

Orixás no asfalto: as representações sociais de Legbá, Ori, Doum e Oxalá nas letras do *rapper Criolo*

Orixás on the asphalt: the social representations of Legbá, Ori, Doum and Oxalá in the lyrics of rapper Criolo

Raquel Turetti Scotton¹

Resumo: Este artigo analisa três letras de *Rap* brasileiro, lançadas e interpretadas por Criolo, entre 2013 e 2018, sendo elas: “Doum”, “Fio de Prumô (Padê Onã)” e “Boca de Lobo”. O objetivo é investigar como os orixás do candomblé iorubá - Oxalá, Doum, Legbá e Ori - são representados no contexto urbano das metrópoles e de que forma essas representações ressignificam elementos da religiosidade afro-brasileira. Parte-se da hipótese de que os orixás, tradicionalmente vinculados ao espaço dos terreiros, assumem novas significações no *Rap*, dialogando com questões sociais e políticas contemporâneas. A pesquisa fundamenta-se na teoria das Representações Sociais de Serge Moscovici, que possibilita compreender como símbolos culturais se adaptam a diferentes contextos. A metodologia baseia-se na análise de conteúdo das letras, observando a construção discursiva das figuras dos orixás e a relação entre religiosidade e realidade urbana. Os resultados indicam que as canções não apenas preservam referências às tradições afro-brasileiras, mas também transformam esses elementos, incorporando-os às narrativas da periferia e às experiências das metrópoles. Assim, a música se torna um espaço de ressignificação dos orixás, ampliando sua presença para além dos terreiros e fortalecendo sua conexão com identidades e lutas sociais.

Palavras-Chave: Rap brasileiro; Candomblé; Orixás; Criolo; Representações sociais.

Abstract: This article analyzes three Brazilian rap lyrics performed by Criolo between 2013 and 2018: “Doum”, “Fio de Prumô (Padê Onã)” and “Boca de Lobo”. The objective is to investigate how the orishas of Yoruba Candomblé—Oxalá, Doum, Legbá and Ori—are represented in the urban context of metropolises and how these representations ressignify elements of Afro-Brazilian religiosity. The hypothesis is that the orishas, traditionally linked to the space of terreiros, assume new meanings in rap, dialoguing with contemporary social and political issues. The research is based on Serge Moscovici’s theory of Social Representations, which makes it possible to understand how cultural symbols adapt to different contexts. The methodology is based on the Content Analysis of the lyrics, observing the discursive construction of the figures of the orishas and the relationship between religiosity and urban reality. The results indicate that the songs not only preserve references to Candomblé traditions, but also transform these elements, incorporating them into narratives from the periphery and experiences in the metropolis. Thus, music becomes a space for the ressignification of the orixás, expanding their presence beyond the terreiros and strengthening their connection with identities and social struggles.

Keywords: Brazilian rap; Candomblé; Orixás; Criolo; Social representations.

¹ Doutora, mestra e especialista em Ciência da Religião pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Licenciada em Letras e bacharel em Jornalismo pela UNESA. Professora vinculada à Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais. E-mail: raquel.turetti@hotmail.com

Introdução

Este artigo tem como objetivo analisar três letras pertencentes ao gênero *Rap* brasileiro, interpretadas por Criolo, sendo elas: “Doum” e “Fio de Prumô (Pade Onã)” e “Boca de Lobo”, lançadas entre os anos de 2013 e 2018, respectivamente. Em cada uma dessas canções, é feita menção aos nomes de orixás cultuados no candomblé de cultura iorubá. Em “Boca de Lobo” (2018), é citado Oxalá; em “Doum” (2013), o orixá título da própria canção; e em "Fio de Prumô (Padê Onã)" (2014), há referência a Legbá e a Ori. Os quatro estão inseridos em um contexto urbano, específico de uma grande metrópole.

