



Solange Maria Evangelista Mendes Luis

# POESIA ANGOLANA DE RESISTÊNCIA: A PALAVRA, A AK-47, O SILÊNCIO E O MICROFONE

Tese de Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino, orientada pelo Professor Doutor José Luís Pires Laranjeira, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2014



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

# POESIA ANGOLANA DE RESISTÊNCIA: A PALAVRA, A AK-47, O SILÊNCIO E O MICROFONE

**Ficha Técnica:**

<b>Tipo de trabalho</b>	<b>Tese de Doutoramento</b>
<b>Título</b>	<b>Poesia angolana de resistência: a palavra, a AK-47, o silêncio e o microfone</b>
<b>Autor</b>	<b>Solange Maria Evangelista Mendes Luis</b>
<b>Orientador</b>	<b>Professor Doutor José Luís Pires Laranjeira</b>
<b>Identificação do Curso</b>	<b>3º Ciclo em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino</b>
<b>Área científica</b>	<b>Literatura</b>
<b>Especialidade</b>	<b>Literaturas Africanas de Língua Portuguesa</b>
<b>Data</b>	<b>2014</b>



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

## Agradecimentos

Agradeço ao Professor Pires Laranjeira, pela orientação, pelo incentivo, pela liberdade de criação e pelas cerejas. A minha gratidão ao Professor Fernando Mourão, pela troca de ideias, pela amizade e pelos avisos à navegação. Aos meus pais pelo apoio de sempre, à Raquel pela ajuda, dicas, carinho e pelos chás com aromas de outros lugares. À Eva e à Isa a minha gratidão por terem estado quando eu não pude estar. O meu agradecimento a todos aqueles que abriram-me portas, disponibilizaram tempo e partilharam comigo o seu conhecimento.

Por fim, agradeço ao Jorge que, neste caminho solitário e por vezes tortuoso, de pesquisa e escrita, esteve sempre ao meu lado. O seu apoio, as suas palavras de encorajamento e o seu amor foram fundamentais para que eu superasse as inseguranças, as pressões e o cansaço dos dias. Agradeço por ter sabido ser o alicerce sólido e o meu *tudo*.

Dedico esta tese à Mia que, no decorrer deste trabalho, contentou-se com poucos afagos, sem reclamar as minhas ausências, antes celebrando as minhas chegadas.

# Índice

Introdução	14
<b>PARTE 1</b>	
<b>O ACORDAR PARA A RESISTÊNCIA NA POESIA ANGOLANA MODERNA</b>	<b>22</b>
<b>1.1 Modernidade e utopia: a novíssima poesia angolana de resistência</b>	<b>23</b>
1.1.1 A modernidade em Angola	23
1.1.2 O novo intelectual angolano: entre veredas e sertões do modernismo brasileiro	28
1.1.3 Germinantes utopias e sangrantes combatentes: a utopia moderna na Poesia de Combate	37
<b>1.2 As fases fanonianas de Assimilação, Protesto e Revolta</b>	<b>48</b>
<b>1.2.1 A fase da Assimilação</b>	<b>51</b>
1.2.1.2 A inspiração europeia	55
1.2.1.3 A imprensa assimilada e o anticolonialismo polêmico	58
1.2.1.4 A mudança germina	67
<b>1.2.2 A fase do Protesto</b>	<b>73</b>
1.2.2.1 A elite angolana de 20 a 30: à margem – uma questão de cor	73
1.2.2.2 O processo de desalienação – o corpo: de objeto de racialização a objeto de exaltação	77
1.2.2.3 O negro fala: o protesto contra a alienação causada pela assimilação colonial	80
1.2.2.4 O associativismo e a <i>Mensagem</i> de protesto: o romper da moderna literatura angolana	86
1.2.2.5 (Re)descobrir para (re)definir: a transgressão como reação e resistência à literatura colonial	92
1.2.2.6 Protestar para desalienar: a disseminação de ideias	96
1.2.2.7 A denúncia da <i>realidade</i> colonial de Angola – o colonizado grita: meu corpo <i>monangamba</i>	99
<b>1.2.3 A fase da Revolta</b>	<b>108</b>
1.2.3.1 Agostinho Neto: da <i>Sagrada Esperança</i> à certeza de “criar com os olhos secos”	109
1.2.3.1.1 O contexto social e político: a justificação do colonialismo através da negação do Outro	109
1.2.3.1.2 Do genérico ao particular: o descobrimento de Angola	113
1.2.3.1.3 O poeta e o povo: a aproximação	116
1.2.3.1.4 O Combate – Agostinho Neto exorta: “criar com os olhos secos”	120
1.2.3.1.5 A luta pela independência: a violência como ato de (re)criação e cura da nação	126
1.2.3.1.6 (In)formar o povo – a mobilização através do didatismo da Poesia de Combate	133
<b>PARTE 2</b>	
<b>O MICROFONE POLÍFONO E A VOZ CRÍTICA DO PROTESTO SOCIAL</b>	<b>140</b>
<b>2.1 <i>Rhythm and Poetry</i>: o movimento hip hop e o surgimento do rap</b>	<b>143</b>
2.1.1 Herc, Herculoids e Herculords – as formas do hip hop	143

2.1.2 Grandmaster Flash: “ <i>call-and-response</i> ” e microfone aberto	147
2.1.3 O dia em que o Macaco conseguiu ludibriar o Leão: <i>Toast(ing)</i> , <i>Boast(ing)</i> e <i>Signify(ing)</i> – alguns componentes estéticos, formais e estruturais do rap	151
2.1.4 O Bronx, o <i>ghetto</i> e o contexto pós-industrial: jovem, negro, pobre e urbano	159
2.1.5 Volume, poder e presença: a identidade hip hop contra a invisibilidade	164
2.2 Bambaataa, a Nação Zulu e a herança do rap	169
2.2.1 A música: espaço de (re)criação e liberdade	171
2.2.2 À procura da cidadania e a (re)criação do Negro	174
2.2.3 O movimento <i>New Negro</i> e a (re)criação do Novo Negro em resposta ao menestrel	176
2.2.4 <i>Black Power</i> – “ <i>The Ballot or The Bullet</i> ”	182
2.2.5 <i>Black Arts Movement</i> – “ <i>New life, revelation, evolution and revolution</i> ”	189
2.2.6 De <i>Black Thing</i> a <i>Global Thing</i> : o rap e os novos “condenados da terra”	197

### PARTE 3

#### O ESPAÇO LITERÁRIO POPULAR DE RESISTÊNCIA CONTEMPORÂNEA À HEGEMONIA: DA AK-47 AO MIKE 207

<b>3.1 O filho pródigo a casa retoma – o rap em Angola</b>	208
3.1.1 Ka-7, vinil e ondas de rádio – o surgimento do rap na cena angolana	208
3.1.2 O contexto social e político – “Xé menino, não fala política!”	212
3.1.3 A “geração da ressaca”	216
3.1.4 MC angolano, <i>Griot</i> urbano	220
3.1.5 O realismo no rap, “ <i>Keeping it Real</i> ”	227
3.1.6 O rap <i>underground</i> e os espaços de resistência; ou ainda: ‘como desconseguiram de amarrar a onda’	231
3.1.7 A identidade local na era global – o rap narra a nação <i>mangwolé</i>	238
3.1.8 A arqueologia do <i>sampling</i> – a memória coletiva e o rap	256
<b>3.2 O poeta combatente e o rapper: intelectuais orgânicos</b>	262
3.2.1 O poeta combatente e o combatente poeta – intelectuais orgânicos	263
3.2.2 O MC: poeta orgânico do seu tempo	275
<b>3.3 A mão que segura o espelho – a projeção da realidade angolana na poesia pós-independência</b>	286
3.3.1 O espelho (re)partido do poeta angolano na pós-independência	286
3.3.2 Ngugi wa Thiong’o e a arte como espelho da <i>realidade</i>	291
3.3.3 O trombeteiro canta: “a arte é o espelho da vida de um povo”	304
<b>3.4 Da AK-47 ao mike: da lírica armada à lírica de rua – voz e silêncio na poesia angolana de resistência</b>	315
3.4.1 “A Voz de Angola Clamando no Deserto” colonial e o surgimento da voz angolana	316
3.4.2 A voz uníssona da década de 50 – o poeta fala pelo povo	319
3.4.3 A década de 60 e a voz imperativa da luta – o poeta combatente fala para o povo	326
3.4.4 A década de 70 e a voz da nação: o poeta celebra a independência	333
3.4.5 A década de 80: o autoexílio, o refúgio interior do poeta	336
3.4.6 A década de 90: a voz interior do poeta e a voz do MC de “ <i>mike</i> em riste”	346
3.4.7 Pode o subalterno angolano falar? A voz do <i>mussecado</i> e a problemática da (re)apresentação	360

<b>3.5 A modernidade e a pós-modernidade na poesia angolana de resistência: a distopia do avesso do sonho e a ‘nutrição espiritual’ do canibal</b>	368
3.5.1 O avesso do sonho na modernidade distópica angolana	368
3.5.2 O rap e seus canibais ex-cêntricos: a resistência na pós-modernidade angolana	380
<b>Conclusão</b>	417
<b>ANEXOS</b>	422
<b>Bibliografia</b>	526

## Resumo

O objeto de estudo desta tese é a ideia de resistência na poesia angolana. Embora a resistência seja traçada ao longo do período pré-independência, onde ela ganha contornos que marcarão para sempre a poesia angolana, maior ênfase será dada ao período pós-independência, com especial atenção à poesia de resistência oriunda das margens: o rap angolano.

A resistência na poesia angolana surge com o processo de tomada de consciência do intelectual angolano, que leva a uma consequente resistência cultural e armada ao colonialismo. Esta tomada de consciência será traçada dentro de uma perspectiva fanoniana. Frantz Fanon oferece três momentos de consciencialização do intelectual africano: a fase da **Assimilação**, onde o colonizado assimila e reproduz a cultura colonial; a fase do **Protesto**, onde o colonizado toma consciência da sua condição de assimilado e procura resgatar a sua identidade distorcida ou perdida; e a “fase da luta”, aqui chamada de fase da **Revolta**, onde, através da Poesia de Combate, o poeta tornado guerrilheiro exorta o colonizado para a resistência coletiva, não só cultural, mas política, através da ação armada. É através desta perspectiva fanoniana que será traçado o desenvolvimento da resistência cultural e política na poesia angolana pré-independência.

O poeta angolano se inspirará em outras experiências de resistência: desde o Pan-africanismo, ao Renascimento Negro Americano, ao Neo-realismo português, à Negritude e ao Modernismo brasileiro, para criar uma poesia marcadamente angolana. A resistência cultural e política ao colonialismo culmina com a independência de Angola, em 1975.

Após a independência, Angola mergulha numa guerra civil que polariza os angolanos. A guerra esmorece sonhos e traz a incerteza, a melancolia e o niilismo. A tentativa de golpe de Estado de 1977 ajuda a acirrar o medo e instaura-se a autocensura. A poesia torna-se hermética como forma de resistência à vassalagem dogmática, o poeta vira-se para o seu interior e autoexila-se. A metapoesia, a depuração da língua e o amor carnal, tornam-se temas de resistência ao horror da guerra. O fim da guerra civil traz nova esperança ao

angolano, enquanto abre o país para a globalização. As antenas parabólicas captam imagens do mundo globalizado, enquanto o rap estadunidense se instala em Angola.

