



**“Alguns chamam de rap, eu de encantaria”:** as poéticas afro-religiosas dos rappers Marcola Bituca e Thiago Elniño

**Palavras-Chave:** Hip Hop, Poéticas Afro-religiosas, Marginalidades conectivas

**GABRIELA COSTA LIMA, IFCH - UNICAMP**

**Prof. Dr. OMAR RIBEIRO THOMAZ (orientador), IFCH - UNICAMP**

---

## **INTRODUÇÃO:**

Desde o final dos anos 80 os estudos de hip hop nos Estados Unidos têm sido espaço de atuação de pessoas negras que transitam entre periferia e universidade. O entendimento de que o hip hop tem capacidade educativa, de engajar politicamente, provocar leituras críticas da realidade e modular a compreensão do pensamento social, consagrou o interesse de pesquisa não apenas nas ciências sociais, letras e educação, mas em diversos campos do conhecimento, como música, arquitetura e urbanismo, economia, artes, comunicação, literatura etc.

Ao provar-se e consolidar-se enquanto cultura, e não enquanto moda passageira (Rose, 1994), o hip hop alcança os meios de comunicação e passa a circular globalmente. O acesso e pulverização pela comunicação hegemônica configura uma das contradições mais interessantes, que seria a negociação com as classes dominantes para circular em seus canais, mas utilizando dessas vias para circular as ideias e ideais políticos do hip hop, e, assim, passando por duras críticas e censuras recorrentes impostas pela comunicação hegemônica.

A maleabilidade do hip hop possibilita que este seja apreendido e reinventado em contextos particulares, emergindo com princípios emancipatórios, formação crítica, engajamento e mobilização política da juventude, ao mesmo tempo que se apresenta localmente com diferentes roupagens reinventadas nas particularidades de cada território. Circunscrevendo o hip hop em torno de Thiago Elniño, um homem cis, negro, heterossexual, entre 30 e 40 anos, pedagogo e rapper, carioca de Volta Redonda (RJ) e umbandista de tradição Omolokô, e em Marcola Bituca, homem cis, negro, heterossexual, 30 anos, camelô e rapper, soteropolitano e adepto de gnose, notamos particularidades territoriais e simbólicas cruciais. A matriz africana na composição rítmica e melódica do hip hop é expressa com diferentes roupagens em cada contexto, e existe um movimento espiralado de reivindicação da humanidade paralelo à constatação das relações, dinâmicas e trocas entre os humanos (rappers e demais personagens de cada música) e entes outros-que-humanos. Ao longo da composição, principalmente, mas também nas capas dos álbuns, nota-se representações de símbolos afro-religiosos, comumente marginais em relação ao mainstream da representação religiosa do hip hop, que se concentra no cristianismo pentecostal/neopentecostal.

## **METODOLOGIA:**

O material reunido e analisado foram as capas dos álbuns, as músicas, teasers de lançamento, vídeo-clipes e falas feitas publicamente em redes sociais, podcasts e/ou revistas. Para facilitar o aprofundamento e garantir uma maior qualidade e expressividade da análise, selecionei os álbuns “Rotina de Pombo” (Elniño, 2017), “Pedras, flechas, lanças, espadas e espelhos” (Elniño, 2019), “Yat” (Bituca, 2019), “Os últimos filhos de Sião” (Bituca, 2020), “Correnteza” (Elniño, 2021), “La travessia” (Bituca, 2021), “Cavalo de Troia” (Bituca, 2021) e “Galo: a ciência do tambor” (Bituca, 2022). O material é vasto e muito rico. Portanto, vale indicar que não há qualquer pretensão de esgotá-lo com análises absolutas ou totalizantes. Além disso, é importante dizer que, devido à limitação de páginas e do tempo para execução da pesquisa, nem todos esses trabalhos aparecem ou serão comentados de forma explícita ou direta.

