ter a voz como arma precisa ser levada a todos também.

Na cantiga banto de Mariô, (Padê Onã) Ogum é exaltado. O protetor do gueto sabe que a força do guerreiro está na voz. Voltando ao som do *Rap*, é preciso reconhecer aqueles que antecederam. Sabotagem foi salvo pelo *Rap* mas ainda assim não escapou. Morto pelo tráfico. O *rapper* norte americano Ol’ Dirty Bastard, autor de “Shimmy Shimmy Ya”. Vítima de overdose. Chico Buarque, crítico opositor da Ditadura Militar avisou em sua canção “a roda não vai parar”. É preciso estar atento. “Eu não preciso de óculos pra enxergar, o que acontece ao meu redor, eles dão o doce pra depois tomar”.

Os riscos ainda são muitos nessa guerra injusta. É necessário erguer novamente o lema de ‘Ubuntu Fristaili’: Eu sou porque nós somos. ‘Para fazer ecoar a voz e fazer com que ela seja ouvida, “Ok, ok, seja forte. É a nossa cara fazer a vida valer mais que a morte”. É necessário saudar mais uma vez os orixás e aos ancestrais O *Rap*, como diria Sabotage, é compromisso. É necessário fazer travessias, caminhar pelo asfalto, recalculando a rota. “Tô pra ver algo valer mais que um sorriso nosso, graças ao quê, graças aos *Raps*. Hoje eu ligo mais quebradas do que o *Google Maps* Então respeite meus cabelos crespos, Ok, Ok, Pronto, falei”.

O rapaz comum aprendeu ter como arma sua voz. Ogum inspirou a voz do gueto. Ensinou como criar, recriar e fazer ecoar em diversos espaços. Ensinou também que é necessário sempre realizar as travessias. Se travessia feita pelo amor simbolizou autoconhecimento e redescobertas as travessias vivenciadas no asfalto também pode trazer suas surpresas.

#### 5.4.5 Orixás no asfalto

A guerra ainda encrusta. Propor-se a andar no asfalto é a certeza de que “hoje vamo comer cinza”. Na cidade, qualquer lugar que se proponha olhar se vê o cinza: nos muros, no asfalto, ao olhar para o céu. Grafiteiros são proibidos de trabalhar. Sem cores. “Nem ministro ou a presidenta com a cena vão concordar, cega a dar vergonha alheia, mapeia de se rasgar”. A cidade deixa os seus à mercê. Como Doum, o terceiro filho de Oxum, o menos almejado.

Transitar pelas vias urbanas é um desafio intenso. Entoar a canção do orixá das encruzilhadas, Exu, pode ser uma alternativa encontrada para a proteção: “Laroyê bará, Abra o caminho dos passos. Abra o caminho do olhar. Abra caminho tranquilo pra eu passar”. O cenário, até então, cinza também revela suas contradições. A contradição se revela em cada esquina. “Labirinto, fauna, sombra, luz da lua, aço, peito, flecha, caminho Magma, lava, inveja, vizinho. Posto de saúde dos anos 80 A.S., benzetacil, cibalena. Vida real dessa filosofia, Máquinas comem você, meio dia”.

O asfalto é Aiyê, terra dos homens. Nesse ambiente a “Boca de Lobo”, o esgoto, invade a paisagem. “Agora entre meu ser e o ser alheio a linha de fronteira se rompeu”. O que se vê é um racismo eminente em cada esquina. “Aonde a pele preta possa incomodar, um litro de Pinho Sol pra um preto rodar, pegar tuberculose na cadeia faz chorar. Aqui a lei dá exemplo mais um preto pra matar”. A guerra segue injusta e fazendo cada vez mais vítimas. “A guerra do tráfico, perdendo vários ente”. Se os postos de saúde eram da década de 1980, em “Boca de Lobo”, só se pode contar com a própria sorte. A situação se mostra pior a cada instante. O temível deus da morte. Ele não quer só sangue nas periferias, quer extingui-las. A cidade cinza. Máquinas que comem você ao meio-dia e Shinigami no poder. Mas não se pode esquecer. A identidade já é reconhecida. “Made in Favela”. Alcançou diversos lugares do mundo. Sua gente já tem platéia e ainda, com respeito do poderoso orixá Oxalá. Ainda que exista o poder e o controle hegemônico e que a “máquina de matar pobre” todos os dias

aponte a arma aos da periferia é preciso saber que as batalhas dessa guerra injusta seguem e luta não está perdida. A arma certa já foi produzida a voz. Gritar, Rimar e escutar o coro daqueles que buscam a mais de 300 anos a liberdade merecida. O povo negro merece respeito. É preciso enxergar, escutar e dar voz às periferias, às travessias.

Oxalá e os outros orixás protegem seus filhos nessa guerra. Seus filhos reconhecem seus orixás e buscam neles aporte para enfrentar a guerra injusta que insiste em encrustar. Antes uma guerra em que era possível pagar pra ter um negro como escravizado. Depois empregado. Hoje a guerra é porque os negros querem ocupar os mesmos espaços e cargos dados aos brancos. Querem ter suas religiões reconhecidas, seus deuses respeitados. Ainda que o deus da morte e seus aliados tentem fazer essa voz se calar é preciso saber que o feitio da arma já foi ensinado por Ogum, a voz do gueto. O negro já reconhece no rosto de Xangô o que é ser um bravo guerreiro. Sabe que para conhecer sua história uma travessia deve ser feita pelo mar. Para guiar esse caminho, a mãe protetora Iemanjá e para espalhar sua voz fazer com que orixás sejam respeitados nos mares, nas periferias, nos asfalto.



## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Travessia. Não seria possível finalizar este trabalho sem falar desse termo. Ao abordar minha trajetória pessoal ele esteve presente; os orixás em travessia pelo Atlântico e pelo asfalto; nas trajetórias dos *rappers*; na formação da música negra no Brasil; nos diversos percalços enfrentados século após século para que fiéis das religiões de matriz africana cultivassem os mitos e ritos trazidos pelos seus ancestrais.

Estou na última travessia desta dissertação. Não é fácil falar em conclusões sabendo que as feridas do Atlântico ainda fazem muitas vítimas. A esperança está em saber que enquanto escrevo estas palavras, a caneta de Criolo, Emicida e outros tantos nomes do *Rap* cria: Mano Brown, Baco Exu do Blues, Tássia Reis, Preta Rara, Drik Barbosa, Rincon Sapiência, para citar alguns. Tambores, atabaques, agogôs também resistem nos terreiros por meio de seus incansáveis ogans, impulsionados pelos passos cadenciados dos fiéis em meio ao transe. A nobre arma de Ogum, a voz do gueto se faz potente e não se calará. Os orixás transitam nas rimas de Criolo e Emicida: Oxalá e Ogum estão na periferia, Doum nos muros com seus grafites, nos mares de Iemanjá, Xangô, o negro encontra respostas do outro lado do continente, Legbá auxilia no tráfego.

Ancorados em saberes pertencentes à cosmologia dos orixás, a resignificação trazida pelos *rappers* alcança a objetivação, a tal ponto no qual é possível em falar de um conhecimento outro acerca das religiões de matriz africana. Evidenciam que o saber contido na cosmologia afro, no Candomblé, pode ser dotado de interpretações que contribuem para a valorização da população negra afiliada às religiões de matriz africana, visando diminuir estigmas, apresentando novos olhares acerca da religião. Neste viés, ainda, reelaboram novos espaços simbólicos aos orixás.

Tais espaços possibilitam transitar por outras vias além dos terreiros. Sua passagem se torna, muitas das vezes, o único elo entre um adolescente negro de periferia e sua ancestralidade. A necessidade dos *rappers* em falar dos orixás e de personalidades negras vem da possibilidade de fazer com que as referências citadas cheguem até aqueles que não tem acesso direta às histórias de sua ancestralidade. Em 2015, quando estava lançando seu álbum “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa”, Emicida falou sobre a necessidade de construir referências:

O que acontece na cabeça de um jovem branco que não acontece na cabeça de um jovem negro, principalmente na sua infância. Você tem uma série de ícones, referências, pessoas importantes falando sobre temas importantes e isso te conecta com aquilo e te faz te ver como igual e aquilo é sim uma possibilidade porque é sim uma representação. Agora quando sua etnia é sempre sub-representada sempre nos mesmos lugares sem passar por algumas linhas, você se coloca, sim, como inferior. Fazer essa busca hoje, reconectar essa história do jovem negro de hoje com essa história ancestral que até antecede a escravidão, sabe? Também não quero bater na tecla da escravidão [...] a escravidão não define a história da África. Escravidão interrompe a história da África e esse é o grande mal do Ocidente, sabe? Tinham histórias acontecendo ali, tecnologias em curso e foram interrompidas pela invasão dos europeus. Quando eu toco nisso e tento amarrar a minha maneira com a história do passado acho que to restabelecendo uma linha e criando uma referência pra que esses jovens também entendam o qual foi grandiosa a contribuição deles pra que o mundo tivesse onde tá, num viés positivo. Na linha que coloca a humanidade como um elemento em evolução. Preciso construir referência.