O problema que orienta esta pesquisa consiste em investigar como as letras de Criolo mobilizam elementos simbólicos das religiões afro-brasileiras e de que forma essas referências contribuem para a construção de novas formas de significação dos orixás em espaços que extrapolam os terreiros. A hipótese central é que a apropriação dessas figuras religiosas no *Rap* não apenas evidencia a presença e a resistência das religiões de matriz africana na cultura urbana, mas também amplia as possibilidades de compreensão dos orixás em contextos contemporâneos.

A análise proposta neste estudo será embasada, principalmente, no conceito de Representações Sociais formulado por Serge Moscovici. Segundo esse referencial, as representações sociais são formas de conhecimento construídas coletivamente, que dão sentido à realidade e orientam as práticas sociais. No contexto deste estudo, busca-se compreender como os orixás são ressignificados nas letras das canções analisadas.

Além disso, a pesquisa utilizará ferramentas da Análise de Conteúdo, formuladas de Laurence Bardin², especialmente no que diz respeito ao exame semântico das letras. As categorias de análise adotadas consideram os nomes dos orixás como unidades de registro e os versos em que aparecem como unidades de contexto. A aplicação desse método permitirá interpretar as relações simbólicas entre os orixás mencionados e o universo social e cultural retratado nas músicas.

² Embora este trabalho não tenha o intuito de aprofundar-se na metodologia de Bardin, a escolha por essa abordagem justifica-se pela possibilidade de explorar as representações dos orixás no nível semântico, identificando padrões e inferências a partir das letras das canções. Para isso, adotam-se como unidade de registro o termo “orixás” englobando Legbá, Ori, Doum e Oxalá, uma vez que constituem os principais elementos simbólicos da análise. Já as unidades de contexto correspondem aos versos em que eles aparecem, possibilitando a interpretação do significado atribuído a essas divindades no universo narrativo das músicas. Essa delimitação permite uma análise mais precisa das ressignificações dos orixás no contexto urbano e sua relação com as religiões afro-brasileiras.

O artigo estrutura-se da seguinte forma: inicialmente, apresentam-se as letras das canções e suas referências a elementos afro-religiosos. Em seguida, discute-se a relação desses elementos com os orixás mencionados e seu deslocamento para o contexto urbano. A fundamentação teórica, baseada no conceito de Representações Sociais de Serge Moscovici, orienta a análise das ressignificações simbólicas presentes nas músicas. Por fim, as considerações finais refletem sobre a presença dos orixás no *Rap* e suas implicações.

1. As canções

Nas canções de Criolo “Boca de Lobo” (2018), “Doum” (2013) e “Fio de Prumô (Padê Onã)” (2014), três orixás, comumente, encontrados no candomblé de cultura iorubá, estão colocados em um mesmo contexto: o espaço urbano. Oxalá, Doum e Legbá estão inseridos no habitat dos seres humanos, conhecido pela cosmogonia do candomblé iorubá como Aiyê.

Em “Boca de Lobo”, é citado o orixá Oxalá, conforme apresentamos nos versos a seguir:

Na guerra do tráfico, perdemos vários ente Plano de saúde de pobre, fi,
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 é Craquinha, da Cracolândia (Criolo, 2018 -
grifo nosso)

Já em Doum, encontramos o orixá supracitado na seguinte letra:

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
denunciar
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 [...]

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
Hoje não vamos comer cinza Que a Kombi mandou buscar (Criolo,
2013 - grifo nosso)

Por fim, na terceira canção, Fio de Prumô (Pade Onã), encontramos o orixá Legbá e, também, referência a Ori:

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 dejeto Aponta pra cabeça, Ori
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 (Criolo,
2014 - grifo nosso)

2. Aiyê: o mundo concreto

Nas três canções de Criolo é possível identificar o contexto no qual os orixás estão inseridos. Em “Boca de Lobo” (2018), o compositor cita locais como Mondubim, Messejana e Grajaú, os dois primeiros localizados em Fortaleza e o segundo em São Paulo. Já em “Doum” (2013) a palavra cinza aparece em alguns momentos, contextualizando com a paisagem cinza de São Paulo. “Fio de Prumô (Pade Onã)” (2014), por sua vez, encontramos referência também à paisagem cinza da metrópole nos versos: “Muros de concreto infeto/ De pedra, cal, cimento e dejeto [...]”.