O rap eleito para estudo nesta tese é o que, em Angola, se entende como rap consciente, revolucionário ou simplesmente *revú*. Este, diferente do rap comercial (amplamente divulgado e reiterado pelos médias globais), que tem como objetivo a diversão (no sentido de divertir e distrair), não se encaixa nesta tese, uma vez que vai contra o preconizado pelo rap consciente, que como o nome indica, visa o cultivo da consciência política. Em termos *gramscianos*, o rap tem como intenção levar aos seus recetores à aquisição de bom senso através do questionamento da sua condição social periférica. Para isso o rapper faz uso da palavra amplificada pelo microfone, que é assim usado como forma de obter visibilidade, conferindo ao rapper o poder ao qual, de outra forma, não teria acesso. Surgido no musseque, o rap não representa o subalterno, pois o rapper é o subalterno (conforme entendido por Gramsci e resgatado por Spivak). Contudo, diferente do subalterno *spivakiano*, irremediavelmente silenciado, o rapper fala e o microfone confere-lhe volume, visibilidade e poder.

Diferente da poesia hermética herdada da Geração de 80, o rap faz uso da linguagem de contacto, patente na Poesia de Combate angolana da geração de 60. Na condição de sujeito na pós-modernidade, o rapper, na qualidade de artista contemporâneo, faz uso da paródia (conforme entendida por Linda Hutcheon) através da técnica de *sampling*. O *sampling* é uma técnica do rap que se resume a utilizar, na composição musical que acompanha o poema, fragmentos da memória coletiva aos quais chamam de *beats*. Estes podem ser fragmentos musicais, trechos poéticos, excertos de discursos (como, por exemplo, de Agostinho Neto, Jonas Savimbi ou de antigos combatentes), assim como fragmentos dos médias em geral, entre tantos outros. Essa canibalização (conforme a entendeu Fredric Jameson) da cultura e dos médias, característica da pós-modernidade, possibilita ao rap, diferente da poesia hermética da Geração de 80 (que, muito à maneira moderna, rejeitava qualquer contaminação do popular), uma maior aproximação aos seus alocutários que se reveem nas suas composições. O *sampling* permite também que o rapper passe de consumidor passivo a produtor, conferindo-lhe algum poder de ação numa época que relega o sujeito pós-moderno ao consumismo passivo. Através do *sampling*, o rapper revisita o passado e utiliza-o para questionar o presente. Contudo, não se trata de um resgate nostálgico, mas de um olhar crítico que se posiciona no presente e que interpela “os mais velhos” (especialmente a



geração da década de 50, também conhecida como geração da utopia, que libertou Angola) sobre a desigualdade social e a condição periférica de Angola no panorama global. Ao questionar o passado, o rap espera respostas, e é desse diálogo com o passado que, no presente, se giza o futuro. O rap é poesia de escalpelização de responsabilidades: acusa as gerações passadas de terem falhado, enquanto questiona o presente e demanda respostas que poderão mudar o futuro.

O rapper canibaliza o poeta combatente e recria-se à sua imagem (mas não sem questionar essa figura emblemática), uma vez que se entende combatente na Angola recém-absorvida pela globalização neoliberal. Nessa roupagem, e através de uma estética de proximidade, ele produz um discurso poético que tem, assim como a Poesia de Combate, uma função de consciencialização do angolano. O poeta urbano, *mussecado*, resgata a função poética da Poesia de Combate angolana e a sua linguagem de *contacto* (conforme a definiu o poeta angolano Jorge Macedo), para fazer passar as suas mensagens de consciencialização. O rapper assume o papel de mapeador cognitivo (conforme o que foi pensado por Jameson) na Angola da pós-modernidade, oferecendo resistência à neutralização política da ação coletiva preconizada através do mediatismo da globalização. O rapper localiza o sujeito angolano na totalidade global – levando-o a pensar a sua posição marginal face ao global e assim questionar a sua condição social de “condenado da terra”(no sentido conferido por Fanon). Chama assim os seus “manos”, como outrora a Poesia de Combate chamou os seus “camaradas”, para um esforço coletivo, como forma de gerar mudança, mas não rutura (conforme o objetivo do combate) – uma vez que, sendo produto do capitalismo, não se consegue conceber fora dele. Apesar de não ter a distância preconizada por Jameson como imprescindível para a realização de uma crítica ao sistema, o rap consegue atingir o monstro capitalista de dentro da sua própria barriga – uma vez que o questionamento e a problematização, não só enfraquecem a hegemonia, mas estabelecem as condições para a possibilidade de mudança. O rapper vai assim colmatar a necessidade que Abiola Irele entendeu de um “movimento de consciencialização”, que provoque a mudança na ordem estabelecida em África, nesta era da globalização. É na esperança de mudança, patente no rap (apesar da distopia), que reside a resistência à nova (des)ordem mundial.

## Abstract

The object of study of this thesis is the idea of resistance manifested in the Angolan poetry. This idea of resistance will be traced along the pre-independence period, where it gains the contours that will forever shape the Angolan poetry. However, more emphasis will be given to the post-independence period and to the resistance poetry that emanates from the Angolan margins: the Angolan rap.

The idea of resistance emerges in the Angolan poetry through the awakening of the native intellectual to his colonized condition. This awakening leads to cultural, political and armed resistance against colonialism. In this thesis, the cultural and political resistance in the Angolan pre-independence period will be traced within a fanonian perspective. Frantz Fanon traces the achievement of conscienceness by the native intellectual into three different phases: the **Assimilation** phase, where the colonized assimilates and reproduces the colonial culture; the **Protest** phase, where the colonized becomes aware of his situation as an *assimilado* (a colonized subject who lost touch with his African culture), and tries to remember who he is, tries to regain this lost cultural identity; and last, the “fighting phase”, also called the **Revolt** phase, where, through Combat Poetry, the poet, now turned guerrilla fighter, exhorts the colonized to be a part of the collective armed struggle.

Along the second phase, where poetic resistance begins to take shape, the Angolan poet will be inspired by different manifestations of resistance, such as Panafricanism, Harlem Renaissance, Portuguese Neo-realism, Negritude, as well as Brazilian Modernism – in order to create a poetry that is Angolan in essence. The cultural and political resistance against colonialism will eventually, in the Revolt phase, lead to the independence of Angola in 1975.

However, after Independence, Angola falls into civil war. The war wears down dreams and brings uncertainty, melancholy and nihilism. The *Coup d'état* of 1977 helps to install fear and self-censorship. The poetry becomes hermetic as a means to resist dogmatic subservience. The poet turns inwards and self-exiles himself. Poetry, language depuration and erotic love become the poetic themes that offer some resistance to the horrors of war. The end of civil

war brings new hopes for Angolans, while it opens the country to globalization. Satellite dishes capture images of the globalized world, while American rap makes home in Angola.

The rap chosen to be studied in this dissertation is what, in Angola, is referred to as conscientious rap, or revolutionary rap, or simply *revú* (short for revolutionary, as it is known in Angola). Commercial rap, which is broadly broadcasted by the global media and has fun and entertainment as goals, will not be addressed in this dissertation. In contrast to commercial rap, conscientious rap, as its name makes it clear, aims at cultivating one's mind politically. Rap aims at elevating one's mind to achieve what Gramsci understood to be "good-sense" through the questioning of one's marginal social condition. To achieve that, the rapper makes use of the microphone which amplifies his words, giving him visibility and thus the power that otherwise he would not be able to achieve. Since it comes from the *musseque*, the Angolan rap does not represent the subaltern for the rapper is the subaltern (as understood by Gramsci and used by Spivak). However, differently from the Spivak subaltern, hopelessly silenced, the rapper speaks while the microphone gives him volume and thus visibility and, consequently, power.

Unlike the hermetic poetry inherited from the 1980's generation, Angolan rap makes use of "contact" language (as designated by the Angolan poet Jorge Macedo) evident in the 1960's Combat Poetry (from the Revolt phase). As a subject of post-modernity and a contemporary artist, the rapper makes use of parody (as understood by Linda Hutcheon) which is apparent in sampling. Sampling is a technique used in the musical composition of rap, which consists of sewing together different beats, or fragments, that belong to the collective memory. These beats can consist of fragments of songs, poetic excerpts, pieces of delivered speeches (in the case of Angolan rap, speeches of Agostinho Neto, Jonas Savimbi, as well as those of guerrilla fighters, have been used), and snaps of mass media in general, amongst other possible beats. This cannibalization (as understood by Fredric Jameson) of culture and the mass media, which is characteristic of post-modernity, makes it possible for rap to achieve a greater proximity to its listeners who share the same cultural references. This was not possible in the 1980's, when poetry was hermetic (following the modernist disdain for mass culture, any type of contamination by its popular elements was avoided). Sampling also allows for the passive consumer to become active producer, conferring him some power of action – especially in a time that relegates the post-modern subject to the realm of passive

consumption. Through sampling, the rapper revisits the past and uses it to question the present. However, this is not a nostalgic rescue of the past, but a critical gaze that locates itself in the present. From the present, looking into the past, the rapper questions “the elders” (especially those of the 1950’s generation, the generation that liberated Angola through guerrilla fighting, also known as the utopian generation) – he questions them about social inequality and the marginal position that Angola occupies in the global scene. While questioning the past, the rapper awaits for answers, provoking the dialogue with the past which will propel the future.

The rapper cannibalizes the guerrilla fighter poet and recreates himself in his image (but not without questioning this emblematic figure). He understands himself also as a combatant in this Angola now recently absorbed by the neo-liberal globalization. As a combatant and through a poetic aesthetic that promotes proximity, he produces a poetic discourse that, reflecting Combat Poetry, has the function of making the Angolan aware of his condition. The urban poet, the *mussecado* (from the *musseque*), rescues the poetic function of Combat Poetry as well as its “contact” language, in order to spread his politically conscientious messages. He becomes the one who will do the cognitive mapping (as imagined by Jameson) in the post-modernity Angola – offering thus resistance to the neutralization of collective political action by the global media. The rapper localizes the Angolan subject in the global totality, which leads him to question his “wretched of the earth” social condition. He calls upon his “brothers”, as once the Combatant Poet called upon his “comrades”, for a collective effort to generate change. Rap does not call for a rupture (as exhorted by Combat Poetry) – for it cannot imagine itself outside capitalism. Despite not having the distance Jameson though necessary for any criticism of the system, rap is able to strike the monster from within its belly – since it problematizes and questions it. This questioning weakens the hegemony as it establishes the conditions that will make change possible. Thus the rapper fulfills the need Abiola Irele foresees for a “movement of consciousness” that will change the established order in globalized Africa. It is in the hope for change, patent in Angolan rap (despite dystopia) that resides the resistance to the new world (dis)order.

*Nós somos o coro grego. A voz da consciência nacional. É isso que somos. Estamos aqui, na penumbra, comentando o progresso da tragédia. Lançando alertas que ninguém escuta.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> AGUALUSA, 2012, p. 172: Fala da personagem Vitorino Gavião, o poeta.

# Introdução

Conforme lembra Mudimbe, as palavras colonialismo e colonização derivam do latim *colére*, que significa cultivar (no sentido de desenvolver), projetar, moldar<sup>2</sup> – de fora ficam as conotações pacíficas destas palavras, que a violência da história da colonização não permite que sejam a elas associadas. Mudimbe chama a atenção para o facto de que, tanto colonos como colonialistas, tenderam a organizar e transformar os espaços não-europeus em constructos europeus<sup>3</sup>. A organização colonial, segundo ele, apresenta três ações de modulação: a dominação do espaço físico (delimitação geográfica), a reforma da mente do nativo (assimilação) e a integração da economia local na perspetiva ocidental<sup>4</sup>, que arrasta o mundo colonizado para o domínio capitalista (na condição desprivilegiada de explorado). Estes projetos coloniais constituem a estrutura da colonização, abarcando os aspetos físicos, humanos e espirituais da experiência colonial.

