

# **Ogum, a voz do gueto: o orixá do Rap e da rima nas letras de Criolo e Emicida**

Ogum, the voice of the ghetto: the orixá in the songs of Criolo and Emicida

*Raquel Turetti Scotton\**

*Sônia Regina Côrrea Lages\*\**

## Resumo

Este trabalho investiga de que maneira o orixá Ogum, cultuado nas religiões de matriz africana, é representado em três canções dos rappers Criolo e Emicida, de acordo com a contextualização em que a divindade está inserida e ressignificada por meio da linguagem do Rap. A fim de alcançar um entendimento satisfatório foi realizado um breve histórico acerca da influência da música afro no Brasil, bem como de que maneira ela foi influenciada pela religiosidade de matriz africana. Como ferramenta metodológica foi utilizada a Análise de Conteúdo, norteadas pelos estudos de Lawrence Bardin (2016), o qual possibilitou o levantamento de categorias, e por meio dessa análise foi possível constatar que a presença de Ogum nas composições musicais de Criolo e Emicida evidencia saberes afro religiosos, porém de maneira distinta em comparação aos terreiros, e contribui no debate sobre intolerância religiosa e resistência negra.

Palavras-chave: Rap. Religião Afro. Ogum. Criolo. Emicida.

## Abstract

The present work investigates how the orisha Ogum, worshiped in religions of African origin, is represented in three songs by rappers Criolo and Emicida, according to the context in which the divinity is inserted and how it is re-signified through language Rap. In order to reach a satisfactory understanding, a brief history was made about the influence of Afro music in Brazil, as well as how it was influenced by religiously African origin. Content Analysis was used as a methodological tool, guided by the studies of Lawrence Bardin (2016), which enabled the survey of categories and through this analysis it was possible to verify that the presence of Ogum in the musical compositions of Criolo and Emicida shows Afro knowledge religious, but in a different way compared to the terreiros and contributes to the debate on religious intolerance and black resistance.

Keywords: Rap. Afro Religion. Ogum. Criolo. Emicida.

---

\* Doutoranda em Ciência da Religião pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Bolsista Capes. E-mail: [raquel.turetti@hotmail.com](mailto:raquel.turetti@hotmail.com).

\*\* Doutora em Psicossociologia de Comunicações e Ecologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora titular do Departamento de Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: [soniarclages@gmail.com](mailto:soniarclages@gmail.com).

## Introdução

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 são dois *rappers* paulistanos que alcançaram projeção nacional e fazem parte de uma mesma geração de *rappers* que utilizam dos meios digitais para alcançar um público maior e mais eclético, inclusive 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.

As canções nas quais Ogum é citado foram escolhidas para compor este trabalho 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 na ancestralidade. Ogum, especificamente, é citado nas canções “Avua Besouro”, “Mariô” e “Ubuntu Fristaili”. Na primeira canção, Emicida clama pela proteção do orixá. Já em “Mariô” Criolo entoa o nome de Ogum por meio de uma cantiga de nação Ketu. Por fim, em “Ubuntu Fristaili”, Ogum é saudado acompanhado de outras figuras que compõem a ancestralidade afro-religiosa. Nas canções a tônica explicitada: a adoração pela música, o trabalho de músicos e referências a artistas negros e a figura de Ogum citada nas letras.

Conquanto, abordar aspectos da religiosidade afro não é uma novidade na música popular brasileira, aliás, vários estilos foram influenciados pela música produzida pelas manifestações afro religiosas, tais como lundu<sup>1</sup>, maxixe<sup>2</sup>, o samba<sup>3</sup>. Essa larga contribuição é, inclusive, valorizada pelos *rappers* em questão e enfatizada nas análises propostas.

Há de se atentar que a contribuição da religiosidade de matriz africana aos estilos musicais supracitados vai além de uma afinidade entre sons e versos. Segundo Gomes (2002) e Prandi (2000) 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 às religiões afro, mas valores que podem ser perpassados a diversos movimentos de resistência, entre eles o *Rap*, do qual Criolo e Emicida fazem parte. Munanga (2009) 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.

Contudo, as atribuições dadas ao orixá Ogum por Criolo e Emicida nas canções não podem ser vistas como uma forma de reprodução de linguagem e significados dos povos de terreiro. Outra questão que cabe ser pontuada é a escolha das referidas canções de Criolo e Emicida. Isto porque foi realizado um trabalho minucioso em que foram investigadas todas as canções dos *rappers* em que citam outros orixás como Xangô, Iemanjá e Oxalá e a prevalência de Ogum em canções que exaltam a importância da música se fez constante. Por essa razão, elas serão objetos de estudo deste trabalho.