Na concepção iorubá, o universo possui dois planos: Aiyê e Orum. Toda

existência, seja humana ou além dela, manifesta-se por meio desses dois níveis. Orum diz respeito ao mundo sobrenatural, habitado por orixás e eguns. Aiyê é o universo dos seres humanos. Segundo Berkenbrock (1999), Orum e Aiyê podem se encontrar, especialmente no espaço do Ilê, do terreiro de candomblé, durante as cerimônias, em que os filhos são conduzidos por seus respectivos orixás. Aiyê é o mundo material, circunscrito. Orum é ilimitado.

Orum exerce influência sobre Aiyê, não de forma ditatorial, mas como guardião de sua existência. Tudo o que existe em Orum também se manifesta em Aiyê, inclusive os seres humanos, que são considerados filhos dos orixás, quanto aos eguns, que um dia foram humanos. “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).

Dessa forma, as composições de Criolo retratam não apenas uma paisagem urbana, mas também uma representação que pode ser entendida como indissociável de Aiyê, o ambiente onde os seres humanos vivem, interagem e compartilham experiências múltiplas.

3. Legbá, Oxalá, Doum e Ori

Orum não é governado por si só, há a existência de um ser supremo, Olorum, que rege todo o Orum e consequentemente, Aiyê. A intervenção de Olorum, também conhecido por Olodumaré, não acontece de forma direta. Prandi (2016) informa que, de acordo com os itans³, o mundo existia apenas na idealização de Olorum. Abaixo dele, havia apenas o vazio e a vastidão do mar se estendiam. Olorum se uniu a Olocum, a senhora dos Oceanos e, desse encontro, surgiram dois filhos: Oxalá e Odudua. A tarefa de criar a terra foi incumbida a Oxalá por Olorum.

Oxalá é o mais importante e o mais poderoso dos Orixás, bem como o

³ Os itans são narrativas orais de origem iorubá que transmitem os ensinamentos, valores e mitos das religiões de matriz africana. Eles desempenham um papel fundamental na preservação da memória e da identidade cultural dos povos africanos e afrodescendentes, relatando histórias sobre a criação do mundo, as relações entre os orixás e suas interações com os seres humanos. Essas narrativas, transmitidas de geração em geração, funcionam como fundamentos, orientando práticas rituais e interpretações simbólicas dentro das tradições religiosas afro-brasileiras.

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 (Berkenbrock, 1999, p. 127 - grifo nosso).

Legbá, por sua vez, é reconhecido como o orixá que abre os caminhos e o comunicador entre Aiyê e Orum. Conhecido também como Exu, é considerado o atravessador de narrativas entre Orum e Aiyê e, ainda, gerador e regenerador de desordem e do caos. Habitante da encruzilhada e senhor das ruas. Ruffino (2019) elucida que Exu preserva e impulsiona os poderes divinos com os quais Olorum deu origem ao universo.

Neste sentido, tal como Oxalá possui uma relação com o axé, conforme trazido por Berkenbrock (1999), o axé também se magnetiza, se preserva, se transmite e se amplia por meio de suas operações, ações que delineiam sua própria essência e estado como um ser ou evento múltiplo e em constante desenvolvimento possibilitados por Exu.

A relação Exu e axé nos lança como perspectiva um campo de possibilidades pautadas nas dimensões do encante e desencante. Esses dois termos são fundamentais, pois rasuram a oposição vida e morte. Tomando como base os fundamentos de Exu e axé, a vida pode se tornar morte, e a morte vir a ser vida. Essas noções, que em uma leitura ocidentalizante aparecem em oposição, lançadas na encruzilhada, tendem a transgredir os limites impostos. Isso se dá, pois, onde opera o encante, opera o movimento contínuo e inacabado da vida. Enquanto a vida se inscreve como possibilidade, ciclicidade e continuidade consagradas pelos ritos, a concepção de morte se inscreve como a dimensão do esquecimento, do desencanto (Ruffino, 2019, p. 272).