Juntamente com a estrutura colonial, e por causa dela, surge um sistema fundamentado na dicotomia que sedimenta oposições paradigmáticas sustentadas na negação do Outro, que é tido como “primitivo”, face àquilo que o Ocidente entendeu como sendo a História do desenvolvimento diacrónico do Homem (cujo parâmetro comparativo é sempre o europeu). Ao longo do desenvolvimento colonial, vão-se criando oposições que negam o colonizado: primitivo *versus* civilizado; oral *versus* a palavra escrita e impressa; tradicional *versus* moderno; comunidades agrárias *versus* industrialização e urbanização; economias de subsistência *versus* economias de produção – oposições estas que transbordam para o espaço contemporâneo através e por causa daquilo que o sociólogo peruano Aníbal Quijano chama de colonialidade do poder<sup>5</sup>, entendendo o constructo de “raça” como justificativa para a dominação colonial e hegemonia eurocêntrica.

---

<sup>2</sup> MUDIMBE, 1988: p. 14.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *In* RESTREPO: 2010, p: 16.

O colonizado “não é” em oposição ao europeu. É-lhe negada a existência humana, o colonialismo coisifica-o, torna-o no objeto de troca capitalista, no carvão do motor da modernidade. Essa reificação, conforme nos informa Mudimbe, acontece quando o imperialismo e a antropologia tomam forma e sedimentam-se. O discurso científico iluminista propõe interpretações do “selvagem”. A antropologia, que não está isenta da ideologia da época, mede a distância que separa o “selvagem” da civilização (inserida dentro de uma linha diacrónica de desenvolvimento traçada a partir de uma visão eurocêntrica). Mudimbe alerta que a ideia de Providência pensada por Santo Agostinho, evidente no darwinismo social, torna-se na fundamentação para a justificação do colonialismo e da reificação do colonizado: “evolução, conquista e diferença tornaram-se nos sinais de um destino teológico, biológico e antropológico que atribuiu às coisas e aos seres seus lugares naturais e sua missão social”<sup>6</sup>.

Dentro desta ideologia que nega o Outro, Portugal entendeu-se com a missão cristã de “civilizar” os povos por si colonizados. Para impor a palavra de Deus aos “selvagens”, o colonizador não usou de diálogo, mas sim de imposição. Um povo cujas ideias e missão são sustentadas pela fé e que argumenta estar a realizar a vontade de Deus, entende-se no direito de utilizar todos os meios possíveis, inclusive a violência, como forma de atingir os seus objetivos. A colonização é uma história de violência. O processo de assimilação propunha a aculturação total do colonizado, que passaria a utilizar a língua do colonizador e, com ela, seus hábitos e costumes. A assimilação levou a uma rutura com a cultura africana, à perda de valores espirituais e ao rompimento com a transmissão oral dos mesmos. Mas o colonizado, embora assimilado, continua sendo o Outro, afastado do centro, periférico. Ele continua sendo a negação, o que “não é” europeu, centro.

Contudo, a ação colonial provoca uma reação no colonizado: a resistência. A resistência cultural torna-se mais evidente à medida que o angolano se consciencializa da sua condição de colonizado. O objeto de estudo deste trabalho é a resistência patente na poesia angolana, basilar no contexto da pré-independência. No decorrer das leituras para esta investigação, surgiu a interrogação se existiria ou não alguma forma de resistência na poesia

---

<sup>6</sup> MUDIMBE, 1988, p. 30: “Evolution, conquest, and difference become signs of a theological, biological, and anthropological destiny, and assign to things and beings both their natural sloths and social mission.”.

angolana da pós-independência, poesia esta canónica e institucionalizada, onde o silêncio relativo às questões sociais é evidente (dado o contexto histórico e político). O rap surge como grito do musseque, quebra o silêncio da poesia e vai se consolidando como objeto de estudo, tomando o *palco* deste trabalho de investigação, uma vez que, percebe-se, dá continuidade ao papel de consciencialização e resistência anteriormente patente na Poesia de Combate da década de 60. Este trabalho de investigação resulta desta procura pela resistência na poesia angolana neste novo contexto económico, histórico, cultural e social e da descoberta desta nova concepção de fazer poesia resultante de uma nova maneira de pensar, agir e de ser angolano.

O rap, com o qual este trabalho se ocupa, é o chamado, no meio artístico angolano, como rap consciente, ou *revú* (de revolucionário), e o rapper de escolha para este trabalho investigativo é MCK (MC Katrogipolongopongo) dada a sua consistência produtiva ao longo de dez anos. Esta poesia de consciencialização é aqui analisada através da sua contextualização histórico-social em detrimento de uma apreciação de cunho retórico-linguística.

Numa primeira instância, será aqui traçado, dentro de uma perspetiva fanoniana, o processo de tomada de consciência do intelectual angolano e a sua conseqüente resistência cultural ao colonialismo que culmina com a luta armada, levando ao findar do colonialismo em Angola.

Frantz Fanon oferece três momentos de consciencialização do intelectual africano<sup>7</sup>: a fase da **Assimilação**, onde o colonizado assimila e reproduz a cultura colonial; a fase do **Protesto**, onde o colonizado toma consciência da sua condição de assimilado e procura resgatar a sua identidade perdida; e a “fase da luta”<sup>8</sup>, aqui chamada de fase da **Revolta**, onde, através da Poesia de Combate, o poeta tornado guerrilheiro exorta o colonizado à resistência coletiva, não só cultural, mas política, através da ação armada. Dentro desta perspetiva fanoniana, será traçado o desenvolvimento da resistência cultural na poesia angolana pré-independência.

Na fase da Assimilação, embora reproduza padrões estéticos e temáticos da poesia europeia, o poeta colonizado adiciona à sua poesia características regionais que não deixam

---

<sup>7</sup> LUIS, 2008.

<sup>8</sup> FANON, 1963, p. 222: “fighting phase”.



de ser uma transgressão à norma e, por isso, mesmo que de forma inconsciente, também uma forma de resistência. Na fase do Protesto, a resistência torna-se mais evidente, à medida que o intelectual percebe a sua condição de colonizado assimilado e tenta resgatar a sua identidade africana, negando a assimilação. Ele “procura” a sua identidade na simbologia da terra, nas suas gentes, tentando recuperar a cultura que lhe fora negada pelo processo de assimilação. Ainda nesta fase, o colonizado denuncia o colonialismo, usando a palavra como sua arma de ação. Aqui ele faz valer outras resistências para inspirar a sua poesia: do Pan-africanismo, do Renascimento Negro Americano, da Negritude, do Neo-realismo português (entre outros) e do Modernismo brasileiro, para criar uma poesia marcadamente angolana – poesia de reação e de resistência ao colonialismo. O poeta traz para a poesia a voz do subalterno angolano, fala por ele, fala para o angolano, para o colonialismo e seus agentes, denuncia a sua condição de colonizado explorado. Contudo, é na terceira fase, a da Revolta, que o colonizado nega o colonialismo e luta fisicamente para a sua erradicação. O poeta, tornado guerrilheiro, usa agora, para além da palavra, a AK-47. Inspira-se na luta de outros “condenados da terra” (cf. Fanon) e é motivado pelo sonho de uma Angola libertada e em paz, e pela visão utópica de nação perfeita. Já não fala para o colonizador, fala para o colonizado, motiva-o para a luta, consciencializa-o para a necessidade de passar de objeto passivo a sujeito ativo de sua história. Prevalece a certeza de uma Angola melhor, livre e em paz. A resistência cultural e política ao colonialismo culmina com a independência de Angola, em 1975.

Com a independência, vem a guerra civil e a utopia dá lugar à distopia. A poesia sujeita-se à nova nação a edificar-se, não contesta os seus meios, exorta-a e aos seus guerrilheiros, cujo sangue trouxe a libertação e a possibilidade de nação. Inaugura-se a União dos Escritores Angolanos e edita-se a poesia relegada à gaveta pela existência da censura colonial. Publica-se assim poesia predominantemente de certezas, num momento onde reina a incerteza causada pela guerra civil. A poesia doutrinária não reflete a *realidade* do momento conforme sentida pelo poeta. A guerra fratricida traz a repressão e o medo, que se fazem acompanhar pela insegurança e pela incerteza. Prevalece o terror, a desilusão (o avesso do sonho) e o niilismo. O medo transforma as palavras em silêncio – predomina a autocensura e o poeta, como forma de resistência à vassalagem dogmática patente na poesia de exortação, refugia-se no seu autoexílio e no hermetismo silencioso das palavras. Impera o silêncio do grito

abafado. O poeta já não fala pelo povo nem para o povo, fala de si, fala a sua voz interior, fala do seu íntimo, fala de poesia e de amor – procura neles o bálsamo para a dor e para a insanidade da guerra.

Com o cessar-fogo da guerra civil, Angola tenta reconstruir-se física e espiritualmente: casas são pintadas e os vestígios de guerra são removidos dos espaços públicos, enquanto famílias truncadas são reunificadas. A esperança, já desbotada pela guerra, volta a ganhar cor. O fim da guerra civil abre Angola para o capitalismo neoliberal, que impera através do processo de globalização. Através das antenas parabólicas que brotam diariamente, como cogumelos tecnológicos nos edifícios, propaga-se, juntamente a um manancial de cultura de massa, o rap estadunidense. Nele, a juventude angolana revê-se: é jovem, negro, irado, pobre e desapossado. Agora a resistência manifesta-se, avessa ao silêncio, na poesia produzida no espaço marginal da pós-modernidade. O rap, cujo nome é o acrónimo das palavras, em inglês, *rhythm and poetry* (ritmo e poesia), surge nos Estados Unidos da América mas transborda limites geográficos e permeia o mundo global. Em Angola, ele é adotado pelos periféricos: os habitantes do musseque (cuja tradução literal do quimbundo significa, ‘lá onde não há asfalto’). É a poesia urbana e marginal/izada que surge no contexto pós-moderno de uma Angola emaranhada nas amarras da globalização.

Na Angola pós-independência, liberta das garras tidas como inexoráveis do colonialismo, a resistência toma outros contornos, assinala outras situações. Ela vai assim se adaptando, adquirindo novas roupagens, conforme as exigências que cada momento determina. Mesmo que no auge do seu hermetismo, a poesia tome a forma de silêncio e a resistência, de forma ardilosa, pareça ausente, ela é uma característica constante na poesia angolana.

Longe das amarras coloniais, mas emaranhada na teia da globalização, Angola apresenta novos desafios. Dentro de um contexto pós-moderno, onde os “ex-cêntricos” de Hutcheon e os subalternos de Gramsci e Spivak ganham voz, da periferia angolana surge a resistência que dará continuidade à resistência da modernidade. A poesia angolana acompanha estes tempos de ondas eletromagnéticas da globalização que trazem a tecnologia e a cultura de massa. O rap entra na cena angolana com a sua poesia sincopada. Este trabalho propõe-se a perceber o rap como a manifestação poética urbana e marginal, como continuidade de resistência angolana na pós-modernidade. O rapper angolano, o poeta urbano, canibal “ex-

cêntrico” da pós-modernidade, ingere e digere o poeta combatente da década de 60 e se reinventa à sua imagem. Quer combater, desta vez no palco, por uma Angola melhor. Os seus poemas pretendem ser, assim como a Poesia de Combate, uma arma de consciencialização do povo<sup>9</sup>. O rap, que surgiu nos Estados Unidos da América, como arte reivindicativa da periferia negra nova-iorquina, rapidamente se transformou numa grande indústria que ultrapassou a geografia estadunidense, a língua inglesa e a barreira da cor da pele. Foi esse primeiro rap, ainda não comercial, que inspirou o poeta urbano angolano. Diferente do rap comercial, que é desprovido de conteúdo político e tem como objetivo a diversão (no sentido não só de divertir mas também de desviar a atenção), o rap consciente procura, como o nome indica, mudar consciências, fazer com que o angolano reflita e questione o que acontece ao seu redor. O rapper usa a sua poesia como potencial veículo de mudança e entende o rap como a voz dos desapossados, por isso resgata a função poética da Poesia de Combate na sua linguagem de “contacto”, conforme a entendeu Jorge Macedo, criando uma estética de proximidade também patente na técnica do *sampling*. O *sampling* é uma forma de pastiche, uma das características da arte na pós-modernidade, utilizada na composição musical do rap. Fragmentos da memória coletiva angolana são urdidos para compor um todo: são excertos de discursos políticos, de músicas, de entrevistas, de poemas, entre tantos outros fragmentos da cultura massificada, não só angolana, mas do mundo globalizado, que propulsionam uma ligação afetiva com o rap. O alocutário revê-se na composição, identifica-se com ela. Criando, ao contrário da estranheza provocada pela poesia hermética da Geração de 80, um sentimento de familiarização que permite que a mensagem patente no poema seja mais facilmente absorvida. O poeta urbano entende, assim como o poeta combatente, a necessidade de consciencializar o povo. É preciso levar o povo a pensar, a questionar o senso comum para que exerçam o que Gramsci entendeu ser o bom senso, necessário para que haja mudança.