Para ter capacidade de executar uma análise com qualidade, o primeiro passo da pesquisa foi fazer uma revisão bibliográfica e selecionar títulos clássicos dos estudos do hip hop, como os de Tricia Rose (1994) e Halifu Osumare (2007). Para discutir as particularidades do hip hop influenciado pela afro-religiosidade selecionei a dissertação “O rap como literatura afro-brasileira: uma análise poética das canções do álbum de estreia do grupo opanijé, e galanga livre, de rincón sapiência” (Cruz, 2022). Adiante irei propor um debate e crítica ao argumento do autor acerca do que ele

está chamando de “Afro rap”. Por fim, Bruno de Carvalho Rocha e Márcio Cappelli Aló Lopes (2020) indicam caminhos para compreender a relação entre imagens e narrativas míticas representadas no *rap*, propondo uma hermenêutica do *rap*, compreendendo-o, por sua vez, enquanto uma literatura:

Não obstante o longo processo de emancipação da arte em relação à religião, que produziu uma irreduzível afirmação da autonomia das duas esferas, é possível afirmar que o processo de remitologização experimentado no âmbito da sociedade contemporânea abre possibilidades para a utilização de um imaginário simbólico religioso. Imagens e narrativas míticas herdadas nos ajudam a repensar diversos aspectos da condição humana, sendo a literatura indispensável para esse exercício. (Lopes & Rocha, p.154, 2020)

As questões multiespécies foram trazidas ao trabalho a fim de situar as relações entre humanos e outros sujeitos, tais como *eguns* (mortos), ervas, divindades e o universo afro-religioso num sentido amplo, pensando, por exemplo, a agência e relevância do uso de roupas brancas. Estas relações interespecíficas não foram analisadas a partir de categorias, mas sim constatadas, buscando compreender de que forma o reconhecimento das agências múltiplas, que povoam o imaginário simbólico religioso do *rap*, são centrais para reinventar narrativas-históricas (Trouillot, 1995) e produzir contra-Histórias (Hartman, 2020), reivindicando a legitimidade da voz dos *rappers* e descentralizando a noção de Humano universal, cuja distribuição de humanidade é reservada à branquitude.

## **RESULTADOS E DISCUSSÃO:**

### ***A ciência do tambor***

Tricia Rose (1994) em “Black Noise” já nos indicava nos anos 1990 a herança da musicalidade africana presente no hip hop: Ao contrário da complexidade da música clássica ocidental, representada, principalmente, em suas estruturas melódicas e harmônicas, a complexidade do rap, como muitas músicas afrodiáspóricas, está na densidade e na organização rítmica e percussiva. (Rose, p. 105, 1994).

A estética hip hop é fundamentada em valores afro-diaspóricos centrados em fluxo, camadas e rupturas, e expressam-se em todos os seus elementos. Neste momento, vale atentar-nos a estes valores no rap e djing para melhor compreender a musicalidade e a relação, assim como as particularidades, das influências afro-religiosas, com o som dos MCs aqui trabalhados. Os valores do fluxo, camadas e rupturas, segundo Tricia Rose (1994), são formas de resistência que dizem respeito à produção de narrativas possíveis, acumulação destas narrativas, criação de diferentes camadas de narrativas, embelezamento e transformação, sem perder de vista a possibilidade e prontidão para a ruptura. Ruptura esta que deve ser motivo de prazer e reinvenção, enfrentamento a um contexto de escassez que exige mudança não premeditada das estratégias de sobrevivência (p.66). Portanto, o uso de samples e a reinvenção possibilitada por meio de recortes e colagens dissolvem a temporalidade, tornando possível apenas o presente, uma vez que estas estratégias são mobilizadas por meio do looping, a música sampleada não mais percorre seu início, meio e fim. Portanto, as técnicas de sample reinventam a temporalidade das músicas sampleadas pois estas não mais encadeiam uma temporalidade linear, mas sim, estruturam uma nova temporalidade espiralada, que não se prende ao início (passado) e fim (futuro) de cada música, transformando cada trecho utilizado em um novo presente: o presente do beat que está sendo criado a partir destas reinvenções.