A importância de ter referência foi demonstrada na construção da categoria Xangô, o Negro, reconhecer sua história em África possibilitou que um novo paradigma de pensamento fosse constituído, dando lugar a novas possibilidades de reencontro com sua ancestralidade, fundamental para a formação de sua identidade. Este discernimento possibilitou a autoestima. O soldado do morro além do conhecimento de sua história, transformou sua voz em um instrumento de engrandecimento de sua história, denúncia das mazelas vividas ainda nas periferias e chamamento de novas vozes.

As imagens de Criolo e Emicida por si só bastariam para que as afirmações acima fossem feitas. Entretanto, é necessário apontar o caráter epistemológico nos quais esses apontamentos foram constituídos. O primeiro, o percurso metodológico. A análise de conteúdo e suas ferramentas possibilitaram a formação das categorias, fazendo com que o material primário (as canções) se tornasse ainda mais fecundo e seus simbolismos se tornassem mais facilmente percebidos.

Após feita a seleção das categorias, foi necessário recontar a história da música negra no Brasil e posteriormente compreender a formação da identidade negra no Brasil e a importância do Candomblé nesta constituição e os mecanismos utilizados pela hegemonia branca para fazer com que a população negra não questionasse os males vivenciados na escravidão. As trajetórias citadas estão associadas uma às outras. A história da música negra está intrinsecamente associada a aos cultos dos terreiros que, por sua vez, cultivaram aspectos históricos e linguísticos necessários para que fosse possível debater acerca da identidade negra do Brasil, tendo em vista que a busca por legitimidade sempre enfrentou imposição

constante por parte hegemonia branca, que muitas das vezes se apropriou de elementos da cultura de matriz afro, isto é, utilizava de elementos da religiosidade de origem africana, mas, ao mesmo tempo, renegava e perseguia seus preceitos.

Como pode ser visto, para cada identidade criada, haverá outra. A perspectiva “nós” e “eles” demonstram as disputadas existentes, na qual “nós” sempre terá preferência. Ademais, tais disputadas nunca são simétricas. Há sempre uma identidade que prevalece e luta para que a outra identidade seja diminuída, estigmatizada. Dessa maneira, a hegemonia branca e cristã demonizou as religiões não cristãs e criou mecanismos como a ideologia do branqueamento e o mito da democracia racial, que fizeram com que os negros almejassem a identidade branca, vista durante muitos séculos como a única possível.

Contudo, construir uma sociedade marcada pela homogeneidade não é possível. Conforme destaca Moscovici (2003) os pontos de resistência fazem-se presentes, ainda que haja a tentativa massiva, como as relatadas, de silenciá-las. Neste sentido, tal como sugestiona Foucault (1995), é importante verificar as disputas de poder por meio de seus antagonismos.

Por serem perseguidos, os movimentos de resistência possuem a necessidade de recriar suas linguagens. Assim aconteceu com as religiões de matriz africana, o lundu, o samba e o *Rap*. Contudo suas ressignificações não podem ser vista como forma de tentativa de fuga da perseguição hegemonia. Pelo contrário. São formas de embate, de demonstrar que rejeita a identidade imposta e que uma identidade outra precisa de espaço legítimo.

Assim, é realizada a quinta travessia desta dissertação. A teoria das Representações Sociais destaca que toda representação é constituída de imagem e linguagem. As necessárias referências faladas por Emicida passam por essa combinação. As representações têm como objetivo fornecer explicações acerca da realidade, transpondo sujeitos e valores sociais para um contexto familiar, podendo resgatar crenças e outras formas de percepções. Em contrapartida, podem gerar conflitos, contradições, fazendo com que novos elementos e informações sejam associadas à realidade social na qual os sujeitos constroem suas representações.

As representações foram construídas, ainda, por meio das travessias. Conhecer a história e a origem dos orixás, de seus ancestrais, redescobrir a história de seus povos e reconhecer aspectos fundamentais da formação de sua identidade. Valorizar o antigo continente, visitar cidades, redescobrir sentidos, fazem parte do processo e auxiliam na

reconstituição da história, contribuindo para o engrandecimento e possibilidades na formação de representações e, por conseguinte, representações de representações.

Criolo e Emicida são *rappers* de uma geração que decidem romper com o que lhes é imposto, a estatística imposta. As imagens dos músicos atreladas à música *Rap*, linguagem pela qual escolheram se manifestar pode fazer com que as representações sociais, esse campo vivo e orgânico, ganhe, ainda mais, novos contornos, servindo de exemplo para as gerações futuras podendo contribuir de forma significativa, transformando-se em representações sociais cada vez mais alinhadas à possibilidade de recontar a história do povo negro, proporcionando cada vez mais visibilidade. Tal como sugestiona o título deste trabalho: talos de arruda que valem uma floresta inteira.

ADEILSON, J. História do Afoxé Filhos de Gandhy. **Repertório**. Salvador, nº 19, p.215-220, 2012.

ADORNO. Theodor w. **Introdução à Sociologia da Música**. São Paulo: UNESP. 2011.

ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte. Letramento. 2017.

AMARAL, Rita; SILVA, Wagner Gonçalves. Foi conta para todo canto: As religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical brasileiro. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 34. p. 189 – 235, 2006.

ARAUJO, Ari. **As escolas de samba: um episódio antropofágico**. Petrópolis. Vozes, 1978.

ARAÚJO, J. Z. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Revista. Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 16, n. 3, dezembro, 2008.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2016.

BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. São Paulo. Pioneira. 1971.

BAKKE, Rachel Rua Baptista. Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2. p 85 – 113, dez. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rs/v27n2/v27n2a05.pdf>>. Acesso em 15 mai 2017.

BAUER, Martin W; GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 2. ed. Vozes. Petrópolis. 2002.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar, 2005.

BENTO, M. A. S.. Branquitude e branqueamento no Brasil. In I. Carone & M. A. S. Bento (Orgs.), **Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2002.

BERKENBROCK, Volney. **A experiência dos orixás**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1999.

BIRMAN, Patrícia. **O que é Umbanda**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BORDA, B.G.S. **Palavras sagradas, rima e experiências: uma tentativa de compreensão sobre Cristianismo Pentecostal, Rap e Antropologia'** 01/04/2008 100 f. Mestrado em Ciências Sociais. Instituição de Ensino: Universidade Federal do Pará, Belém.

BORGES, Juliana. **O que é encarceramento em massa**. Belo Horizonte. Letramento. 2018.

BRUYNE P.D. HERMAN, Jacques; SCHOUTHEETE, Marc. **Dinâmica da pesquisa em ciências sociais: os pólos da prática metodológica**. Francisco Alves. 5.ed. Rio de Janeiro.

BONVINI. <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/10729/7961>.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. Atica, 1985.

CAMPOS, C.J.G. Método de Análise de Conteúdo: ferramenta para a análise de dados qualitativos no campo da saúde. *Revista Brasileira de Enfermagem*. v. 57, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/reben/v57n5/a19v57n5>>. Acesso em 11 fev 2018.

CAREGNATO, R.C.A.; MUTTI, Regina. Pesquisa qualitativa: análise de discurso versus análise de conteúdo. **Texto Contexto Enferm**. Florianópolis, 2006. n. 15. v. 4. p. 679-684. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tce/v15n4/v15n4a17>>. Acesso em 12 fev 2018.

CARNEIRO, Sueli. “Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero”. **Latitudes Latinas**. Brasília. 2003.

CASTRO, A.A. Axé music: mitos, verdades e world music. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.22, 2010,p.203217.Disponível em:<<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/4931/1/iiiiiiiiiiiiiiiiiii.pdf>>. Acesso em 28 de janeiro de 2018.

CIAMPA, Antonio da Costa. Identidade. In: LANE, S.T.M.; CODO, Wanderley (Orgs.). *Psicologia Social: O homem em movimento*. São Paulo. Editora Brasiliense, 1986. p. 58 – 75.

CUNHA JUNIOR, Henrique. Candomblés: como abordar esta cultura na escola. **Revista Espaço Dinâmico**. v.9 n. 102. Maringá. 2009.

DALFOVO, M. S; LANA, R. A.; SILVEIRA, Amélia. Métodos quantitativos e qualitativos: um resgate teórico. **Revista Interdisciplinar Científica Aplicada**, Blumenau, v.2, n.4, p.01-13, Sem II. 2008. Disponível em: <<http://rica.unibes.com.br/index.php/rica/article/view/243/234>>. Acesso em 12 jan 2018.

DIAS, J.C.T. Um Simples Doce – dar e receber o doce de Cosme e Damião no contexto do pluralismo exclusivista. *Revista Perspectivas Sociais*. ano 2, n. 1. Pelotas, 2013. Disponível em:<<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/percsoc/article/viewFile/2136/1957>>. Acesso em 18 fev 2018.