---

<sup>9</sup> Entenda-se o termo povo como o coletivo menos beneficiado de um país, em oposição à uma elite detentora do poder económico e de decisão. Refere-se aqui às pessoas que executam as atividades menos desejadas do sistema capitalista. São, de forma esmagadora, pobres, com escassa ou nenhuma instrução académica, formam a força de trabalho braçal; são vítimas dos maiores flagelos sociais: o analfabetismo, a pobreza, a fome e o desemprego. Constituem os menos favorecidos e mais marginalizados da sociedade, os mais desprotegidos dos impactos do neoliberalismo.

Embora seja uma poesia da periferia, ela transcende as fronteiras entre o musseque e o asfalto. Apesar de não “tocar na rádio”<sup>10</sup>, chega aos lugares mais recônditos de Angola, viaja em ondas eletromagnéticas, grita nos reprodutores de CD dos *candongueiros*<sup>11</sup>, anda na boca do *ndengue*<sup>12</sup> que declama, letra a letra, aquilo que entende ser também a sua vivência. Existe uma identificação com a poesia destes rappers, os angolanos lêem-se nos seus versos, partilham da sua ira, fazem as mesmas perguntas, esperam também respostas. Esta é uma poesia que não se fecha em si mesma; o rapper fala de si, fala do povo, fala do musseque, fala para o povo, alerta o poder: pede mudança. Acima de tudo, o rapper, intelectual orgânico do seu tempo é o primeiro subalterno angolano que, diferente do previsto por Spivak, fala e é ouvido.

A chamada do rap para a reflexão sobre a formação e transformação da *realidade* que envolve o angolano, sobre a (in)formação que lhe é facultada, sobre os valores que lhes são impingidos pelos médios da globalização, é um gesto de resistência que produz uma poesia igualmente de resistência. O rapper vai assim colmatar a necessidade que Abiola Irele entendeu por um “movimento de consciencialização”, que provoque mudança, tornando-se também no hipotético “mapeador cognitivo” pensado por Jameson na pós-modernidade. O rap oferece resistência ao que Jameson entendeu ser uma neutralização política da ação coletiva preconizada através do mediatismo da globalização. Ao localizar o sujeito angolano na totalidade global, levando-o a pensar a sua marginalidade face ao global, o rap induz o angolano a pensar a sua condição social de “condenado da terra”. Outrora o poeta combatente exortou os seus “camaradas” para a luta armada, hoje o MC exorta os seus “manos” para o esforço coletivo, como forma de gerar mudança – já não de AK-47 em riste, agora o microfone é a arma, e o voto o possibilitador de mudança.

Embora surja num contexto distópico, na ressaca do sonho utópico, o rap resiste à distopia destes tempos de des/ordem mundial, onde o capitalismo neoliberal dita as regras e define posições. Relegados à margem, os “condenados da terra” na pós-modernidade desejam um mundo melhor, fazem perguntas porque esperam respostas, tentando assim estabelecer diálogo com as gerações passadas que construíram Angola. O rap re/lembra o angolano dos

---

<sup>10</sup> MCK, 2006: 10. “Katroísmo”.

<sup>11</sup> Taxistas coletivos.

<sup>12</sup> Menino.

sonhos de outrora, incita-o a questionar a des/ordem estabelecida porque ainda reside em si algo que sempre permeou a poesia de resistência angolana: a esperança de uma Angola melhor.

## **PARTE 1**

# **O ACORDAR PARA A RESISTÊNCIA NA POESIA ANGOLANA MODERNA**

# 1.1 Modernidade e utopia: a novíssima poesia angolana de resistência

## 1.1.1 A modernidade em Angola

*Os poetas não são somente os homens do belo. Eles são ainda e sobretudo os homens da verdade, tanto quanto ela permita entrar no desconhecido, de modo que a surpresa, o inesperado, é um dos principais mecanismos da poesia de hoje.*

*Apollinaire*<sup>1</sup>

Paris, no início do século passado, torna-se no cerne cultural de maior relevo na Europa, “refletindo por um lado a euforia da sua ‘belle époque’ e, por outro, o pessimismo decadentista do ‘fin de siècle’ (...) escritores, divididos entre as forças negativas do passado e as tendências ordenadoras do futuro, que afinal predominaram, motivando uma pluralidade de investigações em todos os campos da arte e transformando os primeiros anos deste século no laboratório das mais avançadas concepções da arte e da literatura”<sup>2</sup>. Segundo Gilberto Mendonça Teles, o advento da guerra propicia duas atitudes antitéticas: a desagregação niilista dadaísta, de 1916 e a reorganização, alavancada pelo sentimento de otimismo do após-guerra<sup>3</sup>. Apollinaire, em 1918, anuncia que o ‘espírito novo’ “luta pelo restabelecimento do

---

<sup>1</sup> “O espírito novo e os poetas.” In *L’Art poétique*. Jacques Charpier e Pierre Seghers, Paris, Seghers, 1956; *Apud* TELES, 1986: p. 157.

<sup>2</sup> TELES, 1986: p. 21.

<sup>3</sup> TELES, 1986: p. 22.

espírito de iniciativa, pela clara compreensão de seu tempo, e para abrir nova visão sobre o universo exterior e interior”<sup>4</sup>.

A desagregação e a destruição do universo artístico eram promovidas pelo futurismo e pelo dadaísmo, enquanto o cubismo e o expressionismo, segundo Teles, na sua normal evolução para o ‘espírito novo’, “representavam a construção, o lado mágico das coisas, a beleza interior e só percebida na recomposição simbólica a que se reduzem os elementos culturais da humanidade”<sup>5</sup>. Contudo, tanto na reorganização, como na destruição, conforme aponta Teles, reside a possibilidade de construção de uma nova ordem, onde prevalece a criação de uma nova estrutura ética, social e estética, unidas pelo princípio comum de renovação literária. Teles complementa:

destruição e construção se apresentam, afinal, como as duas faces de uma mesma *realidade*: a expressão ordenada ou caótica do universo, seja ele o mundo exterior ou a dimensão psicológica da vida interior.<sup>6</sup>

A modernidade, de forma generalizada, e sempre com definições bastante contestadas, abarca cerca de 500 anos de mudanças históricas, sociais, culturais e políticas, e, conseqüentemente, um número significativo de modificações nos processos históricos, nas atitudes, e no desenvolvimento tecnológico entre o período que vai de 1500 a aproximadamente 2002. Cabe aqui a ideia de modernidade proposta por Peter Childs, no seu trabalho *Modernism*:

considera-se modernidade a descrição de uma forma de viver e de experienciar a vida que surge com as mudanças trazidas pela industrialização, pela urbanização e pela secularização; suas características são a desintegração e a reforma, a fragmentação e as mudanças rápidas, a efemeridade e a insegurança. Trata-se de novas compreensões de tempo e espaço: velocidade, mobilidade, comunicação, viagens, dinamismo, caos e revolução cultural.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> “O espírito novo e os poetas.” In *L’Art poétique*. Jacques Charpier e Pierre Seghers, Paris, Seghers, 1956; *Apud* TELES, 1986: p. 159.

<sup>5</sup> TELES, 1986: p. 23.

<sup>6</sup> TELES, 1986: p. 23.

<sup>7</sup> CHILDS, 2008, p. 16: “modernity is considered to describe a way of living and of experiencing life which has arisen with the changes wrought by industrialisation, urbanisation and secularisation; its characteristics are disintegration and reformation, fragmentation and rapid change, ephemerality and insecurity. It involves certain new understandings of time and space: speed, mobility, communication,



Embora possa ser argumentado que a modernidade entra em Angola com o advento da tipografia em 1845, e que o comércio de escravos foi a primeira manifestação capitalista em África<sup>8</sup>, a proposta de Childs vê-se refletida nas palavras do escritor angolano Rui Bueti, que chama a atenção para a sedimentação da modernidade em Angola. Uma modernidade que se torna ostensiva nos centros urbanos com a implementação do moderno sistema colonial português, que, acompanhando os desenvolvimentos mundiais da industrialização, visava a consolidação do capitalismo. O ultracolonialismo, cujo mentor foi Norton de Matos, firmado pelo Ato Colonial de 1930, estabelece a lei orgânica sobre as, então, “províncias ultramarinas portuguesas”. Bueti concentra-se no artigo LXIX de tal lei que revela os seguintes objetivos visivelmente capitalistas:

- a) *Exploração metódica dos recursos e possibilidades naturais do território.*
- b) *Povoamento do território, principalmente com a fixação de famílias nacionais, com a regulamentação de transferências de trabalhadores, e com a disciplina e proteção da emigração e imigração.*
- c) *Elevação moral, intelectual e económica das populações.*
- d) *Nacionalização progressiva das atividades que, as próprias e os seus capitais, deverão ser integrados no conjunto da economia nacional.*
- e) *Realização de uma justiça social compatível com as condições económicas e políticas.*<sup>9</sup>

Foram assim traçados os postulados e as linhas de força da expansão colonial e do conseqüente fenómeno urbano (remetendo aqui para a ideia de modernidade proposta por Childs), ou seja, a implementação da modernidade angolana, da expansão capitalista assentada na exploração dos recursos naturais do território e da força de trabalho de seus habitantes, assim como as suas conseqüências: nomeadamente o choque entre colonizado e colonizador, que abalança uma nova forma de viver, criando uma crise no espaço colonial da cidade. O angolano encontra-

---

travel, dynamism, chaos and cultural revolution.” Todas as traduções das citações em inglês são da autora da tese.

<sup>8</sup> ARENAS, 2011: p. XVII.

<sup>9</sup> *In A Guerra de Angola*, Mário de Andrade e Marc Ollivier, Seara Nova, Lisboa, 1974, pp. 29-30; *Apud* BUETI, Rui. “Contribuição para o Estudo da Obra de Luandino Vieira”, *In* LABAN, 1989: 277.

se agora “entre dois mundos que se excluem mutuamente”<sup>10</sup>. Estas mudanças, ao ritmo da sociedade moderna, são demasiado rápidas e causam a instabilidade e a fragmentação da sociedade angolana e, conseqüentemente, a instabilidade social, política e psicológica, tão bem retratadas por Luandino Vieira.

Na mesma senda, Salvato Trigo aponta para o facto de, nesta época, ter havido um aumento exponencial de colonos para Angola, cujas ambições não viam meios para atingir fins capitalistas, desrespeitando os poucos direitos dos angolanos e desfigurando o seu habitat<sup>11</sup>, despoletando uma crise. A par com o avanço capitalista extractivista colonial, deu-se igualmente um aumento de recrutamento de mão-de-obra entre os colonizados (especialmente para as explorações pesqueiras e agro-industriais), surgindo a figura do contratado, emblemático da exploração colonial, que viria a ser figura típica da poesia reativa ao colonialismo: o *monangamba* será amplamente retratado na poesia da fase de Protesto e de Combate na literatura angolana.