A metodologia escolhida foi a Análise de Conteúdo (AC) que por meio de suas técnicas auxilia na interpretação dos dados analisados. 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, proporciona uma leitura atenta em relação ao fenômeno ao descobrir unidades e estruturas que ratifiquem ou derroguem as induções primeiras da pesquisa, contribuindo consideravelmente para a precisão das análises dos dados. De forma concomitante, foi evitado encaixar o fenômeno em pressupostos reducionistas. Ao contrário, o caminho escolhido amplia a potencialidade das formas.

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 foi encontrado o trabalho de Pereira (2017), acerca da abordagem socioreligiosa nas 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 afro-religiosos nas canções de Clementina de Jesus e, ainda, o trabalho de Souza (2018) que investiga a religiosidade pós-tradicional orientalista identificada nos compositores Walter Franco e BNegão. No campo da linguística, estudos literários e das Ciências Sociais encontramos uma gama maior de pesquisas que abordem a música tais como de Righi (2011), e Rosa (2006), contudo distanciado de um viés sobre religião. Sendo assim, este artigo pretende contribuir para um campo que ainda há muito a explorar pela Ciência da Religião.

## 1. A música Rap no Brasil

Ainda que o *Rap* seja um estilo musical recente, sua origem está ligada a uma longínqua trajetória histórica. Righi (2011) informa que as batidas e os 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.

Com uma forte representatividade nos EUA, o *Rap* é frequentemente associado a um gênero musical cuja formação se deu exclusivamente nos guetos estadunidenses, 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.

Conquanto, desde a sua chegada no Brasil, o *Rap* foi associado aos símbolos e às imagens dos *rappers* estadunidenses que incentivaram este gênero, composto predominantemente por homens negros que denunciavam as mazelas sociais vivenciadas em suas periferias. No Brasil, a cidade de São Paulo, especialmente, tornou-se um polo que difundiu a cultura *Hip Hop*<sup>4</sup>, reafirmando ser um movimento feito por e para negros. Buscando por meio de seus versos suas origens culturais, sociais e ancestrais. 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.

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 no samba, considerados abomináveis e vistos como cultura inferior pela elite.

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 se consolidou e ficou reconhecido nacionalmente. Novaes (2006) informa que nomes como Thaíde, DJ Hum, Sabotage, Mano *Brown* e o seu grupo, Racionais *Mc's*, foram os pioneiros em relacionar o *Rap* à tônica religiosa cristã em canções como “Jesus Chorou” e “Capítulo 4 Versículo 3”. O *Rap* se aproximou das religiões de matriz africana utilizando uma linguagem sincrética. Na letra intitulada “Sabe quem eu sou?” dos *rappers* Thaíde e DJ Hum, lançada em 1996, observa-se este fenômeno: “Evoco espíritos no atabaque/ mas também preciso da benção do padre”.

## 2. O manifesto de Criolo e Emicida

Criolo e Emicida fazem parte de uma geração do *Rap* que mantém características da geração supracitada, tais como questionar o sistema, debater sobre injustiças sociais e o racismo, contudo, durante a formação de suas carreiras musicais o uso da internet já estava razoavelmente popularizado no Brasil, sendo assim, suas imagens puderam ser potencializadas, bem como a divulgação de seus respectivos trabalhos.

Leandro Roque de Oliveira, Emicida, iniciou sua carreira ainda adolescente, nos anos 2000, em batalhas de *Mc's* ocorridas em São Paulo. Até mesmo seu nome artístico vem da junção dos termos, MC e homicida, pois era considerado um *rapper* capaz de vencer qualquer outro em um duelo de *Mc'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).

Em 2008, lançou seu primeiro single, Triunfo, através do *Youtube*, 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 *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. Em 2019, lançou o álbum “Amarelo” cujas letras trazem reflexões para tempos difíceis. O projeto contou com participações diversificadas como Pastor Henrique Vieira, Fernanda Montenegro, Zeca Pagodinho e nomes do *Rap* como Drik Barbosa.