DUARTE, M.Y.M. Estudo de Caso. In: BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge (Org.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. Editora Atlas. 2. ed., 2010.

DURKHEIM, Émile **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes; 2003, 3. ed.

\_\_\_\_\_. **As regras do método sociológico**. São Paulo. Martins Fontes Editora, 2007, 3. ed.

DUVEEN, Introdução. In: **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Petrópolis. Ed. Vozes, 2003.

FERREIRA JUNIOR, A.M. **A dança dos orixás de Augusto Omolu e suas confluências com a antropologia teatral**. 2011. 138 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011. Disponível em: <<http://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/12287/1/d.pdf>>. Acesso em 10 fev 2018.

FONSECA JUNIOR, W.C. Análise de Conteúdo. In: BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge (Org.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. Editora Atlas. 2. ed., 2010.

FERRETTI, S. F.. Sincretismo afro-brasileiro e resistência cultural. In: BACELAR, Jéferson; CAROSO, Carlos (Org.). **Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti45 sincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2006. p. 113-130.

FOUCAULT, Michel. Sujeito e Poder. In: RABINOV, Paul; DREYFUS, Hubert. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica)**. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1995. p 231 – 249.

FRANÇA, Dilaine Sampaio Soares da. Mãe Stella de Oxóssi: etnografia de um encontro. **Anais dos Simpósios da ABHR**, vol. 12. Belo Horizonte. 2011. Disponível em: <<http://www.abhr.org.br/plura/ojs/index.php/anais/article/view/95>>. Acesso em 07 out 2018.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. 48 ed. Global Editora. 2003

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. 4. ed. Editora LTC. 1988.

GOODE, W. J; HATT, P K. **Métodos em pesquisa social**. Ed. São Paulo. São Paulo, 7.ed. 1979.

GOLDMAN, Marcio. A Construção Ritual da Pessoa: a Possessão no Candomblé. **Religião e Sociedade**. Rio de Janeiro, n.1 vol.12, p. 22-55, 1985.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere: volume 1**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GROSGOUEL, Ramon. Decolonizing post-colonial studies and paradigms of political-economy: transmodernity, decolonial thinking and global coloniality. **Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World**, v. I, n. 1, p. 1-38, 2011.

GUERREIRO, Goli, **A trama dos tambores**. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

GUIMARÃES, A.S.A. A questão racial na política brasileira. **Tempo Social**. São Paulo. n.2. v. 13. p. 121 – 142.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora: Reflexões sobre a terra no exterior. In: SOVIK, Liv (Org.). **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2.ed. 2008. p. 25 – 91.

HINKEL, Jaison. **A arte de ouvir RAP (e de fazer a si mesmo):** investigando o processo de apropriação musical. 2008. 148 f. (Mestrado em Psicologia). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

HOOKS, Bell. Intelectuais negras. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 464-479, 1995.

LINO, Nilma. Educação e Identidade Negra. Disponível em: <<http://ideario.org.br/wp/wpcontent/uploads/2013/10/nilma-lino.pdf>>. Acesso em: 20 nov 2017.

JODELET, Denise. As representações sociais: um domínio em expansão.. In: JODELET, Denise. (org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro. EdUERJ, 2001, p. 17-43.

MARTINS, J. E. “In Memoriam” de Camargo Guarnieiri. **Revisa Música**. São Paulo. v. 4. n. 1. 1993. p. 34-37. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/revistamusica/article/view/55054/58696>> Acesso em: 14 abr 2018.

MATA, Larissa Costa da. Perséfone, o folclore, o nó. **Boletim da Pesquisa Nelic**. Florianópolis. v. 14, n. 22. p. 140-157. 2014. Disponível em: <[https://www.academia.edu/36332006/PERS%C3%89FONE\\_O\\_FOLCLORE\\_O\\_N%C3%93\\_PERSEPHONE\\_FOLKLORE\\_KNOT](https://www.academia.edu/36332006/PERS%C3%89FONE_O_FOLCLORE_O_N%C3%93_PERSEPHONE_FOLKLORE_KNOT)>. Acesso em 12 fev 2018.

MCELROY, Isis. O reino de Aruanda: Do porto luso angolano de escravos a reino mítico afro brasileiro. Scripta. v. 11. n. 20. Belo Horizonte.

MELO, A.V Reafricanização e dessincretização do candomblé: Movimentos de um mesmo processo. Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 12, volume 19. Cuiabá. 2008.

MOSCOVICI, S., 1978. **A Representação Social da Psicanálise**. Rio de Janeiro. Zahar. 1978.

\_\_\_\_\_. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Petrópolis. Ed. Vozes, 2003.

MOURA, Milton. O Carnaval como Engenho de Representação Consensual da Sociedade Baiana. **CADERNO CRH**. Salvador, n.24/25, 171-192, jan./dez. 1996.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude – Usos e sentidos**. 3. ed. Belo Horizonte. Autêntica. 2009.



NEGRÃO, Lísias Nogueira. **Entre a Cruz e a Encruzilhada: Formação do Campo Umbandista em São Paulo**. São Paulo: Edusp: 1996.

NOVAES, Regina. Juventude, Religião E Espaço Público: Exemplos “Bons Para Pensar”, Tempos e Sinais. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 32. p. 184 – 208, 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rs/v32n1/a09v32n1.pdf>>. Acesso em: 17 mai. 2017.

LOIOLA, Elizabeth; MIGUEZ, Paulo. Lúdicos Mistérios da Economia do Carnaval Baiano: Trama de Redes e Inovações. **Revista Brasileira de Administração Contemporânea**, Rio de Janeiro, ANPAD, v.I, n.1, 1996.

OLIVEIRA, I.V. “Nessa cidade todo mundo é d’Oxum?” Historicizando práticas mágicas e de cura na Bahia (1930-1960). **XXVIII Simpósio Nacional de História**, ANPUH Brasil. Natal, p. 1-14 Disponível em: Acesso em: 19 jan 2018.

PARANHOS, Adalberto de Paula. **Os desafinados: sambas e bambas no estado novo**. Tese. (Doutorado em História). PUC/SP, 2005. Disponível em: <<https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/13172/1/Tese%20Adalberto%20de%20Paula%20Paranhos.pdf>>. Acesso em 12 abr 2018.

PÉLISSER, René. Na sombra do império. **Análise Social**. v. 33. n. 49, 1998. Lisboa. Disponível em: <[http://www.jstor.org/stable/40999847?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/40999847?seq=1#page_scan_tab_contents)>. Acesso em 12 fev 2018.

PEREIRA, E. G. **O poeta que via a terra ardendo e canto a esperança**: abordagem sociorreligiosa de algumas canções de Luiz Gonzaga. 21/12/2017 88 f. Mestrado em Ciências da Religião. UNICAP. Pernambuco.

PINHO, O.S.A. **“O mundo negro”**: **Sócio-antropologia da reafrikanização de Salvador**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Unicamp. Campinas, 2003. Disponível em. Acesso em: 18 jan 2018.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo. Companhia das Letras. 2016.

\_\_\_\_\_. As religiões afro-brasileiras e seus seguidores. **Civitas – Revista de Ciências Sociais**. Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 16-32, jun, 2004.

\_\_\_\_\_. **Herdeiros do axé**. São Paulo: Hucitec. 1994.

\_\_\_\_\_. De Africano a Afro-brasileiro: Etnia, Identidade e Religião. **Revista USP**. São Paulo. n. 45. p. 52-65, jun-ago, 2000.

PRANDI, Reginaldo; VALLADO, Antonio. Xangô, rei de Oiô. In. Dos Yorùbá ao Candomblé Kétu: Origens, Tradições e Continuidade. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2010. p. 25-74.

QUEIROGA, Luanda. Senhora das águas e da canção: Iemanjá na música popular brasileira (1933-2014). Dissertação de Mestrado. UFMG, Belo Horizonte, 2015.

RANGEL, Edson. Afrofuturismo e questões políticas do negro na ficção científica. **Revista de Audiovisual Sala 206**. Vitória. n.5. 2016.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Letramento. Belo Horizonte. 2017.

RIBEIRO, G.M. “É Pena Seres Mulato!”: Ensaio sobre relações raciais. **Centro de Estudos Africanos**. Lisboa. Disponível em <<https://journals.openedition.org/cea/583>>. 2012. Acesso em 05 set 2018.

RIGHI, Volnei José. **Ritmo e Poesia: Construção Identitária do Negro no Imaginário do Rap Brasileiro**. 515 f. Te se (Doutorado em Teoria Literária e Literaturas). Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: <[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/10853/1/2011\\_VolneiJoseRighi.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/10853/1/2011_VolneiJoseRighi.pdf)>. Acesso em 16 mai. 2017.

ROCHA, E.P. Antes índio que negro. **Dimensões**. Vitória. 2006.

RODRIGUES, Ana Maria. **Samba Negro Espoliação Branca**. São Paulo. Hucitec. 1984.