A modernidade, dada a sua feição inventiva, vem marcada pelo surgimento de um novo intelectual, por um ‘espírito novo’, com novas maneiras de entender este ‘novo’ mundo moderno, e estas novas maneiras de perceber o mundo não ficam alheias ao intelectual nativo. Não mais à mercê de dogmas e das vontades de Deus, o intelectual moderno procura na racionalização dos eventos e nas ciências sociais, de forma objetiva, a explicação para a sua condição económica, social e psicológica. Na mesma senda, o intelectual moderno angolano questiona os mitos criados pela colonização portuguesa: da multiracialidade (Lusotropicalismo), da expansão da dita “civilização” (o processo civilizatório, bastão do colonialismo), do progresso, à suposta integração e aceitação do angolano assimilado no espaço português intercontinental, entre outros mitos. Sobre estes mitos criados pelo colonialismo, o estudioso brasileiro Afredo Bosi esclarece:

A colonização é um processo ao mesmo tempo material e simbólico: as práticas económicas dos seus agentes estão vinculadas aos seus meios de sobrevivência, à

---

<sup>10</sup> BUETI *In* LABAN, 1989: 277.

<sup>11</sup> TRIGO, 198(?) : p. 48.

sua memória, aos seus modos de representação de si e dos outros, enfim aos seus desejos e esperanças.

Dito de outra maneira: não há condição colonial sem um enlace de trabalhos, de cultos, de ideologias e de culturas.<sup>12</sup>

O questionamento e a resistência a estes mitos estão no gérmen da literatura moderna angolana, que começa a despontar no que se denominou como a segunda fase fanoniana da tomada de consciencialização do intelectual nativo: a fase de Protesto.

Na primeira fase fanoniana da tomada de consciencialização do intelectual nativo, a fase de Assimilação, que perdurou sensivelmente até a década de 30 do século passado, o intelectual angolano assimilado produziu textos em língua portuguesa que, de forma generalizada, reproduziam os modelos europeus. Foi também nas décadas de 30 a 50 que a Literatura Colonial viu o seu apogeu, propagando um conceito de Angola marcado pelo exotismo e racismo, à medida que se foi estabelecendo como modelo de produção literária no território angolano. Foi também em reação e resistência às suas diretrizes que surgiu a poesia de cariz nacionalista.

Embora no seu questionamento ao colonialismo, o intelectual angolano, na sua primeira fase de tomada de consciência, não exortasse ainda à erradicação total do sistema, já continha, no seu discurso, elementos de resistência: gérmen do discurso anticolonial da década de 40, onde viriam a rejeitar o modelo de criação literária vinculado e consagrado pelo regime colonial, muito à maneira do que fora concebido pelo modernismo europeu e brasileiro. Conforme informa Bosi:

Abolidas internamente as cadências da tradição académica, cumprida a rutura, o fio desprendido se estende para buscar outras fontes de energia; estas, seladas pela crise europeia, potenciam o desprezo das casadas convenções. O paralelismo faz-se com presteza: na França de 20, ser revolucionário em literatura era liquidar os vestígios da cultura clássico-nacional e descer pelo poço do Inconsciente; no Brasil-22, é liberar o poema dos metros, e a prosa dos rituais escolares para explorar o lendário tupi – o nosso Inconsciente... Romper, cá e lá, significava abolir o passado de

---

<sup>12</sup> BOSI, 1996: p. 377.

ontem e sair à procura de um eterno presente. “O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica”, era o que pedia o *Manifesto Pau-Brasil*.<sup>13</sup>

Nas ondas do mar chegam, do Brasil a Angola, as vagas modernistas de mudança, onde os escritores do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA), em sintonia com as suas propostas, procuram estabelecer o ideário literário angolano de rutura com os padrões coloniais. É no (in)consciente nacional que os angolanos procurarão a sua identidade, será nas suas raízes ancestrais e num novo projeto que irão procurar a sua força. Enquanto tentam liquidar, da poesia, vestígios da Literatura Colonial (do seu exotismo e da academia colonial), visionam, a partir do seu presente, um futuro melhor para Angola, futuro esse primeiramente imaginado na poesia; sendo esse visionarismo uma fortíssima forma de resistência, tanto cultural como política.

### 1.1.2 O novo intelectual angolano: entre veredas e sertões do modernismo brasileiro

*Angola, especialmente, por razões de ordem psicológica, histórica e social, deve dirigir os olhos para a poesia brasileira, para receber a lição sem a qual (creio-o bem) não haverá entre nós uma verdadeira poesia africana.*

*Geraldo Bessa Victor*<sup>14</sup>

É no percurso transatlântico de que nos fala Gilroy que se dão as trocas culturais que viriam a criar as bases para uma cultura afro no continente americano<sup>15</sup>. O Brasil não

---

<sup>13</sup> BOSI, 1988: p. 218.

<sup>14</sup> *Apud* TRIGO, 198(?): p. 47-48.

<sup>15</sup> GILROY, 1996.

está eximido desta equação. Muitas são as contribuições culturais de Angola para o Brasil, patentes na música, na gastronomia, na língua e na dança, para citar algumas instâncias, conforme faz notar Fernando Costa Andrade:

*Se os Bantos e Sudaneses vos trouxeram os Orixás, Olorum, Xangô, Ogum e a incomparável Iemanjá, os nomes vários do Candomblé, ou Catimbó, Macumba, os Angolanos trouxeram-vos entre outros Kalunga.*<sup>16</sup>

É no discurso histórico que se encontra o respaldo para esta troca: o tráfico de pessoas proporcionou eventualmente trocas de ordem sócio-político-culturais que contribuíram para um todo de convergências. Parte integrante de um mesmo sistema de comércio, tanto o Brasil como Angola, viveram experiências cujas repercussões são visíveis até hoje, criando laços instrínsecos e afetivo-culturais perduráveis. A circulação de homens levaria também à circulação de ideias.

O *Almanach de Lembranças*, com a mudança de nome para *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* em 1872<sup>17</sup>, e de periodicidade quase sempre anual, que circulou de 1851 a 1932, foi um importante espaço de conhecimento e divulgação, um instrumento de diálogo, tornando-se num veículo imprescindível para a circulação de ideias e de narrativas entre os três continentes. Entre outros, encontram-se nas páginas destes pequeninos livros, escritores como Machado de Assis, José da Silva Maia Ferreira e Cordeiro da Matta.

O angolano José da Silva Maia Ferreira, que estudou no Brasil, é o primeiro a epigrafar, no seu poema “À saudade”, uma estrofe de “Queixume” do poeta romântico brasileiro Gonçalves Dias, e o seu poema “À minha terra” em muito remete para a “Canção do exílio” de Gonçalves Dias, conforme apontado por Tania Macêdo<sup>18</sup>.

Mas é no poema “Exortação”<sup>19</sup>, de Maurício de Almeida Gomes, sob o mote de que “é preciso inventar a poesia de Angola”, que o papel da literatura brasileira começa a ser

---

<sup>16</sup> ANDRADE, 1980: p. 27.

<sup>17</sup> TRIGO, 198(?): p. 43.

<sup>18</sup> MACÊDO, 2008: p. 131.

<sup>19</sup> FERREIRA, 1997: p. 85-89.

visível como modelo para a negação dos paradigmas impostos pelo sistema literário colonial, cujas narrativas em nada representavam as gentes africanas, oferecendo assim uma forma de resistência ao domínio colonial no âmbito da criação literária. O poema “Exortação” de Maurício de Almeida Gomes, marca o surgimento da segunda fase fanoniana da tomada de consciencialização do intelectual nativo: a fase de Protesto, e com ela, a emergência da moderna literatura angolana. Ao epigrafar o poema “Exortação”, Maurício de Almeida Gomes estabelece o diálogo com a poesia modernista brasileira, enquanto não deixa dúvidas que reconhecia no modernismo brasileiro os caminhos a serem percorridos para a emergência da literatura angolana:

*Ribeiro Couto e Manuel Bandeira,  
poetas do Brasil,  
do Brasil, nosso irmão,  
disseram:  
«-- É preciso criar a poesia brasileira,  
de versos quentes, fortes, como o Brasil,  
sem macaquear a literatura lusíada»*

*Angola grita pela minha voz,  
pedindo a seus filhos nova poesia!*

Embora escrito dentro dos parâmetros estruturais formais da época, é no conteúdo que o seu poema inova, na chamada para a criação de uma poesia que fosse marcadamente angolana, dentro do que foram os pressupostos do modernismo brasileiro:

*Poesia inconformista,  
Diferente, será revolucionária,  
Como arte literária, desprezando regras estabelecidas,  
Ideias feitas, pieguices, transcendências...*

A questão da identidade, tão cara ao modernismo brasileiro, torna-se central para os angolanos. Este eixo temático é especialmente conspícuo no Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA), com o seu lema *Vamos descobrir Angola!*, e com os pressupostos da revista *Mensagem*: de uma nova visão ética, estética e cultural. Na ideia do ‘novo’, ressoa o ‘espírito novo’ pregado por Apollinaire, que ecoa nos versos de “Poética” de Manuel Bandeira, ‘farto do lirismo comedido’, e que, dentro do que foi preconizado pelo modernismo brasileiro, exorta à rutura com os parâmetros estéticos

tradicionais e académicos. Inspirado pelos conceitos de destruição e construção sugeridos pelas Vanguardas Europeias, o modernismo brasileiro pretendia ser ‘demolidor’ das estéticas da época. Na sua primeira fase, entendida por Teles como a “Fase da Destruição”<sup>20</sup>, inaugurada pela Semana de Arte Moderna de 1922, os modernistas entendem que a arte clássica não consegue refletir as mudanças trazidas pela modernidade e pelo caos causado pela Primeira Guerra Mundial. Exortam à necessidade de se repensar a arte, ainda mais que, em 1922, o Brasil completava 100 anos de independência – e entendem ser preciso criar uma arte que reflita o Brasil, ou os vários ‘brasis’ que estavam ainda por desvelar. Pretende-se romper com a arte tradicional institucionalizada; entende-se imperativo romper com velhos símbolos e com tudo o que se tornara sagrado para a academia.

Muito embora o modernismo brasileiro se inspirasse nas vanguardas europeias<sup>21</sup>, a intenção não era copiá-las, mas absorvê-las, recriando-as dentro das necessidades artísticas particulares a um contexto brasileiro. A rutura com o tradicional, preconizada pelas diretrizes modernistas, revelava uma postura e orientação revolucionária e, como nas vanguardas europeias, a ideia mor era a mudança radical, a destruição do velho para que houvesse a possibilidade da construção do novo. Esta primeira fase do modernismo brasileiro (que dura até por volta de 1930) giza três eixos fundamentais que serão caros aos novos intelectuais angolanos: a liberdade de expressão celebrada no verso que é livre do ‘lirismo comedido’ de que fala Bandeira; a tematização do quotidiano, o trazer da ‘vida’ para a poesia, mais uma vez lembrando Bandeira quando indaga que “ importa a paisagem, (...) o que eu vejo é o beco”<sup>22</sup>, neste processo sendo também valorizada a expressão popular, o uso da linguagem coloquial, a oralidade, “língua errada do povo (...) língua certa do povo”<sup>23</sup>; e, por fim, o que se tornara eixo mor para a produção literária moderna angolana: a busca de uma expressão genuinamente nacional. Esta busca vai ao encontro da necessidade dos Novos Intelectuais de Angola em encontrar, definir e proclamar a identidade angolana – o ser

---

<sup>20</sup> Teles entende Destruição e Construção como duas fases do Modernismo brasileiro. TELES, 1986: Introdução.