Kleber Calvacante Gomes, Criolo, também é paulistano e iniciou seu contato com a música aos onze anos quando foi apresentado ao *Rap*. Aos doze, já estava compondo suas primeiras canções. Seu sucesso veio de forma mais tardia, pois em 1989 já participava de batalhas de Mc’s. Apenas em 2004 que suas canções ficaram conhecidas nacionalmente. O *rapper* inseriu suas composições na plataforma MySpace, alcançando assim projeção nacional. Em 2006 lança seu primeiro álbum “Ainda há tempo”. 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. Em 2013, Criolo e Emicida 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 de forma gratuita pelos compositores em seus sites e redes sociais. Em 2017, Criolo 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 LGBTQIA+.

Além de realizarem parcerias no *Rap*, Criolo e Emicida também possuem em comum o afastamento do sincretismo relacionado à fé cristã, questionando dogmas católicos e elevando os atributos das religiões de matriz africana. Ao criticar aspectos associados a fé católica, os *rappers* recorrem aos símbolos das religiões de matriz africana para tratar de temas recorrentes ao *Rap*, tais como racismo, violência e desigualdade social.

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, a qual é possível a realização de um retorno às culturas africanas, mutiladas pelo processo escravagista. “‘África’ é o significativo, 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 como suas manifestações culturais-religiosas foram negadas pelos meios elitizados, detentores do poder. Em contrapartida, enquanto vivenciavam as opressões, o preconceito e o racismo, os povos negros criaram mecanismos de resistência e continuidade para religião e arte. Neste sentido, a música representa o que Munanga (2009) chama de aspecto linguístico da formação da identidade cultural dos sujeitos. Os aspectos conservados da identidade negra, conforme apontado por Munanga (2009), Gomes (2002) e Prandi (2000) fazem parte de uma estrutura anterior, ancestral e que viabilizou outros discursos posteriores, tal como o *Rap*, para discutir a identidade religiosa no campo das religiões de matriz africana.

### **3. Religiões de matriz africana**

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 repressões por parte da segurança pública, de órgãos de controle social e de higiene mental, conforme informa Silva (2007). Para garantir sua existência, 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.

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 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 o caráter identitário adotaram o Brasil como nação, tornando distante a busca pela ancestralidade. Com as documentações destruídas no final do século XIX, que ainda serviam de recurso histórico para busca da ancestralidade, restando pouquíssimos vestígios da ascendência africana, deixada para trás, entre os navios que cruzaram 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 e valores sociais e religiosos, tal como o Candomblé.

A palavra candomblé, por sua vez, simboliza diferentes ritos e características religiosas 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 bantu, 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, atuais territórios são a Nigéria e Benim. A nação Keto também representando a região que hoje é a Nigéria e Benim, informa Prandi (1994). Cada nação possui seus terreiros. Há diversos elementos em comum no Candomblé, como a adoração aos orixás, seus itans cantigas, períodos de iniciação de filhos de santo, festas, calendários que são seguidos por todos os fiéis.

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 de bantu, 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. Ainda segundo Prandi (1994c) sem a possibilidade de manterem-se no novo contexto, as divindades africanas, conhecidas como orixás, até então intrin-

secamente associadas às forças da natureza, ligadas também à formação da personalidade da pessoa, ganharam forma para se adaptar e contribuir para a manutenção dos preceitos das religiões africanas no Brasil.

Enquanto o culto ancestral dissolvia-se, a religião de matriz africana se adaptava ao molde brasileiro. 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 católicas, orixás e santos passaram a desempenhar função correlacional. Ogum, orixá do ferro, da inovação, foi associado a São Jorge; 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 do fogo e a justiça 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.

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 representantes 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 na qual preconizava a de-sincretização 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 de-sincretização 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 lideranças afro-religiosas de usarem a escrita como forma de proteger a oralidade da tradição afro.

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 foi dito, são narrados pelos 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 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, informa 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.

Na sociedade moderna, a manutenção dos mitos depende cada vez mais da maneira pela 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. Prandi (1994) destaca que na atualidade, suas histórias fazem

parte, em sua maioria, de um universo urbano, de indivíduos livres, que podem cultuá-los ou abandoná-los. Nesse sentido, deve-se conhecer as características pertencentes a cada orixá e de que forma este se associa a seus filhos de santo.

#### **4. O orixá Ogum no *Rap* de Criolo e Emicida**

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 Oduduá. 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 de batalhas. Pela mitologia, muito admirado pelos outros orixás por possuir tal dom e, também, invejado, conforme pode ser visto no itan 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).