Esses recursos não são apenas efeitos estilísticos, são manifestações auditivas de perspectivas filosóficas aos ambientes sociais. [...] Como veremos, os elementos musicais que refletem visões de mundo, esses “ritmos instintivos”, são essenciais para a compreensão do significado de tempo, do movimento e da repetição na cultura negra e são de extrema importância ao entendimento do uso da tecnologia no rap. (p.109).

Ora, não seria um exagero afirmar que, apesar de nos Estados Unidos as divindades africanas não terem sobrevivido por meio de uma forma religiosa, os valores da estética Hip Hop tem tudo a ver com a ética de Èsù: orixá da comunicação, da imprevisibilidade, da mutabilidade, cujo um dos nomes remete à beleza (Odara); o principal agente que torna possível o bem-viver negro em meio a um projeto de escassez e de mortandade; o primeiro tocador de tambor e matou um pássaro ontem com a pedra que só lançou hoje.

É importante ressaltar que o hip hop se arregimenta a partir da pluralidade das heranças culturais, rítmicas, percussivas, musicais e históricas da diáspora negra. Contudo, vale complexificar o debate compreendendo que os Estados Unidos da América é um país no qual a afro-religiosidade de culto a orixá, voduns e/ou nkisi é dissolvida e substituída pelo cristianismo negro. O mainstream da musicalidade negra

estadunidense, soul, rock, jazz, funk entre outros, anteriores ao hip hop, é consolidado a partir de valores que, no Brasil, é possível identificar uma relação onde as religiões de matriz africana são consolidadas.

Esta relação entre estética, ética e musicalidade de terreiro expressos no hip hop consolidado nos EUA não é reconhecida à priori no sudeste, uma vez que nos anos 1980 e 1990 as periferias paulistanas estavam passando por um processo de recolonização neopentecostal, e, outro fator determinante para a não identificação da musicalidade hip hop com os terreiros, é a necessidade da análise acadêmica aprofundada para identificar minuciosamente aspectos, particularidades, influências, heranças e características do hip hop estadunidense, feita por Trícia Rose, para só então, analisar o trabalho de Trícia Rose e utilizá-lo como referência para analisar o contexto brasileiro - coisa que, até então, ninguém o fez.

Neste sentido, o hip hop paulistano se inspira na musicalidade afro-estadunidense com o uso de samples de jazz e funk, e afro-jamaicana, enquanto o hip hop soteropolitano se inspira na musicalidade afro-religiosa e nas influências afro-jamaicanas de soundsystem e grime. Marcola Bituca evidencia suas influências em obras como “Semop” (2019), “Samsara” (2020), “Odisseia de Ibis” (2021) e “Lágrimas dos Náufragos”: “Tipo jazz pros MCs, o Grime é o parkour dos MCs” (Marcola Bituca, 2021). O último álbum de Marcola, “Galo: a ciência do tambor” explora de forma aprofundada a relação entre a afro-religiosidade soteropolitana, a história da cidade e musicalidades como afoxé, Olodum e samba-reggae. E foi por meio destas referências que Marcola Bituca produziu um documentário sobre a história do tambores em Salvador e gravou o álbum com os mestres Jackson e Jorjão Bafafé.

O som de Marcola Bituca pouco se assemelha ao Thiago Elniño no que diz respeito à melodia. O próprio Elniño não deixa tão claro quais são suas referências musicais, embora seja flagrante seus modos de mesclar a composição musical do hip hop clássico, utilizando beats com bumbo e caixa mais evidenciados, preservando ao fundo sons que remetem ao jazz e ao blues, como piano, saxofone, contrabaixo e guitarra, e se aventurando na malemolência de batuques, como pandeiro e conga/atabaque.