Doum, por sua vez, seria o terceiro filho de Oxum. “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 irmãos” (Prandi, 2016, p. 370). Taió e Caiandé são os Ibejis, orixás crianças pela cultura iorubá, gêmeos que carregam a alegria da infância e garantem a continuidade da ancestralidade.

De acordo com Ferreira dos Santos (2020), Ibejis e Legbá são orixás que

simbolizam o princípio dinâmico vital da experiência humana, permeada pelas incertezas e pela abertura de possibilidades de mudanças. Enquanto os ibejis simbolizam a efemeridade da infância, Exu, senhor da encruzilhada, representa a abertura aos caminhos contínuos e inacabados.

O dinamismo do poder do axé de Oxalá na criação do mundo, o axé de Legbá no processo de encantar e desencantar-se do mundo, elucidados por Berkenbrock (1999) e Ruffino (2019) pode ser notado em Doum em sua poética na relação com seus irmãos, ao ser preferido por Oxum, encontrar em seu ciclo viver nas cabeças dos irmãos, residir em outro espaço, fincar sua presença em uma outra forma de se comunicar na linguagem das crianças.

Sobre o Orí, Lourdes dos Santos (2020) elucida que ele não é concebido como um orixá tradicionalmente associado a assentamentos físicos, mas sim é entendido como uma presença imaterial dentro dos seres humanos, como um lampejo sagrado que representa a essência do presente em todos os seres humanos.

Ao contrário de Berkenbrock (1999), que considera Oxalá, filho de Olorum, o mais importante, Sàlámi e Ribeiro (2015) argumentam que Orí é a divindade pessoal mais significativa do panteão iorubá. Isso porque, independentemente dos esforços de outras divindades para favorecer um indivíduo em particular, todo e qualquer progresso dependerá sempre da aprovação de Orí.

4. Representações sociais

A teoria das Representações Sociais, influenciada pelos estudos de Émile Durkheim sobre representações coletivas, foi desenvolvida por Moscovici (2003), que se concentrou na diversidade das ideias coletivas nas sociedades modernas, destacando a heterogeneidade do corpo social e a emergência da individualidade.

Moscovici (2003) observa que em toda realidade social há pontos de tensão e fragmentação que dão origem a novas realidades sociais e representações. Essas representações surgem de várias maneiras, como marcos históricos, conflitos duradouros e demandas por igualdade de direitos por grupos organizados com menos poder social em relação aos grupos majoritários.

Para o autor supracitado, toda representação é constituída por dois elementos: imagem e linguagem. Quando uma imagem acompanhada da linguagem éposta em

contato com a coletividade, há reprodução em sua propagação, contudo, não necessariamente é uma cópia exata, ela passa pelo processo de remodelação e consequente 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.

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).

Durante décadas, as representações sociais foram moldadas pelos conhecimentos adquiridos, pela experiência do cotidiano e pelos métodos práticos acumulados por comunidades e profissionais ao longo do tempo. Essa sabedoria popular, transmitida de geração em geração, refletia o senso comum, com suas técnicas e arquétipos, como observado por Moscovici (1978).

Segundo o autor supracitado, com o tempo, a ciência passou a influenciar vários aspectos da vida cotidiana, desde a longevidade humana até as práticas culinárias, levando à formação de um novo senso comum, simplificado pela divulgação das descobertas científicas.

Tal adaptação do conhecimento científico ao público em geral levanta debates sobre sua possível banalização ou empobrecimento, mas Moscovici (2003) argumenta que é um fenômeno natural da cultura, que busca tornar as novas informações compreensíveis e assimiláveis pelo público. A interação entre conhecimento científico e senso comum não desqualifica este último, que ainda exerce influência e é aplicado, até mesmo, pela própria comunidade científica.

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 clichês 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).