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. O seu aspecto de protetor fez com que fosse sincretizado a Santo Antônio. Isto porque o 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, destaca 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. Outra planta bastante associada a Ogum é a folha de dendezeiro, *mariwô*, usada para proteger os terreiros.

Nas canções de Criolo e Emicida as características de Ogum tais como sua relação com o fogo, a folha de *mariwô*, a ancestralidade estão postas nas canções, contudo o orixá é apresentado em um contexto diferente em relação aquele apresentado comumente nos itans e nos terreiros. A fim de analisar a questão proposta foi utilizada as ferramentas da Análise de Conteúdo propostas por Bardin (2016) apresentada a seguir juntamente a investigação proposta.

Por meio da AC - Análise de Conteúdo é possível construir categorias de análise que potencializam a interpretação da narrativa na qual os objetos da pesquisa estão inseridos. Tais categorias foram levantadas a partir das seguintes etapas: a) pré-análise, que se refere a uma leitura flutuante das músicas dos *rappers* em que Ogum é citado; b) exploração do material, contagem de palavras e sua frequência no texto, no caso, o nome do orixá; c) categorização, o levantamento do contexto em que Ogum aparece, possibilitando ressaltar os elementos que mais os qualificam; e inferência, ou seja, o tratamento dos resultados e a interpretação.

A AC 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. Trata-se de uma técnica que se utiliza de uma leitura profunda, por meio dela são analisados sistemas de comunicação, símbolos que emergem e aspectos implícitos da linguagem posta em análise. Foram examinadas três canções: “Mariô”, de Criolo; “Avua Besouro” e “Ubuntu Fristaili”, de Emicida. Realizada todas as etapas chegou-se a formação da categoria “Ogum, a voz do gueto”.

A categoria foi assim denominada pelas unidades que foram levantadas e acompanham este orixá nas composições: as palavras que giram em torno de Ogum foram “música”, “gíria”; “Rap”, “rima” e “voz”. Nas três canções a importância do Rap e da música pode ser notada. Há, ainda, a valorização de músicos negros tanto do próprio Rap, como o *rapper* paulistano Sabotage e o americano Ol'

Dirty Bastard e também de músicos de outras vertentes tais como: o baiano Beto Jamaica, Mulatu Astatke, compositor de jazz etíope, conhecido por criar o estilo ethio-jazz, que mistura diversos estilos como salsa, funk ao jazz e Fela Kuti, multi-instrumentista nigeriano, considerado o pai do *Afrobeat*. Ogum, nas três canções, está diretamente associado à importância da música para Criolo e Emicida e também remete ao sentido de orixá protetor dos músicos negros. A ferramenta que Ogum carrega foi, aqui, transformada em instrumento musical.

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”. O lado protetor de Ogum é exaltado nessa canção, contudo não é o ferro o instrumento principal, mas sim a voz. O *rapper* fala da importância da palavra, do verso, da rima como alternativa para o combate às opressões. “Sagaz, agradeço a Deus por meus ancestrais, fazendo o que outros não faz, com dez vezes mais, na manga o ás, o *Rap* em cartaz, E o mundo todo vai saber do que a gente é capaz”. Nos versos apresentados, Emicida reforça sua ligação com a ancestralidade, ratifica a importância do manejo de sua arma e destaca que por meio dela o mundo saberá a importância de combater as subjugações por meio do canto. O *rapper* fala, ainda, sobre a necessidade do jogo a virar a favor da população negra e denuncia: “ainda ouço as chicotadas”. Estas podem ser entendidas como a violência ainda vivenciada. Em contrapartida, busca mecanismos para se reinventar:

Se não vou ter que te mostrar com quantos favelado se faz uma guerra,  
Mixtape, 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 cenal  
(Emicida, 2010)

A caneta cria. Na voz, a rima se reinventa. Nas mixtapes<sup>5</sup>, os sons, as batidas, quando compartilhadas, podem gerar combinações inovadoras aliadas à letra do *Rap*. Ogum, o criador do ferro, da invenção, 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. “Nois vai falar pra quem concorda ou pra quem precisa contrariar a meta imposta pelas pesquisas?”, diz a letra. Como Ogum ensinou o manejo no ferro a todos, ter a voz como arma precisa ser levada a todos também.