ROSA, Waldermir. **Homem Preto do Gueto: um estudo sobre a masculinidade no rap brasileiro**. 90f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – UNB, Brasília 2006. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/2769>>. Acesso em: 22 mai. 2017.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte**. Editora Vozes. Petrópolis. 14ª ed. 2014.

SANTOS, G. H. S. **Religiosidade e educação: Rap mineiro em perspectiva de libertação'** 09/06/2014 234 f. Mestrado em Ciência da Religião Instituição de Ensino: PUC, MG, Belo Horizonte.

SILVA, J.R.S; ALMEIDA, C.D; GUINDANI, J.F. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**. Rio Grande. n. I ano. I. 2009. Disponível em: <<https://www.rbhcs.com/rbhcs/article/view/6/pdf>> Acesso em: 15 jun 2018.

SILVA, Wagner Gonçalves da. Exu do Brasil: tropos de uma identidade afro-brasileira nos trópicos. **Revista de Antropologia**. São Paulo. v. 55. n. 2. 2013.

SILVA, Vagner Gonçalves da,. Prefácio ou Notícias de uma Guerra Nada Particular: Os Ataques Neopentecostais às Religiões Afro-brasileiras e aos Símbolos da Herança Africana no Brasil. In: SILVA, V. G. (Org.). **Intolerância Religiosa: impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro**. São Paulo: USP, 2007. p. 9 – 27. Disponível em: <<http://www.filch.usp.br/da/vagner/Abert4.pdf>> Acesso em: 10 ago 2018.

SILVA, T.T. A produção social da Identidade e da diferença. In: HALL, Stuart; Woodward; Kathryn; SILVA, T.T. (Orgs.). **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, Ed. Vozes, 2000.p. 73 – 102.

SILVA, M.L.A.M, Casa Grande & Senzala e o mito da democracia racial. **39º Encontro Anual da Anpocs**. Caxambu. 2015. Disponível em:<<https://docplayer.com.br/34215571-Casa-grande-senzala-e-o-mito-da-democracia-racial.html>>. Acesso em 12 abr 2018.

SILVA, Matheus Justiniano da. Emicida e ancestralidade musical: dos tambores de pele aos tambores digitais. Dissertação de Metrado. Unb. Brasília. 2017. Disponível em<<http://bdm.unb.br/handle/10483/18767>>. Acesso em: 08 out 2018.

SODRÉ, Muniz. **Samba: o dono do corpo**. Rio de Janeiro. Mauad. 1998.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**. Petrópolis. Vozes, 1988.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**. Rio de Janeiro. Leya. 2017.

SOUZA, V. T. **Os yoguins do séc. XXI: o aprendiz orientalista pós-tradicional na música de BNegão e Walter Franco'** 23/02/2018 164 f. Mestrado em Ciência da religião. Universidade Federal de Juiz de Fora.

SPINK. M. J. P. O conceito de representação social na abordagem psicossocial. **Cad. Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 3, set.

SHUMANN, Ernest. **A música como linguagem**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

TINHORÃO, J.R. **Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens**. São Paulo. ed. 34. 2008.

TIBURI, Márcia. **Feminismo em comum para todas, todes e todos**. Rio de Janeiro. Record. 2017.

VALLADO, Armando. **Iemanjá, a grande mãe africana do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

WITZEL, L. K.; Rolla, C. E. O. Padê Onã: Pedras que rolam eos encontros de lugar nenhum. II Congresso Internacional de Estudos do Rock. Unioeste, Cascavel, 2015. Disponível em: <[http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2015/artigos/1/artigo\\_simposio\\_1\\_520\\_lu\\_dmillakw@hotmail.com.pdf](http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2015/artigos/1/artigo_simposio_1_520_lu_dmillakw@hotmail.com.pdf)>. Acesso em 11 jan 2018.

XAVIER, Roseane. Representação Social e Ideologia: Conceitos Intercambiáveis? **Psicologia & Sociedade**. Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 18 – 47. jul-dez. 2002.

ZENI, Bruno. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. **Estudos Avançados**. São Paulo. v. 18. n. 20. p. 225-241, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a20v1850.pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2017.

ANEXO I – TABELA: CATEGORIAS DE ANÁLISE

CATEGORIAS DE ANÁLISE	CANÇÕES SELECIONADAS	UNIDADE DE REGISTRO	UNIDADE DE CONTEXTO
Xangô, o negro	“8”; “Convoque seu Buda”; “Mandume”; “Yasuke”; “Ubuntu Fristaili”	Xangô	Preto”; “negro”; “cor” (como referência à pele negra).
Iemanjá, a mãe protetora	“Baiana”; “Bogotá”, “I love quebrada” e “Santo Amaro da Purificação”	Iemanjá	Em todas as canções o interlocutor vai até o habitat de Iemanjá. Busca refúgio, paz, a água leva as dores.
Ogum, a voz do gueto	“Avua Besouro”; “Mariô”; “Ubuntu Fristaili”	Ogum	Referência a artistas negros, ao <i>Rap</i> e ao samba. Termos “guetos”; “mano”, “gíria”; “Rap”, “rima”.
Orixás na travessia	“A cada vento”; “9 círculos”; “Hino viralata”; “Pantera Negra”.	Orixás	Termos antagônicos: céu e inferno; anjos e demônios. Verbos similares: cruzar e atravessar. Termo “mar” latente nas canções.
Orixás no asfalto	“Boca de Lobo”; “Doum”; “Fio de Prumô (Padê Onã);	Oxalá; Doum; Legba, Bara	Inseridos no espaço urbano. Periferias paulistanas; “cidade cinza”; “muros de concreto”.

## ANEXO II – CANÇÕES UTILIZADAS

## 8 – EMICIDA - 2015

Tipo central do Brasil, eu vou sozin'. O espaço é o que faz o caminho. Louvou pixaim, axé Ossaim. A trilha dos outro vai só até onde os outro já foi. De oreia seca à oreia quente Saudade de passar batido, tipo a morte dos inocente. Cabeça fria, coração fervente .É, a trinta ano todo ano é ano da serpente. Não era amor, era cilada. As voz que não era nóiz levou multidão por nada. O fardo é foda, não é conta de fada. Combinação explosiva, mente subversiva. Mas cor de madrugada, terra do 'alise, tinge'. Finge que segregação é ficção tipo Fringe. Assim rancaram o nariz da esfinge. Maluco, cabo essa porra de "o que vem de baixo não te atinge" Truco! (Entre o sucesso e a lama) (Pertengo aqui que loucura) (Entre o sucesso e a lama) (Pobre ficou com a sorte) (Entre o sucesso e a lama) (O preto vê mil chances de morrer) (Entre o sucesso e a lama) (Quem não se acostumar com sistema enfrenta eles). Se pã, meninos perdidos, Peter Pan. No tempo de consumo absurdo ninguém é de ninguém. Todo mundo quer tudo Gente, cês ainda são um Auto do Gil Vicente Na matilha os lobo chega, uiva Queda da Bastilha, o sangue brilha igual o pelo das ruiva. Na falta de Machado de Assis, de Xangô Vai sobrar martelo de juiz, de doutor. A tristeza deforma os rosto aqui. Aqui, entre o que não te deixa sonhar. E que não te deixa dormir. Cicatriz, Doctor Doom, gibi. Criei meu mundo tipo Rafael Draccon e sumi. Nóiz nunca entendeu essa história manca. Sangue índio, suor preto e as igreja branca Jogando na retranca querendo que os menó respeita. Os professô que polícia espanca (Entre o sucesso e a lama) (Pertengo aqui que loucura) (Entre o sucesso e a lama) (Pobre ficou com a sorte) (Entre o sucesso e a lama) (O preto vê mil chances de morrer) (Entre o sucesso e a lama) (Quem não se acostumar com sistema enfrenta eles). Salve quebrada, século XXI chegamos, mas quem diria? Na era da informação a burrice dando as carta, a ignorância dando as carta. Vamo buscar se informar, mano. Calma o jogo, entender o que tá acontecendo ao nosso redor, tá ligado, mano? Unido a gente fica em pé, nunca se esqueça disso, entendeu? A rua é nóiz!