<sup>21</sup> Tema já bem clarificado e exemplificado por TELES, 1986.

<sup>22</sup> BANDEIRA, 1998: p. 58. “Poema do beco”..

<sup>23</sup> BANDEIRA, 1998: pp. 24-27. “Evocação do Recife”.

angolano – tornado inexistente pela dinâmica colonial, pelo processo de Assimilação e tornado invisível pela Literatura Colonial. Processo este não somente cultural, mas político, que eventualmente proclamará o desejo de liberdade e independência. É também no discurso literário que o processo de imaginar a nação germina, e será através da ação alavancada pela musculada Poesia de Combate que a nação se tornará uma *realidade*.

Assim como os “antropófagos” modernistas brasileiros absorveram as vanguardas europeias e as utilizaram como modelo para a criação de uma nova arte que se pretendia brasileira, os poetas do MNIA absorvem o modernismo brasileiro e abraçam-no como modelo ético, estético e cultural para a criação de uma nova poesia angolana. O modernismo brasileiro, enquanto instrumento extrínseco ao mundo angolano, um outro universo cultural, já livre de um colonizador em comum, fornecia parâmetros que se contrapunham ao modelo ditado pela ordem colonial. Essa oposição à padronização colonial da literatura, na mesma senda dos modernistas brasileiros que se opuseram à estética padronizada pela academia tradicional, e que propunham a valorização de elementos nativos, abria caminhos que propiciavam a valorização de elementos angolanos. Ao descobrir o Brasil na sua heterogeneidade, os modernistas optaram pela valorização de elementos brasileiros (presentes na cultura e no linguajar popular, no folclore e no cotidiano); essa proposta sugere aos intelectuais angolanos, entre outras coisas, que tragam à luz, nos seus discursos literários, a sociedade angolana segregada pela dinâmica colonial: os invisíveis e silenciados da margem.

Os jovens angolanos do MNIA estavam bem familiarizados com os modernistas brasileiros e as suas propostas de libertação literária, conforme informa Ervedosa:

conheciam muito bem o que fora o movimento modernista brasileiro de 1922. Até eles havia chegado, nítido, o ‘grito do Ipiranga’ das artes e letras brasileiras, e a lição dos seus escritores mais representativos, em especial de Jorge Lima, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Lins do Rego e Jorge Amado, foi bem assimilada.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> ERVEDOSA, 1979: p. 84.



A rutura com o passado, detentor de uma estética tradicional que em nada refletia o Brasil cem anos após a sua independência, num mundo pós-guerra e industrializado, foi uma necessidade estética, que viria a propiciar uma nova maneira de ver o Brasil. Para Angola, afastada da modernidade, no seu sentido pleno, por uma situação colonial que se delonga, tardia e quase nostálgica, só resta a independência, a rutura, não só cultural mas política, com um sistema que representava, entre outras coisas, um passado caduco. Como a literatura sempre precede a ação, foi no texto literário que ocorreram as primeiras ruturas revolucionárias. A inserção da ‘voz do povo’ iletrado nos textos literários desta geração angolana marca a rutura com, e a resistência contra, o sistema colonial que tornava o angolano invisível. Em contraste com a Literatura Colonial, o negro falava, desejava e protestava, ele era agora personagem central da sua história. E, enquanto o sistema educativo colonial negava a existência de Angola ao ignorar o ensino da sua geografia, fauna e flora, esses aspetos passaram a ser celebrados na literatura. Procuravam, assim como os modernistas brasileiros, as suas ‘raízes’, uma vez que sabiam, assim como a avó Ximinha<sup>25</sup>, ser no makèzú (na raiz) onde está a sua força: na sua cultura. A velha, de panos já desbotados, emblemáticos de uma cultura empalidecida pela Assimilação, lamenta:

*Nem criados, nem pedreiros  
Nem alegres lavadeiras  
Dessa nova geração  
Das “venidas de alcatrão”  
Ouvem o fraco pregão  
Da velhinha quitandeira.*

Patente neste poema de Viriato da Cruz está a contraposição entre o “hoje” em que “os tempo tá mudado”, das “venidas de alcatrão”, e o passado já desbotado, patente nos panos da avó Ximinha, que representam a cultura que se vai perdendo com uma modernidade que se apresenta de forma debilitada pelo colonialismo. O poema também reflete a inserção da ‘voz popular’, da oralidade no texto poético conforme preconizado pelos modernistas brasileiros, enfatizando a rutura com o português padrão da colonização, a tensão entre o escrito e o falado: o português representativo

---

<sup>25</sup> Poema “Makèzú” de Viriato da Cruz, *In* FERREIRA, 1997: p. 165.

da colonialidade, o padrão, e o outro, a subversão do padrão, o português do colonizado que comporta interferências das línguas bantu regionais. Buscar as raízes, o “makèzú” que dará força aos angolanos, é, metaforicamente, o projeto do MNIA e do *Vamos descobrir Angola!*, um projeto tanto estético como ideológico, que busca uma expressão nacional.

Contudo, é na segunda fase do modernismo brasileiro, a fase de “Construção” (cf. Teles), que os escritores angolanos do MNIA mais se revêm. É nesta fase, que, depois de despojado o radicalismo estético da fase da “Destruição”, depuradas as estratégias e afirmadas as conquistas, os modernistas brasileiros partem para uma escrita mais conservadora, com zelo pelo resgate de temas tradicionais e atenção ao engajamento com a *realidade* social. O modernismo brasileiro engloba um projeto estético-ideológico cuja primeira ênfase é dada ao projeto estético, ao passo que, a partir dos anos 30, maior ênfase é dada ao projeto ideológico. Emblemáticos desta fase, que decorre sensivelmente de 1930 a 1945, e caros aos escritores do MNIA, são Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Jorge Amado, para citar alguns.

É importante notar que esta é uma fase em que a escrita brasileira acontece num contexto que abrange a 2ª Guerra Mundial, a crise mundial com a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929, que em muito afetou a economia cafeeira brasileira e o poder político dos Barões do Café, motivando também o desenvolvimento de uma indústria nacional, e a ascensão de Getúlio Vargas – também conhecida como a “Era Vargas” – que teve início com o golpe de estado de 1937 e a implementação do Estado Novo que durou até 1945. Este foi um período marcado pela ditadura, por uma complexa burocracia cujo Estado, como poder centralizador, interferia na economia e nos sindicatos. Em 1937 foram suprimidas as eleições, os partidos políticos e a liberdade de expressão. O Estado Novo de Vargas, de contornos ditatoriais, correspondia ao fascismo em voga na Europa. Estas mudanças políticas e sociais passam a ser abordadas na literatura modernista da época, cujo Neo-realismo se faz sentir na narrativa linear, na análise e tipificação social das personagens de diferentes camadas sociais, e na criticidade.

O regionalismo permite a cada autor concentrar-se e retratar uma determinada região, concentrando-se em temas de cariz social e político. Esta maneira de escrever, mais próxima do neo-realismo, com temas que em muito se aproximam aos da *realidade* social e política de uma Angola tardiamente colonial, tornam o modernismo brasileiro mais apelativo para os escritores angolanos das décadas de 40-50. Fonseca expõe esta convergência temática:

[a] prosa regionalista brasileira dos anos 1930, (...) ao encenar a situação de penúria em que vivia grande parte da população brasileira e as injustiças de um sistema social, encorajava a luta que se ia fortalecendo na África em busca de liberdade e de transformação.<sup>26</sup>

O Neo-realismo português em Angola já se fazia presente; juntar-se a ele viria o modernismo brasileiro social, tornando mais íntimo o diálogo com a produção literária brasileira<sup>27</sup>, conforme faz notar Bosi:

A partir da crise de 30 até o pós-guerra, a prosa do resto do Brasil falou pela boca de um realismo ora ingênuo ora crítico, já não modernista em sentido estreito, mas certamente moderno (...) o Modernismo fora apenas uma porta aberta: o caminho já era outro, o da cultura como inteligência histórica de toda a realidade brasileira presente.<sup>28</sup>

A literatura angolana da segunda fase fanoniana, a de Protesto, também passou pela 'boca do realismo' e pelos caminhos abertos pela 'porta do modernismo', sendo o Regionalismo brasileiro, que não deixa de ser também universalista, o movimento com maior relevância para os angolanos, especialmente dadas as similitudes contextuais e ideológicas retratadas nos textos. É de amplo conhecimento a inspiração de Luandino Vieira em Guimarães Rosa, na sua capacidade de experimentação literária, de trazer para o texto escrito o ritmo do falar sertanejo, rompendo com padrões gramaticais tradicionais e assim aderindo a uma estética de liberdade criativa. Obras como *Grande*

---

<sup>26</sup> FONSECA, 2012: p. 88.

<sup>27</sup> Diálogo este que tem sido amplamente estudado no âmbito das Literaturas Africanas em Língua Portuguesa, nomeadamente por Mário António Fernandes de Oliveira, Manuel Ferreira, Salvato Trigo, Pires Laranjeira, Laura Padilha, Tania Celestino de Macêdo, Rita Chaves, Maria Nazareth Soares Fonseca, para citar alguns.

<sup>28</sup> BOSI, 1988: p. 221.

*Sertão Veredas* inspirarão Luandino Vieira a experimentar esta liberdade criativa, com grande sucesso, na literatura angolana. A utilização da oralidade popular, com suas marcas de 'desobediência' ao português padronizado, apresenta-se como forma de resistência e é transversal em toda a poesia desta fase de Protesto. Chaves clarifica:

A desobediência traduz-se na adoção de procedimentos que envolvem o campo lexical, morfológico e sintático, valendo-se de neologismos, de empréstimos das línguas bantu e de tudo o mais que se considere válido para conferir uma feição africana à linguagem. A utilização de expressões do quimbundo (...) o recurso aos provérbios veiculados nas línguas nacionais, a criação de termos através de processos de contaminação entre várias línguas, a transferência de normas gramaticais da línguas bantu para o português, e o uso sem preconceitos de corruptelas próprias da fala popular constituem a base do fenômeno da apropriação do idioma imposto (...) Na desobediência do escritor exprime-se a identificação com esse universo de excluídos aos quais o colonialismo arrancou quase tudo.<sup>29</sup>

A desobediência de que fala Chaves é também uma forma de resistência à Assimilação, uma vez que o escritor passa de consumidor (assimilador) passivo da língua para a posição ativa de (re)criá-la à medida que transpõe e transgride as suas normas. A resistência também ocorre quando, ao (re)produzir, mas não mimetizar, o falar popular, o escritor traz ao centro as personagens mantidas à margem pelo discurso colonial, criando não só uma nova temática (a do homem negro como cerne de sua história) mas também uma nova estrutura narrativa onde o protagonista passa a ser o colonizado e não mais o colono e sua peripécia tarzanística.

Nesta senda regionalista, Salvato Trigo chegou a considerar Castro Soromenho, na sua segunda fase, como "o maior escritor sertanejo da África de colonização portuguesa"<sup>30</sup>, uma vez que se dedicou a retratar, maioritariamente, o 'sertão' do nordeste de Angola, inspirado pelo romance nordestino brasileiro, com o qual mantém semelhanças literárias como, entre outras, a denúncia social e a análise psicológica.

O teórico literário brasileiro João Luiz Tafetá entende a primeira fase do Modernismo brasileiro como um momento de "revolução na literatura" e a fase de 30 como um

---

<sup>29</sup> CHAVES, 2004: p. 153-154.