Ezequiel Cruz (2022), em sua dissertação de mestrado, propõe o conceito de Afro rap, caracterizado como “uma necessidade de reinvenção, valorização, reconhecimento e exploração, no bom sentido, do caráter ético, político e estético das produções artísticas africanas e/ou afrodiáspóricas, e da visão de mundo das sociedades tradicionais africanas.” (p.32). Este argumento cai por terra, uma vez que o hip hop em si já se consolida a partir da reinvenção, da ética, estética e visão de mundo africana e afrodiáspórica (Rose, 1994). Por este motivo, proponho descartarmos uso de “afro rap” para falarmos sobre o hip hop ou o rap, independentemente do contexto em que esteja, sudeste ou nordeste, pois os valores hip hop são intrínsecos à estética e musicalidade do rap, independentemente das principais referências mobilizadas. Ou seja, de Kanye West e Jesus aos MCs desta pesquisa e Èsù, os valores do hip hop garantem musicalidade, estilo e estética inquestionavelmente de matriz africana.

### ***Até que o leão aprenda a falar...***

O processo de pulverização do hip hop ao redor do mundo enquanto um movimento cultural, político, veículo de denúncia e mobilização da juventude, configura o que pensadoras como Marcylien Morgan e Dione Bennet (2011) chamam de Global Hip-Hop. O hip hop que nasce nos anos 70 nos Estados Unidos da América, se configura enquanto um movimento de arte, cultura e manifestação política da juventude. Sem perder de vista a matriz africana que organiza, inspira e referencia a cultura e experiência afrodiáspórica, o mesmo ocorre no Brasil 10 anos depois, no início de 1980, quando o movimento hip hop começa emergir, organizar e mobilizar a juventude negra brasileira. Em África o movimento hip hop se destaca ao longo 2000 devido à emergência de hip hoppers que se utilizavam dos elementos enquanto arma para enfrentamento e manifestação política.

Vale destacar o trabalho do *rapper* somaliano K’naan, especialmente o álbum “The dusty foot Philosopher” (2005), que aborda o contexto da Somália, desde os aspectos tradicionais, culturais e éticos, quanto manifestação política diante dos desdobramentos do Colonialismo. Na primeira música do álbum, “Wash it down”, o rapper afirma: “my people drum on water, drink on water, live on water, die for water”. Na música seguinte o *rapper* explicita o que Halifu Osumare (2007) chama de “Glocalization”, isto é: indigenizam o Global Hip-Hop, tornando-o local e global ao mesmo tempo; K’naan o faz rimando em somali no refrão da música “Soobax”. Por fim, K’naan elabora acerca dos limites, apagamentos e contradições da História na música “Until the lion learns to speak”: The past can we overcome / I am

asking we be the ones / To free our people from gun / Until the lion learns to speak / The tales of hunting will be weak.

Os versos de K'naan são exemplos claros do papel do hip hop para a produção de narrativas históricas (Trouillot, 1995) e contra-história (Hartman, 2020). Michel-Rolph Trouillot, em “Silenciando o Passado” (1995:2016), afirma que “A história é fruto do poder, mas o próprio poder nunca é transparente a ponto de sua análise ser supérflua. A marca infalível do poder pode bem ser sua invisibilidade; o desafio inescapável será expor suas raízes.”; Saidiya Hartman, por sua vez, propõe Contra-História enquanto método e ética de pesquisa, pensando possibilidades de remontar as histórias obliteradas pela violência colonial de forma a dignificar as existências, transitando entre fictício e histórico:

A intenção dessa prática não é dar voz ao escravo, mas antes imaginar o que não pode ser verificado, um domínio de experiência que está situado entre duas zonas de morte – morte social e corporal – e considerar as vidas precárias que são visíveis apenas no momento de seu desaparecimento. É uma escrita impossível que tenta dizer o que resiste a ser dito (uma vez que garotas mortas são incapazes de falar). É uma História de um passado irrecuperável; é uma narrativa do que talvez tivesse sido ou poderia ter sido; é uma História escrita com e contra o arquivo. (Hartman, 2020, p.29)