## 9 CÍRCULOS – EMICIDA – 2012

Parece crack, clack, mas é só a insegurança. Fui nessa com as peça e os bicos gansa. Estressa, é claro, cansa! Uisque, neon, pouca luz, ela dança. Aí, tô eu e meus demônio como sempre, hoje e sempre, cigarro, uma da quente... Sem fé, tudo que fala mente. Fundo do poço, osso, o dono da dor sente. Amor? busquei tipo samba dolente. A luz camba, a perna bamba, dependente. Uma cruz no plexo, reflexo deprimente. Por entre os dedos a vida ía Pique água da pia, fria. Ave maria, mano! Um ser humano, Em estado desumano, zuado, mano... Qual orixá me passa um pano? 2012 é o mundo se acabando e foda-se! Avisem que o céu está ruindo, O que é pior, chegar no fundo ou continuar caindo? Quantos inferno cruzei Passei, sem anjo pra cantar? Quanto mar atravesssei Segui, sem luz pra guiar? Ouvindo só click-clack-click-clack-boom! Click-clack-click-clack-boom Click-clack-click-clack-boom Click-clack-click-clack-boom Policia aqui mata mais que tuskegee Assassinos free, povo calmo como Kenny G Gueto tipo Nd Bico treme se ver que ainda somos Public Enemy É 1, 2 pra explodir Pick do re mi e booom Acabou, sem zoom de câmara (Ow) Da câmara, dor é o que

chega pra nóiz Quebrada, é bomba de efeito moral De quem num tem moral pra falar nada Coturnos escuros, soturnos futuros Me enturmo nos muros me enfurno e juro Que vou cobrar com juros Sou jogo duro, sem furo, puro, apuro num aturo Seguro eu me curo, contra os ideal obscuro, Do governo, cartel ou clã Meu papel é ensinar o povo a dizer hã-hã Sem abrir pernas como que dança Can-Can A nóiz cabe Odiar inimigos do povo viu, Kassab Queimam favelas, controlam a midia e distorcem a informação Seu mandato têm dias contados Nossa luta não Quantos inferno cruzei? Passei, sem anjo pra cantar. Quanto mar atravessei? Segui, sem luz pra guiar.

#### A CADA VENTO – EMICIDA - 2013

Hoje de manhã, atravessando o mar Vou me perder, vou me encontrar; a cada vento que soprar Cada dia é uma chance pra ser melhor que ontem O sol prova isso quando cruza o horizonte Vira fonte que aquece, ilumina Faz igualzinho o olhar da minha menina Outra vez, a esperança na mochila eu ponho Quanto tempo a gente ainda tem pra realizar o nosso sonho Não posso me perder não Vários trocou sorriso por dim, hoje tão vagando nas multidão Sem rosto, na boca o gosto da frustração To disposto a trazer a cor dessa ilustração No meu posto, dedico o tempo por fração Pra no fim não levar comigo interrogação Ação sem câmera, só luz pra conduzir Sinceridade pra sentir a alma reluzir Os inimigo não vai me alcançar, não vai me pegar Não vai me tocar nem me ofender, eles não pode me enxergar quem dirá me entender. Eu sei que cada Orixá vai me proteger Pq minhas rima são, oração de coração Homenagem a quem volta cansado dentro dos busão Então, sucesso na missão parceiro é ter paz quando por a cabeça no travesseiro conseguir manter quem te faz bem, perto. Parabéns mamãe, seu projeto de homem feliz deu certo Refrão 2x Com meus fones de ouvido duvido que a matrix me alcance Sabedoria pra que minha tropa avance. Tudo isso pela felicidade dos meus Pra manter nosso contato vitalício com Deus Direto penso: dinheiro é a desgraça do povo Mas cê já viu o sorriso no rosto de quem ganhou um boot novo? Essa é a parada neguim Eu quero vida boa pras pessoa que vem de onde eu vim Deixar o sofrimento lá trás é quente Cê quer saber o sentido da vida, pra frente To com a paciência de quem junta latinha Focado no que tenho, não no que vou ter ou tinha Começa outro dia, o trem se desprende, vai Cheio de gente que deixou a alegria, stand by Com a essência da rua, no espírito amordaçado Quando eles perceber o poder que tem, cuidado! Clareza na idéia, pureza no coração Sentimento como guia, honestidade como religião Sinceramente, é isso irmão.

#### AVUA BESOURO – EMICIDA - 2010

Guetos precisam de heróis Pretos, digam, desde quando o medo existe entre nós? Peço a Ogum proteja meu ex-algoz No flow rapaz comum tem como arma sua voz. Vou cortando como laminas, seguido pelas câmeras. Causando pani nas máquinas, cantando que a inflame. As favelas fica em chama e pras vida que tão arame. Já chego no kamehameha, progresso vem das gangue. Sagaz, agradeço a Deus. Por meus ancestrais fazendo o que outros não faz Dez vezes mais, na manguaai o rap é cartaz. E o mundo todo vai saber do que a gente é capaz. Nasci preto sem grana num país de terceiro mundo. Vish, cê acha que eu assusto com o termo crise? Negão, olha como chego, me concentro no jogo. Topo topo e vamo cair pra dentro Vendo o que nem RPG viu Sem essa de Dadinho dos neguim viu. Aja como eu tivesse na

outra ponta do fuzil. Quando você nem lembra que meu cabelo parece Bombril. Sabe tio, é sem dilema. Algum dinheiro soluciona problema. Muito dinheiro traz novos problemas. Ligeiro o pique o passo do flash dance. Faço rima os verme some, igual jato da air plain. Sou o padre do balão, é coisa arcaica. Mas homem mesmo é igual Beobox ou Beto Jamaica. Então me mira mas me erra. Se não vou ter que te mostrar com quantos favelados. Se faz uma guerra. Mixtapes de mão em mão pelas esquina. Se alastra entre os irmão mais que a gripe suína. Os gambé quer mas não pode me por algema. Ceis esperava que eu roubasse tudo, menos a cena. Já é hora do jogo virar, a nosso favor né? Faço o favor Zé, pras rima trinca. Não sai pra rua se não sabe brincar. Já é hora do jogo virar, disposto, na sede. Meu caso é grave, eles quer sacudir as rede. Eu vim pra arranca a trave. Guetos precisam sair do vermelho. Ter cabelo duro e achar foda quando olhar no espelho. Sem pagar pra capitães do mato que como cães não passam, de lacaios do sistema que desrespeita mães. Ainda ouço as chicotadas. O esquisito é que silenciaram seus gritos Rap tem mó respeito mas tá sumido. Tipo a Gloria Maria, a das tela. Então, e ai favela, to pra honra camisa, noiz vai falar pra quem concorda ou pra quem precisa. Contrariar a meta imposta pelas pesquisa. Realmente bater de frente com as divisa. Acima da média, algemas ou rédeas em pauta. A cota hoje é fazer presa, eu faço falta. Respeito o choro se for violão, pandeiro e flautae a linha da miséria já me pareceu mais alta. Repórteres me chamam de fenômeno, eu amo mas a rua sabe que eu sou só mais um mano. Conseguir me ver e se ver no plano. Tramando pra caralho, sem pegar um atalho, e ai tio, vamo Rap toca nas passarelas da Gisele. Mas se não for favela não dá certo. Tipo Ronaldo com a Cicarelli. Rola, até que o mais real se revele. Aposentando os falso que põe pra cantar os Pirelli. Ganha dinheiro pra sair do mafuá. Se mantém verdadeiro pra agüentar. Cordão de ouro e os patuá Os tesouro vão chegar. Vai besouro tá na hora de avoar. Já é hora do jogo virar, a nosso favor né? Faço o favor zé, pras rima trinca Não sai pra rua se não sabe brincar, morô Já é hora do jogo virar, disposto, na sede Meu caso é grave, eles quer sacudir as rede Eu vim pra arranca as trave.

#### BAIANA – EMICIDA – 2013

Baiana cê me bagunço. Pirei em tua cor nagô, tua guia. Teu riso é Olodum a tocar no Pelô. Dia de Femadum, tambor alegria Cê me lembra malê, gosto pra valer. Dique do Tororó, Império Oió A descer do Orum, bela Oxum. Cujo igual não há em lugar nenhum. O branco da areia da Lagoa de Abaeté. Tá no teu sorriso, meu juízo perde o pé. O canto da sereia vem de boa, eu à toa é. Prejuízo, pretinha briso nesse axé. A cabeça ficou louca. Só com aquele beijinho no canto da boca. Louca, louca, louca, louca. Só com beijin', um beijin'. Minha cabeça ficou louca Só com aquele beijinho no canto da boca Louca, louca, louca, louca Só com beijin', um beijin'. Baiana é bom de ter aqui. Na Salvador de cá, Salvador dali. Bahia pela mão de mestre Didi Do sol de escurecer os tom de Kariri. É o mito em Orubá, bonito pode pá Água de Amaralina, gota de luar, É leite ocular, rito de passar. Me lembrou Clementina a cantar. Dois de Fevereiro, dia da Rainha que pra uns é branca, pra nóiz é pretinha. Igual Nossa Senhora, Padroeira minha. Banho de pipoca, colar de conchinha. Pagodeira em linha da Ribeira, eia, Cajazeira Baixada o tubo tudo, firme e forte na ladeira. Uma pá de cor, me lembrou Raimundo de Oliveira Meu coração, tua posição, a primeira. A cabeça ficou louca Só com aquele beijinho no canto da boca Louca, louca, louca, louca Só com beijin', um beijin' Minha cabeça ficou louca Só com aquele beijinho no canto da boca Louca, louca, louca, louca Só com beijin', um beijin'.