<sup>30</sup> TRIGO, 198(?): p. 49.

momento da “literatura na revolução”<sup>31</sup>. Esta nomenclatura proporciona um melhor entendimento sobre a importância deste momento no modernismo brasileiro no estreitamento do diálogo com a literatura angolana, que, neste momento, se posicionava num enclave político de engajamento de consciencialização da condição político-social do angolano colonizado. Eram ambos oprimidos por regimes ditatoriais, em espaços mantidos à margem pelo subdesenvolvimento de suas regiões, ainda que pairasse sobre eles a possibilidade de potenciais grandezas ainda não realizadas: o Brasil, o ‘país do futuro’ e Angola, no seu desejo de tornar-se um novo país. Contudo, a diferença crucial era o facto de o Brasil ser oprimido por um regime interno, ao passo que Angola, ainda em situação colonial, era explorada e subjugada por um poder estrangeiro, mantida assim à margem da modernidade plena.

### 1.1.3 Germinantes utopias e sangrantes combatentes: a utopia moderna na Poesia de Combate

*O abismo entre o sonho e a realidade só não é prejudicial se o sonhador acredita seriamente em seu sonho, se ele observa atentamente a vida, se compara suas observações com seus castelos no ar e se, geralmente trabalha para a realização da sua construção do sonho de forma consciente. É somente necessário haver algum ponto de contacto entre o sonho e a vida para que tudo corra da melhor forma.*

*Pissarev*<sup>32</sup>

*A liberdade  
existe sempre além dos muros  
e os muros só se destroem  
com as mãos do povo.*

*Costa Andrade*<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> *Apud* BUENO, 2004: p. 86.

<sup>32</sup> *Apud* BLOCH, 1986, p. 1: “The gulf between dream and reality is not harmful if only the dreamer seriously believes in his dream, if he observes life attentively, compares his observations with his castles in the air and generally works towards the realization of his dream-construct conscientiously. There only has to be some point of contact between dream and life for everything to be in the best order”.

<sup>33</sup> ANDRADE, 1975: p. 42, “CELA 1”

*Cheguei no momento do cataclismo matinal  
em que o embrião rompe a terra humedecida  
pela chuva*

*(...)  
Quando eu voltei  
qualquer coisa gigantesca se movia na terra  
(...)  
mais do que esperança era certeza*

*Agostinho Neto<sup>34</sup>*

A revolução na literatura angolana já era uma *realidade*, contudo, não havia ainda a possibilidade de uma escrita realmente livre, conforme advogava Amílcar Cabral, enquanto Angola estivesse sujeita ao colonialismo. Tornava-se imperativo também uma revolução política. Era, portanto, fundamental lutar pela independência de Angola. A possibilidade de desenvolvimento e modernização de Angola dependia unicamente da sua libertação do punho cerrado da colonização. A literatura serve, assim, como impulsionadora da (r)evolução.

A “comunidade imaginada” de Benedict Anderson é um conceito moderno que remete para a construção de um sentimento de pertença que une pessoas à volta de uma ideia de “comunidade imaginada” e para a construção de fronteiras simbólicas que definem quem pertence e quem fica de fora, incluídos e excluídos. A formação das sociedades modernas (no caso europeu) abarcou a construção de línguas, imagens e símbolos que definiram estas sociedades como ‘comunidades imaginadas’ e, nas suas diferenças, demarcaram-se de outras comunidades, também elas, imaginadas, num processo de inclusão e exclusão. A necessidade de construção da nação angolana (entendendo-se aqui nação não só como uma comunidade socialmente construída por pessoas que se identificam como pertencentes ao grupo, mas também na sua soberania política) acontece, primeiramente na poesia angolana.

---

<sup>34</sup> NETO, 2004: p. 104. “O içar da bandeira”.

A valorização da diferença foi também o caminho encontrado pelos poetas modernos angolanos para a criação de uma ideia de identidade baseada na sua alteridade e na reação contra a negação do angolano que foi a Literatura Colonial. Esta abordagem é o embasamento da fase de Protesto. O poeta procura saber quem é e, nesse processo de autodefinição (de inclusão e exclusão de elementos), define parâmetros identitários comuns que são apropriados pelo discurso poético na tentativa de criação de coesão nacionalista identitária. A necessidade de criar uma coesão nacionalista, através de um sentimento identitário, para que a ideia de nação prevalecesse, era imprescindível para a movimentação muscular e a sedimentação do sentimento de pertença, principalmente num contexto de diversidade cultural, étnica e linguística.

É ao lutar contra o inimigo comum, o opressor colonialista (a alteridade, o Outro) que o angolano constrói a sua identidade. É na resistência que o angolano surge: no desejo de liberdade e na imaginação da nação angolana patentes na Poesia de Combate.

A lógica da modernidade assenta na ideia de progresso através da mudança. Prevalece um sentimento de que o passado era menos eficiente, menos agradável que o presente e o futuro serão, dentro desta lógica progressista, ainda melhores. O presente é, assim, um melhoramento das condições do passado, enquanto o futuro é o melhoramento do presente. A lógica é a de um progresso contínuo. O presente é pensado como ponto de onde se projeta o futuro. A denúncia patente na literatura moderna angolana encontra-se nessa lógica uma vez que não deixa de ser um ato de fé, de esperança, na possibilidade visionada de mudança: denunciar para causar a mudança. Contudo, quando a mudança não ocorre pela denúncia, torna-se necessário induzi-la através da acusação e, conseqüentemente, da ação. Em Angola, o colonialismo não permitia mudanças, estático e conservador do seu poder, negava ao colonizado o seu processo/progresso histórico e cultural. Conforme afirma Amílcar Cabral<sup>35</sup>, só a libertação política devolveria ao angolano a sua capacidade de criar progresso. A revolução e a luta armada tornam-se assim imprescindíveis como fatores de evolução naturais à modernidade.

---

<sup>35</sup> CABRAL, 1980: p. 143.

A capacidade de imaginar uma sociedade que caminha para a perfeição, perspetivar e visionar um futuro melhor, é um dos subtextos da modernidade: a utopia. E é esta necessidade de melhoramento, implícita na modernidade, que conduz o angolano à sua liberdade. A nação a construir é, no imaginário literário, o espaço fecundo para o surgimento da liberdade, da igualdade e da fraternidade – *motus* da sociedade moderna, impossíveis de germinar sob o calcanhar do colonialismo – tornando a independência no sonho racional que criará a “efervescência utópica”<sup>36</sup> a conduzir à ação e à transformação de Angola em nação.

A obra de Ernst Bloch, *The principle of hope (O Princípio Esperança)*, retrata a espera(nça) que não se submete à resignação, enquanto trata o aprendizado desta mesma espera(nça). É na espera que se manifesta a força da emoção da esperança que fará mover as pessoas, levando-as a agir contra o medo, a angústia e a ansiedade, tão bem retratadas por Agostinho Neto em “Sábado nos Musseques”. Diferente de temer e, por isso, conformar-se, para Bloch é na espera que reside a esperança e nesta, o gérmen da ação. Na Poesia de Protesto está patente o desejo, a vontade, a potencialidade que motiva as transformações, segundo a lógica de Bloch. A poesia da fase de Protesto é uma poesia de resistência e de esperança – *Sagrada Esperança*, não poderia assim, ter tido título mais ajustado. Para Bloch, a esperança, “apaixonada pelo sucesso”<sup>37</sup>, não renuncia:

A esperança, superior ao medo, não é nem passiva, como o último, nem confinada ao nada. A emoção da esperança sai de si mesma, torna as pessoas amplas em vez de confiná-las (...) O trabalho desta emoção exige que as pessoas se lancem ativamente para o que está se tornando, ao qual eles pertencem. Não vão tolerar a vida de cão à qual se sentem passivamente atirados (...) Quão ricamente as pessoas sonharam com isso, sempre sonharam com uma vida possivelmente melhor. A vida de todos é permeada por sonhos diurnos: uma parte deles é somente caduco, até mesmo um escapismo enervante, ou mesmo espólio para impostores, mas outra parte é provocante, não se contenta apenas em aceitar o mal que existe, não aceita a renúncia.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> BLOCH, 2005, vl, p. 194; *In* COSTA, 2009.

<sup>37</sup> BLOCH, 1986, p. 3: “in love with success”.

<sup>38</sup> BLOCH, 1986, p. 3: “Hope, superior to fear, is neither passive like the latter, nor locked into nothingness. The emotion of hope goes out of itself, makes people broad instead of confining them (...) The work of this emotion requires people who throw themselves actively into what is becoming, to which they themselves belong. It will not tolerate a dog’s life which feels itself only passively thrown



Bloch entende a carência (*deprivation*) como forte estímulo humano, sendo a fome o impulso primordial (ou as diversas fomes, tanto em quantidade como em qualidade, não só as existenciais, mas também espirituais, como a estética e a ética). As carências humanas são reveladas nos sonhos que impulsionam o ser humano a não conformar-se com a ‘a vida de cão à qual se sentem passivamente atirados’, a não sucumbir à carência. Na lógica de Bloch, são os sonhos que tornam possível a antecipação de outros modos de vida alternativos futuros, as utopias. Contudo, estas carências não se anunciam nos sonhos noturnos que, segundo Freud, acusam traumas passados, e habitam o já-não-consciente, desvelando-se, sob a forma de símbolos, somente mediante interpretação. Bloch acusa que, diferentemente dos sonhos noturnos, que exigem interpretação, os sonhos diurnos, (que para Bloch é o sonhar de dia, acordado) aparecem de forma direta em imagens, sem a mediação de símbolos. Eles acontecem quando o ser humano se torna consciente do que se passa dentro e fora dele. Os sonhos diurnos exigem efetivação, demandam elaboração, pretendem ser postos em prática através da ação; voltam-se para a transformação do mundo, encerram em si a possibilidade de mudança. É através deste sonho que o homem é capaz de transcender o presente e projetar o novo. A imaginação dá, assim, contornos à utopia, que, por sua vez, revela um mundo inacabado, sujeito a modificações e infinitas possibilidades que levam o homem a processos de modificação constantes.

A esperança irrompe contra o medo. É a partir dela, surgida da insatisfação, da carência, que o homem sonha com um mundo melhor: “[p]ensar significa aventurar-se no além”<sup>39</sup>, significa então transpor, arriscar-se pelo desconhecido, algo nunca antes concebido. Ele aprende primeiro a desejar e a esperar por um futuro promissor. A esperança é a força motriz da “emoção expectante”<sup>40</sup> do sonho futuro, associado ao possível. De poeta, o sonhador passa a combatente. Da consciência utópica, daquilo que está ainda no inconsciente, ainda não manifestado no mundo, o poeta

---

into (...) How richly people have always dreamed of this, dreamed of the better life that might be possible. Everybody's life is pervaded by daydreams: one part of this is just stale, even enervating escapism, even booty for swindlers, but another part is provocative, is not content just to accept the bad which exists, does not accept renunciation”.

<sup>39</sup> BLOCH, 1986, p. 4: “Thinking means venturing beyond”.

<sup>40</sup> BLOCH, 1986, p. 11: “expectant emotion”.

combatente passa à vontade utópica, onde “[t]odos os movimentos libertários são conduzidos por desejos utópicos”<sup>41</sup>. Bloch exorta:

os sonhos diurnos crescem de forma mais plena, ou seja, mais clara, menos aleatória, mais familiar, mais nitidamente compreendida e mais mediada com o curso das coisas. De maneira que o trigo, que está tentando amadurecer, possa ser encorajado a crescer e ser colhido.<sup>42</sup>

A esperança reside na antecipação do futuro, e é na ação, mobilizada pela esperança, que reside a transformação do presente, do que ainda-não-é para o futuro sonhado, a utopia. Sonhar e imaginar é projetar a utopia, a possibilidade alternativa ao presente opressivo – esta reflexão é um ato de resistência. É na fase do Protesto que o poeta semeia a ideia utópica, mas o futuro será a colheita do que a ação amadurece na Poesia de Combate. Existe assim um percurso de resistência na poesia angolana que aponta para a sua emancipação cultural através da independência política: numa primeira fase, o poeta começa a sonhar e imaginar a possibilidade de nação, sonha com ela, giza os seus contornos; numa segunda fase, ao protestar e denunciar, ele planta a ideia de nação enquanto espera (na esperança de mudança), ele projeta na sua poesia a “nação imaginada” por si e assim semeia a ideia de independência; numa terceira e derradeira fase, ele afirma a certeza do sonho diurno e luta pela sua concretização, a fim de assegurar o desabrochar e o crescimento da nação outrora germinada pela sua poesia semental.