O racismo religioso vivenciado pelos adeptos das religiões de matriz africana na sociedade não está revestido 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) aponta que o indivíduo, para compreender seu ambiente, necessita de informações e conceitos para interpretar os fenômenos da vida cotidiana. Certos temas são considerados tabus e evitados em diferentes contextos sociais. Por outro lado, o indivíduo pode ter excesso de conhecimento em algumas áreas e aplicá-lo indiscriminadamente. No entanto, quando um novo objeto entra em seu campo de atenção, ocorre desequilíbrio, pois requer a assimilação de novos termos e conceitos, como no caso de alguém não familiarizado com os rituais e vocabulário das religiões afro. Conforme esclarece Moscovici (2003, p. 60), “[...] é necessário tornar o estranho familiar e o familiar estranho, transformando o universo sem perder sua essência”.

A elaboração das representações sociais faz com que o estranho seja posto a um lugar-comum, causando um encontro em que temáticas, aparentemente diferentes, possam ser debatidas. 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 torna-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).

De forma análoga, as canções de Criolo 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).

Para a autora supracitada, 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).

As representações sociais se realizam na realidade social quando um objeto social (as canções de Criolo) 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, quando o objeto social ganha outras dimensões, deixando de ser uma abstração para ser transformado em material concreto. Mas 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 da 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, adicionando novos elementos e informações sobre o objeto social.

5. “Agora, entre meu ser e o ser alheio, a linha de fronteira se rompeu”: Oxalá,

Doum e Legbá e Ori representados no cenário hostil de Ayiê

O título da canção ""Fio de Prumô (Padê Onã)", composta em 2013, possui uma referência ao contexto afro-religioso: "No Candomblé, as cerimônias são frequentemente iniciadas com o Ipadê ou Ìpàdé, termo que significa 'encontro' e se estende para representar o 'padê' ou ritual específico, conhecido popularmente como 'Padê de Exú' [...]" (Witzel e Rolla, 2015, p.25).

A música começa com a saudação "Laroyê", sendo esta uma saudação a Exu, comumente usada tanto na umbanda quanto no candomblé. Acompanhando a saudação na música, há também o pedido: "Guarda ilê, onã, orum". Mais adiante, adentra-se o caminho do Padê Onã, um espaço caracterizado pela ambiguidade, contradições e transitoriedade. É um lugar de "muros de concreto, infecto, de pedra, cal, cimento e dejeto". Os caminhos pelo asfalto seguem: "aponta pra cabeça, Ori, a cidade, um cronista, ogi [...]" Nesta perspectiva, Ori, representando o orixá cabeça, tem seus caminhos abertos por Legbá, revelando a fluidez entre os espaços, guiados pelo orixá da comunicação, e as possibilidades orientadas por Ori.

O verso da canção, ainda, apresenta um paralelo entre os termos Ori, no sentido de apontar a cabeça e o termo "ogi" apresentando a cidade como um cronista. Ogi, por sua vez, é obtido pela sedimentação do milho em água, posterior à filtragem, sendo a matéria-prima fundamental do eko, uma oferenda encontrada no candomblé, comumente na região da Bahia, dada a todos os orixás.

Metaforicamente, ao relacionar a cidade como um cronista a esta base fundamental para a feitura de uma comida ritual, vemos o contexto urbano como fator contextualizador crucial na canção. Mais adiante, é mencionada: "vida real dessa filosofia, máquinas comem você, meio dia". Nesse viés representativo, o Ori se depara com um cenário em que é engolido pelo sistema de trabalho representado pela máquina, numa sociedade que impõe a mecanização do trabalho e a exploração de mão de obra do trabalhador.

O cenário urbano segue presente em "Doum" (2013), canção composta para o documentário "Cidade Cinza", lançado em 2013, no qual mostra a situação do grafite no Brasil. No filme, é possível acompanhar a história da dupla de irmãos grafiteiros paulistanos conhecidos como "OsGêmeos". O grafite, frequentemente confundido com pichação, destaca-se como uma forma de expressão artística amplamente reconhecida

em diversos países ao redor do mundo. Sua estética diferenciada conquistou espaço não apenas nas ruas, mas também em galerias de arte, sendo valorizada por colecionadores e apreciadores da arte urbana.