#### BOCA DE LOBO – CRIOLO – 2018

Agora, entre meu ser e o ser alheio A linha de fronteira se rompeu.. Aonde a pele preta possa incomodar. Um litro de Pinho Sol pra um preto rodar. Pegar tuberculose na cadeia faz chorar. Aqui a lei dá exemplo mais um preto pra matar. Colei num mercadinho dum bairro que se diz "pá". Só foi meu pai encostar pros radin', tudin' inflamar. Meu coroa é folgado das barra do Ceará. Tem um lirismo bom lá, louco pra trabalhar. Num toque de tela, um mundo à sua mão. E no porão da alma, uma escada pra solidão. Via satélite, via satélite. 15% é Google, o resto é Deep Web. A guerra do tráfico, perdendo vários ente. Plano de saúde de pobre, fii, é não ficar doente. Está por vir, um louco está por vir. Shinigami, deus da morte, um louco está por vir. Véio, preto, cabelo crespo. Made in Favela é aforismo pra respeito. Mondubim, Messejana, Grajaú, aqui é sem fama. Nos ensinamentos de Oxalá, isso é bacana. Na porta do cursinho, sim, docim de campana. LSD, me envolver, tem a manha. Diz que é contra o tráfico e adora todas as crianças. Só te vejo na biqueira, o ativista da semana. La La Land é o caralho. SP é Glorialândia. Novo herói da Disney. Craquinho, da Cracolândia. Máfia é máfia e o argumento é mandar grana. Em pleno carnaval, fazer nevar em Copacabana. 1 por rancor. 2 por dinheiro. 3 por dinheiro. 4 por dinheiro. 5 por ódio. 6 por desespero. 7 pra quebrar a tua cabeça num bueiro. Enquanto isso a elite aplaude seus heróis. Pacote de Seven Boys. Nem Pablo Escobar, nem Pablo Neruda. Já faz tempo que São Paulo borda a morte na minha nuca. A pauta dessa mesa "Coroné" manda anotar. Esse ano tem massacre pior que de Carajá. Ponto 40 rasga aço de arrombar. Só não mata mais que a frieza do teu olhar. Feito rosa de sal topázio. És minha flecha de cravo. Um coração que cai rasgado nas duna do Ceará. Albert Camus, Dalai Lama. A nós razão humana, Spok, pinça vulcana. Clarice já disse, o verbo é falha e a discrepância. É que o diamante de Miami vem com sangue de Ruanda. Poder economicon, cocaine no helicópteron. Salário de um professor microscopcon. Papiro de papel próprio. Letra com sangue do olho de Hórus. É que a indústria da desgraça pro governo é um bom negócio. Vende mais remédio, vende mais consórcio. Vende até a mãe, dependendo do negócio. Montesquieu padece, lotearam a sua fé. RAP não é um prato aonde 'cê estica que cê qué. É a caspa do capeta, é o medo que alimenta a besta. Se três poder vira balcão, governo vira biqueira. Olhe, essa é a máquina de matar pobre! No Brasil, quem tem opinião, morre! La La Land é o caralho. SP é Glorialândia. Novo herói da Disney. Craquinho, da Cracolândia. Máfia é máfia e o argumento é mandar grana. Em pleno carnaval, fazer nevar em Copacabana. Um por rancor. Dois por dinheiro. Três por dinheiro. Quatro por dinheiro. Cinco por ódio. Seis por desespero. Sete pra quebrar a tua cabeça num bueiro. Enquanto isso a elite aplaude seus heróis. Pacote de Seven Boys.

## BOGOTÁ – CRIOLO - 2011

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. Quem 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 pequinês 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 vigia, eu vigia. Desde pequeno sabe o que é isso. No fio da navalha brincar no precipício. A vida e a morte escolha seu troféu pois cada um sabe o preço do papel. Que tem e de onde vem es quatlité do exterior. Vamos



embora para Bogotá. Muambar muambe. Vamos cruzar Transamazônica Pra levar pra fregues Vai ser melhor do que em Pasárgada Agradar até o rei (2x)

#### CONVOQUE SEU BUDA – CRIOLO – 2014

Convoque seu Buda! O clima tá tenso. Mandaram avisar que vão torrar o centro. Já diz o ditado, apressado come cru. Aqui não é GTA, é pior, é Grajaú. Sem pedigree, bem loco. Machado de Xangô fazer honrar seu choro. De UZI na mão, soldado do morro. Sem alma, sem perdão, Sem João, sem apavoro. Cidade podre, solidão é um veneno. O Umbral quer mais Chandon, heróis crack no centro. Na tribo da folha favela desenvolvendo. No Jutso secreto Naruto é só um desenho. Uns cara que cola pra ver se cata mina. Umas mina que cola e atrapalha ativista. Mudar o mundo do sofá da sala, postar no Insta e se a maconha for da boa que se foda a ideologia. Nin Jitsu, Oxalá, capoeira, jiu jitsu Shiva, Ganesh, Zé Pilin dai equilíbrio. Ao trabalhador que corre atrás do pão é humilhação demais que não cabe nesse refrão Nin Jitsu, Oxalá, capoeira, jiu jitsu Shiva, Ganesh, Zé Pilin dai equilíbrio Ao trabalhador que corre atrás do pão. É humilhação demais que não cabe nesse refrão E se não resistir e desocupar? Entregar tudo pra ele então, o que será? E se não resistir e desocupar Entregar tudo pra ele então, o que será? Sonho em corrosão, migalhas são Como assim bala perdida? O corpo caiu no chão! Num trago pra morte cirrose de depressão. Se o pensamento nasce livre aqui ele não é não. Sem culpa católica, sem energia eólica. A morte rasga o véu, é o fel vem na retórica. Depressão é a peste entre os meus. Plano perfeito pra vender mais carros teus. A beleza de um povo, a favela não sucumbi. Meu lado África, aflorar, me redimir. O anjo do mal alicia o menininho Toda noite alguém morre preto ou pobre por aqui. Nin Jitsu, Oxalá, capoeira, jiu jitsu Shiva, Ganesh, Zé Pilin dai equilíbrio. Ao trabalhador que corre atrás do pão é humilhação demais que não cabe nesse refrão. Nin Jitsu, Oxalá, capoeira, jiu jitsu Shiva, Ganesh, Zé Pilin dai equilíbrio Ao trabalhador que corre atrás do pão É humilhação demais que não cabe nesse refrão E se não resistir e desocupar Entregar tudo pra ele então, o que será? E se não resistir e desocupar Entregar tudo pra ele então, o que será?

#### DOUM – CRIOLO – 2013

Coloquei a melhor roupa E as crianças mandei chamar. Tudo de banho tomado, penteado Que é pra agradar. Seu doutor, autoridade. O padre pra abençoar. Hoje vamos comer cinza que a Kombi mandou buscar. Bata logo essa chapa. Instagram pra denuncia.r Lhe lasco a Tag na testa e Hashtag pra acompanhar. Um bomb e um throw up. Da ponte, de lá pra cá. Do que encontrar este cinza que a Kombi mandou buscar. Nem ministro ou a presidentita com a cena vão concordar. Chega a dar vergonha alheia. Mapeia de se rasgar. Coloquei a melhor roupa e as criança mandei chamar. Não me deixa comer cinza que a Kombi mandou buscar. Quando Cosme e Damiano por Doum foi perguntar. Quando um de dois irmãos do toldo, foi questionar. Levou foi costa na lata e a lata vai revidar. Hoje não vamos comer cinza que a Kombi mandou buscar.

#### FIO DE PRUMO (PADE ONÃ) – CRIOLO - 2014

Laroyê bará. Abra o caminho dos passos. Abra o caminho do olhar. Abra caminho tranquilo pra eu passar. Laroyê legbá. Tomba o mal de joelhos. Só levantando o ogó. Dobra a força dos braços que eu vou só. Laroyê eleguá. Guarda ilê, onã, Orum Coba xirê deste funfum. Cuida de mim que eu vou pra te saudar que eu vou pra te saudar. Muros de concreto, infeto. De pedra, cal, cimento e dejetto. Aponta pra cabeça . A cidade, um cronista, ogi. E a dobra do dorso do operário na rua. Labirinto, fauna, sombra, luz da lua. Aço, peito, flecha, caminho. Magma,

lava, inveja, vizinho Posto de saúde dos anos 80 A.S., benzetacil, cibalena. Vida real dessa filosofia Máquinas comem você, meio dia. O ponteiro, o relógio, a corrida pro pódio. A estética do mal no terror psicológico Espelho, perdão, lâmina, credo Ocupar essa praça, honesto. A favela aguarda atenta ao revide. Manifesto vira piada, declive. Corrida clichê desagradável, pai Fetiche de playboy é colar com Barrabás. Todos os dias na biqueira alguém vai pra deixar um pouco mais a alma em stand by. O que faremos, então? Sem provocar alarde. Sepulcro mediano, me mate nessa tarde. Beberemos. Nesta água Nicodemos. Oremos Pois vamos suar veneno. Laroyê bará Abra o caminho dos passos. Abra o caminho do olhar Abra caminho tranquilo pra eu passar Laroyê legbá. Tomba o mal de joelhos. Só levantando o ogó Dobra a força dos braços que eu vou só.