Já em “Mariô”, a canção inicia com o refrão: “Ogum adjo, é mariô (Ògún laka aye) Ogum adjo, é mariô (Ògún laka aye)”, em referência à cantiga de nação Ketu que pode ser traduzida como “Ogum, se manifeste com seu mariô, Akokoró, se manifeste com seu mariô”. Mariwô, conforme já falado, é o nome dado a folha de dendezeiro, associada a Ogum. Mais uma vez, Ogum é citado como aquele que traz a proteção. Criolo expõe sua arma ao dizer “na força do verso a rima que espanca”. “Mariô”, iniciada com ponto de proteção a Ogum, também transforma a palavra em denúncia mediante a realidade cruel ainda vivenciada:

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  
 (Criolo, 2011)

A história de um Brasil colonizado por portugueses há 520 anos também representa o amplo histórico genocida. Mais de 500 mil manos citados por Criolo simboliza o sangue daqueles que tiveram que sair de suas terras, romper com sua ancestralidade e se tornarem escravizados e, posteriormente, descartados. A canção traz outros termos que remetem o uso da voz, como o verbo “pregar” para falar de paz e o termo “dialeto” para falar de subúrbio. O poder da palavra expressa por meio da voz é a tônica, a arma para romper com sistema cruel que ainda perdura. A canção se encerra com o mesmo refrão de origem Ketu, a proteção de Ogum e sua mariô.

Em “Ubuntu Fristaili” (2013), Emicida saúda a ancestralidade desde os orixás, a partir de Ogum, perpassando por figuras como vovô e vovó que nos terreiros de Umbanda, especialmente, representam entidades queridas através dos pretos e pretas-velhas, afirma que independente do meio para se alcançar a ancestralidade o tambor está presente, por fim, enaltece a música *Rap*.

Então Saravá Ogum, saravá 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* (Emicida, 2013).

Emicida recorre também ao asê no início da canção “Axé para quem é de axé pra chegar bem vilão, independente da sua fê, 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 e história foram discos, bamba, um bom samba”. A mandinga citada faz parte de um rito afro cuja importância não é compreendida por aqueles que estigmatizam e inferiorizam as religiões de matriz africana. Tais indivíduos, por sua vez, nunca entenderam os que são riscos, pois nunca estiveram no lugar do subalterno e sim ao lado do poder hegemônico. Pela falta de representatividade e a história sendo contada pela voz do colonizador, o meio pelo qual se pode conhecer a história do povo foi a música, o samba que surgiu durante os rituais de Candomblé, Umbanda, conforme ilustra Araújo (1978). O samba faz parte da grande teia desenhada pela formação cultural dos povos negros no Atlântico, em especial no Brasil. As oralidades das narrativas do Candomblé eram ouvidas enquanto os primeiros nomes do samba como João da Baiana, Pixinguinha e Cartola compunham seus sambas.

“Ubuntu Fristaili” é um hino de celebração aos ancestrais. No qual o lema do termo ioruba Ubuntu é erguido: eu sou porque nós somos. Fristaili representa a liberdade de transitar segundo a linguagem do Rap, do inglês *free style*. Nos versos finais, Emicida acrescenta:

Mas fique esperto porque sonho é planejamento, investimento,  
meta  
Tem que ter pensamento, estratégia, tática  
Eu digo que sou sonhador, mas sonhador na prática  
[...]  
A palavra é a escolha, a escolha é a palavra, meu irmão  
Se liga aqui, são palavras de um homem preto, samurai, brasileiro,  
cafuzo, versador  
Com tambor de ideias pra disparar (Emicida, 2013).

Fazer com que a palavra se amplie não é uma tarefa fácil, é um sonho a ser concretizado a longo prazo, exige, tal qual apresentado: planejamento, investimento, meta. A voz do gueto de Ogum para ser amplamente ecoada exige uma série de mudanças, muitas delas deixada de lado por aqueles que detêm o poder, conquanto, a caneta de Criolo e de Emicida e outros tantos nomes que o *Rap* cria. 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.

### **Considerações Finais**

As canções de Criolo e Emicida apresentam Ogum de forma similar à sabedoria afro-religiosa, sendo este orixá protetor e inventor, entretanto, nas composições ele está diretamente relacionado à música. A arma também usada por Ogum, o ferro, é simbolicamente modificado, sendo a voz a arma para combater os algozes.

Com isso, foi possível notar que as letras de Criolo e Emicida evidenciam o saber contido no Candomblé e demonstram que estes podem ser dotados de interpretações que visam contribuir para a valorização da população negra afiliada às religiões de matriz africana, objetivando diminuir estigmas, apresentando novos olhares acerca da religião e, ainda, reelaboram novos espaços simbólicos aos orixás.