Em 2015, durante a administração do ex-prefeito Fernando Haddad, OsGêmeos e mais 200 artistas colaboraram para criar o maior mural de grafite da América Latina na Avenida 23 de Maio. Seus trabalhos ganharam reconhecimento internacional, com peças também produzidas em cidades como Londres, Nova York e Paris. Entretanto, dois anos depois, na gestão do ex-prefeito 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.

Os ibejis foram sincretizados no Brasil através de Cosme e Damião, também gêmeos. Simbolicamente, ao considerar o contexto em que a canção foi composta e seus respectivos versos, é possível interpretar que, embora existam artistas já reconhecidos por sua obra, como OsGêmeos, que lutam por maior visibilidade, muitos ainda enfrentam o estigma em suas próprias cidades. Paralelamente, há aqueles que, assim como Doum, permanecem em busca do sucesso, vivendo nas periferias e à margem da sociedade. Apesar dos esforços de artistas consagrados para ampliar a visibilidade desses talentos, os que representam Doum, tal como no *itan*, são rejeitados e deixados à própria sorte em Aiyê.

Em "Boca de Lobo", Criolo discorre sobre os limites transgredidos nos centros urbanos. O compositor fala sobre a violência do tráfico, do uso da cocaína que corrói a cidade de São Paulo. Apresenta a dicotomia em que São Paulo não é como um musical hollywoodiano como *La La Land*. Nesse contexto, também se faz menção ao bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, cuja imagem glamourosa e intensa atividade turística contrasta com a triste realidade do uso desenfreado de drogas, que coexiste com a animação dos blocos carnavalescos e o fervor das escolas de samba. Criolo também lança luz sobre a exploração cruel das crianças pelo tráfico, ilustrando essa terrível realidade com o irônico exemplo do novo "herói" infantil da Disney, o Craquinho da Cracolândia. Além disso, ele não poupa críticas ao descaso das autoridades diante dessas questões urgentes.

Fazendo referência aos poderes Legislativo, Judiciário e Executivo, por meio

dos versos “Se três poder vira balcão, governo vira biqueira, olhe, essa é a máquina de matar pobre! No Brasil, quem tem opinião, morre!”, Criolo denuncia ainda pessoas negras sendo mortas, não só nas favelas, mas aquelas que alcançam representatividade, tendo a chance de serem ouvidas. “Aqui a lei dá exemplo, mais um preto pra matar”. Nesse contexto, é importante relembrar o brutal assassinato de Marielle Franco, ocorrido justamente em meio à complexidade e contrastes emblemáticos do Rio de Janeiro.

Em meio a um cenário sombrio de massacre, Criolo evoca duas entidades poderosas: "Está por vir, um louco está por vir, Shinigami, deus da morte, um louco está por vir", e, por outro lado, faz referência ao orixá Oxalá: "Made in Favela é aforismo pra respeito, Mondubim, Messejana, Grajaú, aqui é sem fama, nos ensinamentos de Oxalá, isso é bacana". Shinigami é o nome atribuído a entidades japonesas sobrenaturais que, segundo a crença, convidam pessoas ao suicídio.

Em um contexto onde "plano de saúde de pobre é não ficar doente", a morte pode chegar não apenas por balas autorizadas pela lei, mas também por tragédias anunciadas, negligência e doenças. Por outro lado, a expressão "Made in favela" carrega consigo a conotação de respeito e reconhecimento da identidade e das vozes provenientes das periferias, enfatizando que para Oxalá, esse reconhecimento é positivo. Assim, Oxalá representa o respeito pelas periferias, enquanto contrasta com a atitude dos órgãos governamentais, a máfia e o iminente deus da morte.

Considerações finais

As representações sociais, conforme teorizadas por Moscovici, desempenham um papel fundamental na análise da maneira ao analisar como um determinado gênero musical e suas respectivas letras são capazes de construir novos significados simbólicos. Esses significados transcendem as fronteiras do próprio autor das músicas, permeando o contexto religioso e alcançando outros grupos sociais que se relacionam com essa expressão cultural de maneiras diversas.