#### I LOVE QUEBRADA – EMICIDA - 2010

Eu era um Negin vendo tudo do lado de fora. Maravilhado com baile (carai). Olha agora (ai). Veloz na sessão, convite pra inserção da voz de um Beat Irmão. (Claro que é Nóiz). Cortar sampa pelo que ama, ir pra zona sul. Eu Admiro Dalai Lama, mas prefiro Sun Tzu (moro tru?) Se sabe o que eles quer irmão? Nóiz enchendo o tanque da Limousine, voltando pra casa de Busão Não! Hoje não! Não dessa vez, me livrei da depressão, tava fácil proceis. Ai Patrão, Doutor, não acho certo.. Senhor pra mim é Deus E os coxinha não chega nem perto disso... Inferto omissio, o muleke vacilão. Saiu do chão, revolucionou quebrando os orelhão (não). Deitou na calçada locão (tio) não compreendeu a intenção. Perdoa Pai, eles não sabem o que faz (não). De-lhes sabedoria pra que mude antes do "aqui jaz". Hoje tudo é Hitech, Wi-Fi, Internet, Bluetooth, mil grau. Calor de proximidade digital, contato virtual. Outro elo cliente, superficial e rápido porque com a vida ia. Ser diferente resta nóiz sabe se coloca Sabe usa os meios sem deixa os meio usa nóiz. Que danone na geradera (luxo), fartura (oxe). Comer ovo por opção (puxa), casas no Morumbi entenda, Não que eu quero fugi daqui, eu quero é vive de renda. Com as pretinha bunitinha, de sainha apertada de preguinha curtinha, toda emperequetada. Um gado na churrasqueira um sonzin e mais nada, tendeu, tendeu (tio). I Love Quebrada. Os maloquero, vem os vagabundo, tão as minazinha, tem atrazalado, intão se sabe qual é (sei) mó satisfação (wow) simples direto, de coração. Laia, laia (4x) (Ai) Quebrada é: pindura que eu acerto pá semana. Mão dada com a de fé, a que a gente mais ama. Liga todo mundo, é conceito não fama. Eu ligo quem é meu, que não é engano. Ligo por um qualque, discola uma grana (hehehehe). É vive igual bacana. Ter meus savoafé, vim da lama. Primeira classe né, eu e minha dama Férias na Guiné ou Copacabana, Abaimpé, Santa Fé, Feira de Santana Ver blocos de Afoxé, tô com a Casaran. Vou por Iemanjá na maré, Deusa Baiana Fazenda de café, plantações de cana Brasil no pé e no peito Africa Mama Patativa do assaré, melhor que os melodrama. Qualquer coisa grita nóiz (ué), tamo a paisana bando de zé, nóiz ta pike máfia ciciliana. Família unida até no meio das ratazana. Pra não toma pelé, de qualquer sacana Rei de ralé, personifica carmina burana. Nosso balé canta no fim de semana Com a musa do cabaré, batuca as garrafa de Brahma Axé famoso igual Obama, mocado igual Osama. O resto dos mané, quer ser o Luan Santana . Os maloquero vem, os vagabundo, tão as minazinha, tem atrazalado, intão se sabe qual é (sei). mó satisfação (wow) simples direto, de coração Laia, laia (4x).

#### HINO VIRA-LATA – CRIOLO - 2013

Meu coração tá na mão do ritmista. Do DJ, no pandeiro do repentista e onde for, meu amor, vão saber que ali vai um maloqueiro apaixonado por você. De nego véio, filosofia, palavra boa é poesia. Acalma, acorda é alegria e dá-lhe palma, a minha alma ainda é escrava da boe-

mia. Onde o sofrer vira canto, reclusa ave. Perdoa, amor, perdoa e joga a chave Eu quase me perdi, quase. Enquanto você briga, minha mente tá no tempo, tá nas frases. Vou provar que sou capaz, música é luz que bem faz é a gira pra todos os orixás pra dividir com todos, igualzinho o sol faz. Caridade, amor, aruanda. Sem vacilo, cobiça ou demanda, maldade camba pois não é toda palavra que se encaixa num bom samba. Meu coração tá na mão do ritmista Do DJ, no pandeiro do repentista E onde for, meu amor, vão saber que ali vai um maloqueiro apaixonado por você. Palavra boa é poesia. Dá-lhe palma, minha alma é escrava da boemia. Perdoa, amor, perdoa e joga a chave. Enquanto você briga, minha mente tá no tempo, tá nas frases. Música é luz que bem faz. É pra dividir com todos, igualzinho o sol faz Sem vacilo, sem cobiça, sem demanda pois não é toda palavra que se encaixa num bom samba Meu coração tá na mão do ritmista. Do DJ, no pandeiro do repentista E onde for, meu amor, vão saber que ali vai um maloqueiro. Apaixonado por você.

#### MARIÔ – CRIOLO - 2014

Ogum adjo, ê mariô (Ògún laka aye). Ogum adjo, ê mariô (Ògún laka aye). Antes de Sabota escrever "Um Bom Lugar", a gente já dançava o "Shimmy Shimmy Ya". Chico avisara "a roda não vai parar" e quem se julga a nata cuidado pra não quaiar. Atitudes de amor devemos samplear. Mulatu Astatke e Fela Kuti escutar. Pregar a paz, sim, é questão de honra. Pois o mundo real não é o Rancho da Pamonha E pode crer, mais de quinhentos mil manos Pode crer também, o dialeto suburbano. Pode crer a fé em você que depositamos e fia, eu odeio explicar gíria. Tenho pra você uma caixa de lama. Um lençol de fêu pra forrar a sua cama. Na força do verso a rima que espanca. A hipocrisia doce que alicia nossas crianças. Eu não preciso de óculos pra enxergar. O que acontece ao meu redor. Eles dão o doce pra depois tomar. Hoje vão ter o meu melhor. Eles pensam que eu vou moscar. Mente pequena... eu tenho dó! Eu não preciso de Mãe Diná pra saber que é o seu pior. Ogum adjo, ê mariô (Ògún laka aye) Ogum adjo, ê mariô (Ògún laka aye).

#### MANDUME – EMICIDA - 2015

Eles querem que alguém Que vem de onde nós vem Seja mais humilde, baixa a cabeça Nunca revide, finja que esqueceu a coisa toda Eu quero é que eles se-! Ees querem que alguém Que vem de onde nós vem Seja mais humilde, baixa a cabeça Nunca revide, finja que esqueceu a coisa toda Eu quero é que eles se-! (Nun-nun-nunca deu nada pra nós, caralho, caralho, caralho) (Nun-nun-nunca lembrou de nós, ca-ca-caralho, caralho) (Nun-nun-nunca deu nada pra nós, caralho, caralho) (Nun-nun-nunca lembrou de nós, ca-ca-caralho, caralho) [Drik Barbosa] Sou Tempestade, mas entrei na mente tipo Jean Grey, xinguei Quem diz que mina não pode ser sensei? Jinguei, sim, sei, desde a Santa Cruz, playboys Deixei em choque, tipo Racionais: Hey boy! Tanta ofensa, luta intensa nega a minha presença Chega! Sou voz das nega que integra resistência Truta rima a conduta, surta, escuta, vai vendo Tempo das mulher fruta, eu vim menina veneno Sistema é faia, gasta, arrasta Cláudia que não raia Basta de Globoleza, firmeza? Mó faia! Rima pesada basta, eu falo memo, igual Tim Maia Devasta esses otário, tipo calendário Maia Feminismo das preta bate forte, mó treta Tanto que hoje cês vão sair com medo de bu-uh Drik Barbosa, não se esqueça Se os outros é de tirar o chapéu, nós é de arrancar cabeça [Amiri] Mas mano, sem identidade somos objeto da história Que endeusa herói e forja, esconde os pretos na história. Apropriação há eras, desses tá na repleto na História Mas nem por isso que eu defeco na escória Pensa que eu num vi? Eu senti a herança de Sundi Ah tá, não morro incomum e pra variar, herdeiro de Zumbi Segura o boom, fi, é um e dois e três e quatro Não importa, já que querem eu cego eu tô pra ver um daqui sucumbir