A música *Rap* e as letras de Criolo e Emicida representam, em muitos casos, 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 têm acesso direto às histórias de sua ancestralidade, sendo, pois, o saber ancestral mantido pelas comunidades de terreiro um elo indissociável e necessário.

### **Referências bibliográficas**

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

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

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

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

CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira*. São Paulo: Ática, 1985.

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

FRANÇA, Dilaine Sampaio Soares da. Mãe Stella de Oxóssi: etnografia de um encontro. *Anais dos Simpósios da ABHR*, vol. 12, Belo Horizonte, 2011. pp. 151-194.

GOMES, Nima Lino. Educação e identidade negra. *Revista Aletria: alteridades em questão*, vol. 9, Belo Horizonte, 2002. pp. 38-47.

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.

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

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. 3° ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

PEREIRA, E. G. *O poeta que via a terra ardendo e canto a esperança: abordagem sociorreligiosa de algumas canções de Luiz Gonzaga*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião). Recife: UNICAP, 2017.

PRANDI, Reginaldo. *Herdeiros do axé*. São Paulo: Hucitec, 1994.

PRANDI, Reginaldo. De Africano a Afro-brasileiro: Etnia, Identidade e Religião. *Revista USP*. São Paulo. n. 45, 2000. pp. 52-65.

PRANDI, Reginaldo. As religiões afro-brasileiras e seus seguidores. *Civitas – Revista de Ciências Sociais*. Porto Alegre, v. 3, n. 1, 2004. pp. 16-32.

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

RIGHI, Volnei José. *Ritmo e Poesia: Construção Identitária do Negro no Imaginário do Rap Brasileiro*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literaturas). Brasília: Universidade de Brasília, 2011.

ROSA, Waldermir. *Homem Preto do Gueto: um estudo sobre a masculinidade no rap brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Brasília: Universidade de Brasília, 2006.

SANTOS, G. H. S. *Religiosidade e educação: Rap mineiro em perspectiva de libertação*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião). Belo Horizonte: PUC-Minas, 2014.

SILVA, Camila Luiza Souza da. *Vamos saravá! As tradições religiosas afro-brasileiras na obra de Clementina de Jesus*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião). João Pessoa: UFPB, 2017.

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. pp. 171-302.

SOUZA, V.T. *Os yaguins do séc. XXI: o aprendiz orientalista pós-tradicional na música de BNegão e Walter Franco*. Dissertação (Mestrando em Ciência da Religião). Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2018.

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, 2004. pp. 225-241.

**Referências – documentos de acesso exclusivo em meio eletrônico**

CRIOLO (2014). “Mariô”. IN: *Convoque seu Buda*. São Paulo: Oloko Records. Faixa. CD.

EMICIDA (2010). “Avua Besouro”. IN: *Emicidio*. São Paulo. Laboratório Fantasma. Faixa 17. CD.

EMICIDA (2013). “Ubuntu Fristili”. In: *Emicida: o Glorioso Retorno de quem nunca esteve aqui*. São Paulo. Laboratório Fantasma. Faixa 14. CD.

---

<sup>1</sup> Caldas (1985) informa que no período Brasil Colônia os gêneros musicais 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, sendo o lundu, o representante mais conhecido, sua origem está ligada a uma dança de origem bantu, conforme relata Bastide (1972), praticada pela população negra escravizada, 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 atrelado ao do outro.

<sup>2</sup> O maxixe é considerado um herdeiro do lundu e tornou-se muito popular especialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro. O maxixe, além de ser precursor do lundu, é visto, ainda, como o antecessor do samba. Entretanto, na década de 1930 perdeu sua força, especialmente para o samba.

<sup>3</sup> O samba possui influência direta da religiosidade afro. 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 e demais adeptos da religião.

<sup>4</sup> O *Hip Hop* se constitui de quatro elementos: o break (a dança), o grafite, 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 ancestralidade, 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 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). Na atualidade, o Rap pode ser entoado à capella ou por meio de batidas de fundo chamadas de *beatbox*.

<sup>5</sup> Trata de uma compilação de canções, normalmente com copyright e adquiridas de fontes alternativas, gravadas tradicionalmente em cassete, hoje com o avanço da tecnologia, o cassete não é o meio comum utilizado, porém a expressão mixtape é ainda adotada entre os rappers.

Recebido em 29/06/2020, aceito para publicação em 17/10/2020.