Neste estudo, as representações de Ori, Legbá, Doum e Oxalá nas canções transcendem os limites dos espaços tradicionais dos terreiros, ampliando os significados atribuídos a esses orixás. Essas representações não se restringem apenas ao contexto físico dos terreiros, mas também são adaptadas e adotadas em um cenário urbano, onde

servem como instrumentos de crítica à realidade social. Isso demonstra a versatilidade e a profundidade das características desses orixás, cujas narrativas ressoam nos rituais sagrados e, também, nas lutas e reflexões cotidianas das comunidades urbanas.

Ori, figurando como a cabeça, não apenas governa os sentidos, mas também simboliza a consciência individual e coletiva diante das dinâmicas sociais urbanas. Legbá emerge como o orixá da comunicação, não apenas como um mero mensageiro divino, mas como o guardião das fronteiras entre o transcendental e o mundano, desafiando as barreiras impostas pela realidade urbana fragmentada. É através de Legbá que se estabelece uma ponte crucial entre o Orum, o reino espiritual, e o Ayiê, o plano terreno, possibilitando uma reflexão profunda sobre a interação entre os aspectos espirituais e materiais da vida nas cidades contemporâneas.

Para enfrentar a asfixiante realidade cinza, Ori deve se incumbir de conduzir os sonhos, concebendo uma realidade alternativa, onde a rigidez do ambiente urbano se dissipa em possibilidades mais fluidas e imaginativas. Nesse contexto, Doum, o irmão menos reconhecido dos Ibejis, surge como um colaborador nessa jornada. Nesta trajetória, Oxalá, reconhecido como filho do Olorum, senhor de Orum, toma partido ao demonstrar que está ao lado daqueles que vivenciam as adversidades da vida.

As religiões afro-brasileiras sofrem com o racismo religioso, a intolerância religiosa. Tais concepções são existentes devido às representações negativas sobre a religião, aos significados pejorativos que lhe foram atribuídos no decorrer de sua história de formação, inclusive aos orixás. 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, depreciativo em torno das religiões de matriz africana. Assim, ao evidenciar a versatilidade das representações dos orixás, que se ancoram nos aspectos positivos de suas cosmogonias, abrem-se caminhos para ampliar a compreensão e a interpretação das dinâmicas sociais da contemporaneidade e contribui para o debate decolonial.

Referências bibliográficas

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

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

CRIOLO. *Boca de Lobo*. São Paulo: [s. n.], 2018. 1 arquivo de áudio. Produção: Daniel Ganjaman.

CRIOLO. Doum. In: *CIDADE CINZA* [trilha sonora do filme]. São Paulo: RND, 2013. 1 arquivo de áudio. Produção: Daniel Ganjaman.

CRIOLO. Fio de Prumô (Padê Onã). In: CRIOLO. *Convoque seu Buda*. São Paulo: Oloko Records, 2014. 1 arquivo de áudio. Produção: Douglas Germano, Daniel Ganjaman, Marcelo Cabral. Participação: Juçara Marçal.

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

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

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais*: investigações em psicologia social. Petrópolis: Vozes, 2003.

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

RUFFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas: Exu como Educação*. Revista Exitus, v. 9, n. 4, p. 262-289, out./dez. 2019.

SÀLÁMI, Sikiru; RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. *Exu e a Ordem do Universo*. São Paulo: Oduduwa, 2015.

SANTOS, Luís Carlos Ferreira dos. *Exu e os Ibejis inventam o contratempo*. Eleutheria - Revista do Mestrado Profissional em Filosofia da UFMS, Campo Grande, MS, v. 5, 2020.

SANTOS, Nílvia Lourdes dos. *Orí - o orixá maior sob a perspectiva do povo iorubá*. 2020. 162 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Pós-graduação em Antropologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

WITZEL, Ludmilla Kuja; ROLLA, Cinthia Elizabeth Otto. Padê Onã: Pedras que rolam e os encontros de lugar nenhum. In: *CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DO ROCK*, 2., 2015, Cascavel. *Anais [...]*. Cascavel: Unioeste, 2015.