Portanto, podemos dizer que devido às influências, raízes e cosmovisão afro-religiosa que permeiam o hip hop de Marcola Bituca e Thiago Elniño, as narrativas históricas e contra-Histórias são produzidas a partir da reivindicação da Sujeidade dos *rappers*, à mesma medida em que se reposicionam enquanto sujeitos, num sentido alargado e estendido à entes outros-que-humanos, que produzem contra-Histórias e narrativas históricas outras, a partir de suas experiências que são ao mesmo tempo micro e macro, particulares e coletivas.

Na música “Lágrimas a Olorum” (2022), Marcola indica a divindade yorubá enquanto sujeito ativo presente em uma dinâmica de relações com o artista: “cantei minhas lágrimas à Olorum”. Em “Polindo Pedras” (2022), o *rapper* afirma: “Canta, que a jangada já vai partir / Quem canta afasta os males de lá / Maria, nós somos seus filhos / Cuida de nós, quando o mar atravessar”. A reza direcionada à Maria remonta a noção de Maria, ou Yemanjá, enquanto Mãe de todos, a Mãe cujos filhos são peixes e, por isso, “cuida de nós quando o mar atravessar”.

A música “Sinos de São José” (2020) e “Corredor da Vitória” (2020) narram o dia-a-dia de Marcola Bituca, enquanto *rapper* e camelô, tensionando de forma afínca a noção vigente de Humano e humanidade:

Seis da manhã	Perder pra Semop prefeito ganha,
Acordar pra vender café, sem tomar café	Prefeito lucra, perfeito pai!
Irônico ou romântico, eu não sei	Pipoca morre, falar da polícia é pá pum no queixo
Mas assim que é	[...]
Todos os semblantes são vazios	Vendedor de cerveja, caixa na cabeça
E ninguém tá de boa	Salve o camelô!
Aos olhos do pai, eu sou super homem	Olha o gelo, olha o gelo, olha o gelo
Aos olhos do homem, eu nem sou pessoa (Sinos de São José)	Isso é Salvador (Corredor da Vitória)

Em “Terra Santa” (2020), o *rapper* e Caboclo de Cobre, com quem faz featuring, expressam o que os estudos multiespécies tem discutido, e o mesmo ocorre em “Odisséia de Ibis” (2021):

Pilão bate urucum,	Eu sou o volvo cromado.
No açai do guaraná,	A 160 sem freio.
[...]	O demônio é a curva do canteiro.
É ser filho da floresta, matuto, quimera, sonhador de	Meu fim se aproxima ao ponteiro.
tempos outros, outra dito vencidos,	Não tenho tenho relógio, não sei o tempo.
Filhos de povo que resiste a um bando patife que nem sabe	Não existe aviso na estrada. (Odisséia de Ibis)
de onde veio. (Terra Santa)	

Thiago Elniño elabora sua contra-História desde a capa dos álbuns. Em “Pedras, Flechas, Lanças, Espadas e Espelhos” o *rapper* escolhe as armas dos orixás como título e compõe este álbum enquanto um ebó, apostando todas as tecnologias para fazer seu *rap* vingar. Na música “Atlântico (calunga grande)” (2019), o MC inaugura o álbum narrando a história que quer reescrever em sua realidade: Roupas coloridas no varal / Roupas brancas cobrindo os nossos corpos sexta-feira / Um café pro preto velho na janela / Um marafo e uma vela, pra que Exu nos guarde na tronqueira / É a vida que eu pedi pra Deus / Eu sei que

Oxalá é bom / Por isso eu faço mais que som / Trato como missão o que chamam de dom. Em “Bença!” (2019), Elniño inicia a música dizendo “Pedras, flechas, lanças, espadas e espelhos / Alcançar as paradas por qualquer meio necessário, tá ligado?”, justificando na terceira música a escolha do nome do álbum, e traz elementos centrais na ética afro-religiosa, afirmando “Eu peço a benção pro meu Santo porque eu nunca fui Santo”, o artista reitera o respeito aos mais velhos e às divindades, e também retoma para sujeitos negros, entendendo sujeito enquanto coletivo, o direito de errar, abrir mão da perfeição absoluta, resgatando o ditado “perfeito é orixá”, e é pra orixá que eu peço bença.