(não) Pela honra vinha Mandume Tira a mão da minha mãe! Farejam medo? Vão ter que ter mais faro Esse é o valor dos reais, caros Ao chamado do alimamo: Nkosi Sikelel, mano! Só sente quem teve banzo (Entendeu?) Eu não consigo ser mais claro! Olha pra onde os do gueto vão Pela dedução de que m quer redução Respeito, não vão ter por mim? Protagonista, ele preto sim Pelo gueto vim, mostrar o que difere Não é a genital ou o macaco que fere É igual me jogar aos lobos Eu saio de lá vendendo colar de dente e casaco de pele Meme de negro é: me inspira a querer ter um rifle Meme de branco é: não trarão de volta Yan, Gamba e Rigue Arranca meu dente no alicate Mas não vou ser mascote de quem azeda marmitta Sou fogo no seu chicote Enquanto a opção for morte pra manter a ideia viva Domado eu não vivo, eu não quero seu crime Ver minha mãe jogar rosas Sou cravo, vivi dentre os espinhos treinados com as pragas da horta Pior que eu já morri tantas antes de você me encher de bala Não marca, nossa alma sorri Briga é resistir nesse campo de fardas (Cêloko Cachoeira!) Canta pra saldar, negô, seu rei chegou Sim, Alaafin, vim de Oyó, Xangô Daqui de Mali pra Cuando, de Orubá ao bando Não temos papa, nem na língua ou em escrita sagrada Não, não na minha gestão, chapa Abaixa sua lança-faca, espingarda faiada Meia volta na Barja, Europa se prostra Sem ideia torta no rap, eu vou na frente da tropa Sem eucaristia no meu cântico Me veem na Bahia em pé, dão ré no Atlântico Tentar nos derrubar é secular Hoje chegam pelas avenidas, mas já vieram pelo mar Oya, todos temos a bússola de um bom lugar. Uns apontam pra Lisboa, eu busco Omonguá Se a mente daqui pra frente é inimiga O coração diz que não está errado, então siga! [Emicida] Eles querem que alguém Que vem de onde nós vem Seja mais humilde, baixa a cabeça Nunca revide, finja que esqueceu a coisa toda Eu quero é que eles se-! Eles querem que alguém Que vem de onde nós vem Seja mais humilde, baixa a cabeça Nunca revide, finja que esqueceu a coisa toda Eu quero é que eles se-!

#### YASUKE (BENDITO, LOUVADO SEJA) - EMICIDA

[Intro] (Bendito, louvado seja) Isso é pra afastar todos os maus espíritos, sai! Axé Sempre foi quebra de corrente, sem brincadeira E a sua luta escondida na dança é igual capoeira Resistência mocada na trança, beleza guerreira A magia de um talo de arruda que vale uma floresta inteira Abre o olho maloqueiro, maloqueira Não dorme de toca As pessoas são como as palavras Só tem sentido se junto das outras Foi sonho, foi rima, hoje é fato pra palco Eu e você juntos somos nóiz "Nóiz" que ninguém desata A rua é nóiz! Ser livre tem preço no mundo, onde preto assusta Quer saber? A tempo não pergunto quanto as coisa custa Sei que é uma guerra injusta, mas ela encrusta A tela frusta, nóiz manda busca linha chilena Povo igual fusca, voltei pra arena, truta Minha Jessica Alba aqui, do meio das talma vi De Fiat Elba ali, jantei pão, com barba vi Cargas de cargas de Sofrer sem ter Dário, vários diário Vários trapaceando Aê, tô pra falar esse bagulho pro cês à 400 anos. Bendito, louvado seja Minha rima é de surra, esquisita igual Mun-Rá Contra mente burra, o infinito vive igual Sun Ra Perdeu 'boy, vim do inferno igual Hellboy Click, flash, então vai, vai Pouco ideia igual haikai. Etiópia, Guerra Fria, razão no breu Eu usei meu rancor, munição pesada no meio da selva, deu Passagem pro amor, criança sorrindo no meio da relva, Deus Juntei todas cor, qual outro arco-íris surgiu dessa merda, meu? Dinheiro nóiz gosta igual Peri, alto, tomamo de assalto Do topo do ranking mais triste da city pro topo do palco Vermelho Xangô, fogo, a esperança é algo Sonho de Clementina, sonho de Zumbi Esse é o sonho de Malcolm O negro é lindo e desde de Jorge Ben No meu alforge tem, filme mais de 100 Pose, Kodak, Leica, Fuji Tudo pra que eu, hoje 'regaçasse' igual Doze por Angola, Gege, Niqueto Fiz com a passarela o que eles fez com a cadeia e com a favela Enchi de preto Fiz com a passarela o que eles fez com a cadeia e com a favela Enchi de preto.

## PANTERA NEGRA – EMICIDA - 2018

Minha pele, Luanda Antessala, Aruanda Tipo T'Challa, Wakanda Veneno black mamba Bandleiro em bando Qué o comando dessas banda? 'Sa noite cês vão ver mais sangue do que Hotel Ruanda A era vem selvagem, Pantera sem amarra Mostra garra negra Eu trouxe a noite como camuflagem Sou vingador, vingando a dor Dos esmagados pela engrenagem 'Cês veio golpe, eu vim Sabotage Místico, mil orixás num panteão, bravo Mato colono, pono fim igual leão de Tsavo Tuchano grave memo entrave nunca, eu agravo Monstro, crânio, vibranium Te corto em doze avos Raio tipo Usain Bolt, 10 mil volt' Ancestrais aplaudem, gravem Ta-Nehisi Coates Memória longa, pavio curto Nesse approach e pá Digam que o zica voltou tipo u(m)aka. Com a garra, razão e frieza, mano Se a barra é pesada, a certeza é voltar Tipo Pantera Negra (eu voltei) Tipo Pantera Negra Com a garra, razão e frieza, mano Se a barra é pesada, a certeza é voltar Tipo Pantera Negra (eu voltei) Tipo Pantera Negra. Agora em mi laje, ela Dora Milaje Brota na base, bem Nicki Minaj, ora é miragem Jato Mirage, voos altos, Sr. Spock Bonde igual Lanterna Verde, 'tô bem Super Choque Prum novo mar vermelho Uma nova travessia Pro povo ter reis no espelho Minha caneta cria Rua, Wu Tang, Superman mais tecnologia Simbólico tipo guia nas madrugada fria Vim esmagar boy que debocha da cultura black Um Kasparov a brindar mate e assinar o cheque Sou anti sinhozinho, independente nas track Rato, respeita meu tempo, não seja moleque Se vem de Stan Lee, um Spike Lee, mei Bruce Lee 'Tô levando Brasil estilo Mauricio Kubrusly Tipo Solange, um lugar na mesa Negra ou morena? Na dúvida, chame-a de princesa Autoconhecimento, autoajuda Fluxo do tempo, tipo samples, tipo Buda Amor pra encher mil livros Tipo Gabo ou Neruda Quem casou com a tempestade Não se liga em guarda-chuva Tendeu? Com a garra, razão e frieza, mano Se a barra é pesada, a certeza é voltar Tipo Pantera Negra (eu voltei) Tipo Pantera Negra Com a garra, razão e frieza, mano Se a barra é pesada, a certeza é voltar Tipo Pantera Negra (eu voltei) Tipo Pantera Negra Com a garra, razão e frieza, mano Se a barra é pesada, a certeza é voltar Tipo Pantera Negra (eu voltei) Tipo Pantera Negra Com a garra, razão e frieza, mano Se a barra é pesada, a certeza é voltar Tipo Pantera Negra (eu voltei) Tipo Pantera Negra. É isso memo titio A rua é nois

## SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO – EMICIDA - 2010

Eu dobrei joelhos, cerrei cílios, chorei, lembrei do filho de Nazaré, rezei Como quem move montanha, é, Alá, Maomé, minha fé na procissão Um na multidão com as tia, jão, bíblia, álcool, guia, mão Homem fraco inseguro? Arrepiá no louvor e no de pecador do coração puro Descalço vendo, lágrima, tenso por dentro calma, e a esperança então vêm 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 e a cada irmão, louco e são pro caderno de oração um? 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 alcanço cada com fim, 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 toca os pé de Jesus do olho brilhante, mesmo sendo tinta e cerâmica, sintá 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 apodridão já era e quem dera conter o poder do perdão, nem onde fazer o bem é exceção

heim, 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.

### UBUNTU FRISTAILI - 2013

Axé pra quem é de axé Pra chegar bem vilão Independente da sua fé Música é nossa religião Ok, ok, ok, ok, jou, seja forte É nossa cara fazer a vida ser certa mais que a morte Eu me refaço após cada passo, igual reflexo nas poças Mandinga, coisa nossa Eles não vão entender o que são riscos E nem que nossos livros de história foram discos Bamba, bamba, um bom samba, alguns petiscos Ki-Suco rende dois litros, melhor que Frisco Faz de conta que os racistas não perde a linha Quando ergo a mão da filha dele sem armas nas minhas Ruivas, morenas, pretas, divas, loirinhas Doidas pra curtir quermesse de quebradinha Onde um DJ comanda e manda, sabe o que faz MCs são griots, o mic é pros capaz Toca um "Ré laifai for roc dérelai for roc, for roc" E quebra tudo em paz, ou mais, arrepia agora A África está nas crianças, e o mundo? O mundo está por fora Saravá Ogum, sarava. Xangô, saravá Saravá vovó, saravá vovô, saravá Saravá mamãe, saravá papai, ô De pele ou digital, tanto faz é tambô Eu meto essa memo, eu posso e tô pra ver, algo valer mais que um sorriso nosso Graças ao quê? Graças aos raps Hoje eu ligo mais quebradas do que o Google Maps Então respeite meus cabelos crespos, ok? Ok? Pronto, falei Axé pra quem é de axé. Pra chegar bem vilão Independente da sua fé. Música é nossa religião.