#### CONCLUSÕES:

As marginalidades conectivas (Osumare, 2007), possibilitam que o rap seja reinventado por meio das particularidades de cada contexto da diáspora, sem perder de vista o propósito de enfrentamento político, produção de narrativas outras e reivindicação da fala, dialogando com o contexto global do hip hop, que enfrenta politicamente e denuncia as desigualdades, e no elemento *rap* traz a estética e musicalidade africana, reinventada na experiência local. No caso de Thiago Elniño, reinventada pelo universo da umbanda omolokô e, no caso de Marcola Bituca, reinventada pelas influências afro-religiosas multifacetadas da musicalidade soteropolitana.

O imaginário simbólico religioso faz-se presente no *rap* desde sua gênese e a compreensão das composições e referências religiosas invocadas dependem da experiência religiosa de quem os escuta. Marcola e Thiago trazem em suas composições entes, divindades, guias e referências religiosas que versam a proposição de um mundo outro, produzem narrativas históricas (Trouillot, 1995) e Contra-Histórias (Hartman, 2020), à medida que reivindicam e denunciam condições de precariedade e enfrentamentos de sujeitos negros. O imaginário simbólico religioso, por sua vez, é povoado por gentes numa relação horizontal, na qual todos incidem suas agências na constituição de outra realidade.

---

#### BIBLIOGRAFIA

- BENNET, Dionne; MORGAN, Marcylien. **Hip-Hop & Global imprint of a black cultural form**. Cambridge: American Academy of Arts and Science, 2011.
- CAPPELLI, Márcio; ROCHA, Bruno. No princípio era o rap: A construção do mito na obra dos Racionais Mc's. **Estudos de Religião**, v. 34, n.3, p. 153-176, set.-dez. 2020.
- CRUZ, Ezequiel Santos. **O rap como literatura afro-brasileira: uma análise poética das canções do álbum de estreia do grupo Opanijé, e Galanga Livre, de Rincón Sapiência**. 2022. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia. 128pp.
- HARTMAN, S. "Vênus em dois atos". **Revista ECO-Pós**, 23(3), 12–33. 2020.
- K'NAAN'. **The dusty foot philosopher**. Canada: BMG Music, 2005.
- MARCOLA BITUCA. **Cavalo de Tróia**. Salvador: Aquahertz, 2021.
- MARCOLA BITUCA. **Galo: a ciência do tambor**. Salvador: Aquahertz, 2022.
- MARCOLA BITUCA. **La travessia**. Salvador: Aquahertz, 2021.
- MARCOLA BITUCA. **Os últimos filhos de São**. Salvador: Aquahertz, 2020.
- MARCOLA BITUCA. **Yat**. Salvador: Aquahertz, 2019.
- OSUMARE, H. **The Africanist aesthetic in global hip-hop: power moves**. New York, N.Y, USA, Palgrave McMillan, 2007.
- ROSE, Tricia. **Barulho de Preto: Rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos**. São Paulo: Perspectiva, 2021 [1994].
- THIAGO ELNIÑO. **Correnteza**. Volta Redonda: Martché, 2021.
- THIAGO ELNIÑO. **Pedras, Flechas, Lanças, Espadas e Espelhos**. Volta Redonda: Ditto Music, 2019.
- THIAGO ELNIÑO. **Rotina de Pombo**. Volta Redonda: Guga Valiante, Martche e Tolen, 2017.
- TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando o passado: Poder e a produção da história**. Curitiba: Huya, 2016 [1995].