A Poesia de Combate, a poesia da revolução, é permeada por um imaginário de cultivo, por um léxico ligado à germinação, à chuva, à luz, à fecundidade, ao florir, ao desabrochar, ao crescer. Contudo, esse imaginário fecundo só é passível de se tornar *realidade* mediante um cenário de luta e trabalho, que, de igual forma, permeia esta poesia através de um léxico bélico: armas, sangue (do combatente e do inimigo), luta, morte, tiros, rajadas, coragem, corpos, sacrifício e dor, sempre como prelúdio ao júbilo da independência que é entendida como certa (tanto no sentido de ser correta e justa

---

<sup>41</sup> BLOCH, 1986, p. 7: “All freedom movements are guided by utopian aspirations”.

<sup>42</sup> BLOCH, 1986, p. 4: “the daydreams grow really fuller, that is, clearer, less random, more familiar, more clearly understood and more mediated with the course of things. So that the wheat which is trying to ripen can be encouraged to grow and be harvested”.

como também inevitável): nas palavras de António Jacinto, uma “dolorosa mas gloriosa jornada”<sup>43</sup>.

A imagem fulcral presente na Poesia de Combate é a de que com o sangue do combatente se fertilizará a terra para possibilitar o brotar da nação. O poema “Sangrantes e germinantes”<sup>44</sup> de Agostinho Neto, traça uma relação de oposição entre o sangue derramado pela exploração colonial, “da África imensa/debaixo da garra”<sup>45</sup> colonial onde os africanos estavam “sangrantes de dor”<sup>46</sup>, “sangrando na terra desventrada pelo sangue das enxadas/sangrando no suor da roça da compulsão dos algodoads/sangrando fome ignorância, desespero morte”<sup>47</sup>, que é contrastado com a ideia de germinação, agora com “gritos”<sup>48</sup> já não de dor, mas “hinos de amor para os corações/florescendo na terra como no sol nas sementes”<sup>49</sup>. Explícita está a fome, a carência maior de que fala Bloch, que impele o homem a sonhar com algo melhor, a ter esperança e depois a agir para que a esperança torne o sonho, a utopia, em *realidade*. Embora “sangrantes de dor”<sup>50</sup>, são também sangrantes/germinantes de “esperança”<sup>51</sup> e “força”<sup>52</sup> – “germinantes sob o solo da esperança”<sup>53</sup>, o sonho patente “nos olhares”<sup>54</sup>, “[p]elo futuro eis os nossos olhos”<sup>55</sup> diz o poeta, anunciando a realização do sonho diurno (o sonhar de olhos abertos, e secos), contudo, o verso “nossos olhos sangue e vida”<sup>56</sup> anuncia que os olhos, que já viram o sangue da dor causada pela “traição dos crocodilos”<sup>57</sup>, pela dor da exploração colonial, antes que possam ver realizado o sonho da ‘vida’ será necessário que vejam mais ‘sangue’, mas

---

<sup>43</sup> “Prefácio”; In D.I.P. *Poesia de Combate*, s/d: p. 4.

<sup>44</sup> NETO, 2004: p. 60.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> NETO, 2004: p. 61.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> NETO, 2004: p. 60.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> NETO, 2004: p. 61.

<sup>54</sup> NETO, 2004: p. 60.

<sup>55</sup> NETO, 2004: p. 62.

<sup>56</sup> NETO, 2004: p. 61.

<sup>57</sup> NETO, 2004: p. 60.

agora um ‘sangue’ vertido pela luta de libertação, sangue tornado símbolo de fecundidade, que irá servir de fertilizante para que a ‘vida’ possa germinar e crescer.

Ao prefaciar *Poesia com armas* de Costa Andrade, Mário Pinto de Andrade esclarece o traço imagético e a simbologia utilizados pelo poeta para significar a revolta:

Recurso aos símbolos clássicos da natureza, auscultação dos seus elementos, identificação com a terra, reina nessas estrofes uma ambiência de ardente animismo. O poeta considera-se o enviado e o portador de mensagens secretas contidas nas acácias rubras, nos rios, nos capinzais ou nas aves, ao mesmo tempo que desperta novas paisagens e procede à mutação da terra em *homens, pão e luz*.<sup>58</sup>

O combatente é uno com a natureza no seu papel de impulsor de criação e mudança:

Nesta dinâmica da cumplicidade entre o homem e a natureza, trata-se não só de louvar a terra/quente, saborosa, amiga – mas de investi-la também de forças criadoras, de virtudes de combate: firmeza, vontade, amor, certeza.<sup>59</sup>

O combatente encontra na natureza um manancial de força, ela dá-lhe refúgio, abriga-o do inimigo, purifica-o da violência que é a guerra, e acima de tudo, alimenta-o para que prossiga com a luta:

*Fevereiro há-de sorrir feliz...  
porque este ano,  
com as chuvas que caíram  
lavando os instantes que vivemos  
as mandioqueiras que plantamos  
até mesmo os maiungos<sup>60</sup>  
virão mais cedo  
para alimentar o povo inteiro  
no combate.<sup>61</sup>*

Patente no poema está a ideia de plantio e de colheita: o combatente alimentar-se-á da mandioca por ele plantada, que cresce por ação da chuva. A chuva não só o purifica, lavando-o, mas produz vida: o alimento, tanto no plano físico, como no plano

---

<sup>58</sup> Mário Pinto de Andrade, “O canto armado do Povo Angolano”, In ANDRADE, 1975: p. 13.

<sup>59</sup> Mário Pinto de Andrade, “O canto armado do Povo Angolano”, In ANDRADE, 1975: p. 13.

<sup>60</sup> Iguaria em Angola, inseto que se assemelha, em aspeto, com a lagarta processionária.

<sup>61</sup> ANDRADE, 1975: p. 132: “O futuro”.

simbólico espiritual: o sonho já plantado, que o alimenta ideologicamente. A própria construção estética do poema, o seu aspecto visual, lembra a semente, onde a mão atira as sementes que caem de forma irregular: versos feitos semente.

Assim como a água é tida não só como vital para todo o processo de plantio, de germinação, de brotação e de crescimento, e igualmente como agente de purificação, o fogo ocupa também o seu lugar neste processo de produção do novo. A guerra contra o colonialismo é uma guerra de purificação, de purga de uma doença que é o colonialismo e suas mazelas. O processo de cura, de purificação, é um processo destruidor que visa destroçar o sistema pernicioso para que haja a possibilidade da construção do novo, do sonho diurno – a utopia. É necessário que o solo esteja fecundo para a germinação. O fogo como agente de mudança é um símbolo usado por Fonseca Wochay, no seu poema “Fogo!”<sup>62</sup> onde a utilização do fogo da artilharia, que mata o inimigo, correlaciona-se, a nível simbólico, com o fogo das queimadas, prática comum em Angola como forma de preparação do solo para o plantio. As queimadas visam destruir ervas danosas e o que resta da vegetação passada e, destas cinzas, e por elas, surge a possibilidade da germinação do novo plantio. O velho é erradicado para propiciar o surgimento do novo. Na guerrilha, esta prática torna-se possível através da ação do fogo da artilharia:

*Fogo!...*  
*fogo no mato,*  
*fogo no quimbo,*  
*fogo com as armas,*  
*fogo no ódio,*  
*fogo contra os inimigos.*

*Fogo!...*  
*fogo de canhões,*  
*fogo de foguetes,*  
*fogo nos corações dominados,*  
*fogo da esperança,*  
*fogo na malvadez.*

*Fogo!...*  
*fogo no dançar mágico,*

---

<sup>62</sup> WOCHAY, 1982: p. 49-50.

*fogo nos músculos tensos,  
fogo em noites lúcidas,  
fogo no pensar,  
fogo no acorrentar.*

*Fogo!...  
fogo na tristeza,  
fogo na alegria,  
fogo no escapar,  
fogo na luta,  
fogo contra o invasor.*

*Fogo!...  
fogo de vendavais,  
fogo no cair da noite,  
fogo no escuro da pobreza,  
fogo no alimentar insuficiente.*

*Fogo!...  
fogo em tudo que destrói o bem,  
fogo com a libertação dos Povos,  
fogo na alma dos povos oprimidos,  
fogo no caminhar das revoluções,  
fogo rumo ao socialismo científico.*

Para o poeta combatente Wochay, o fogo “com as armas”, “de canhões” e “de foguetes” é o fogo de combate contra o inimigo, o disparar da arma. Contudo, o fogo é também “fogo da esperança” que permite que, do “fogo nos corações dominados”, surja a liberdade. É o fogo que, ao espalhar a morte e a destruição, possibilita que, das cinzas, do solo agora fértil, se faça triunfar, brotar e florescer a vida, possível somente num ambiente de liberdade.

Para Agostinho Neto, o fogo anuncia-se “[l]á no horizonte”<sup>63</sup>, enquanto no ar paira “o cheiro verde das palmeiras queimadas”<sup>64</sup>, o cheiro, que é verde, alude à natureza, ao novo, à esperança, ao germinar. “No céu o reflexo do fogo”<sup>65</sup>, “a terra quente dos horizontes em fogo”<sup>66</sup> torna-se, na “poesia africana”<sup>67</sup>, alusão à queima que permitirá a germinação do novo. A realização do sonho diurno, para Neto, não é abstrata:

---

<sup>63</sup> NETO, 2004: p. 27. “Para além da Poesia”.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> NETO, 2004: p. 28. “Para além da Poesia”.

<sup>67</sup> NETO, 2004: p. 27. “Para além da Poesia”.

*Mas concreto  
vestido de verde  
do cheiro novo das florestas depois da chuva  
da seiva do raio do trovão  
as mãos amparando a germinação do riso  
sobre os campos da esperança*<sup>68</sup>

A ação das mãos concretiza o sonho e dá continuidade à lógica da modernidade: o aperfeiçoamento do amanhã. Conforme informa Haroldo de Campos, relativamente ao Brasil nos anos 60 do século passado, mas que igualmente se enquadra no contexto angolano:

houve a sedução dos inícios da Revolução Cubana, o aguçamento do debate político, a reprivatização de uma perspectiva histórica fascinante: a renovação poética entrevia de novo a possibilidade de (como Octávio Paz gosta de dizer) “encarnar-se” na transformação social.<sup>69</sup>

A literatura inspira-se e torna-se (r)evolucionária, apoia e incentiva a (r)evolução, resultante de uma sociedade que luta e caminha para atingir a perfeição, a utopia, que, no caso de Angola, passa pela independência política, e esta, assim como o projeto da modernidade, visa romper com obsoletos sistemas de pensamento, dando espaço para o advento do novo. O momento, os eventos ritmados desencadeados pela carência, levados pela esperança, motivados pelo sonho diurno são finalmente concretizados pela ação dos homens no seu coletivo, imaginaram a nação e fizeram-na brotar, sabem que

*Ninguém  
impedirá a chuva.*<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> NETO, 2004: p. 57. “O caminho das estrelas”.

<sup>69</sup> CAMPOS, 1984: p. 5.

<sup>70</sup> NETO, 2004: p. 100. “Aqui no cárcere”.

## 1.2 As fases fanonianas de Assimilação, Protesto e Revolta

*a consciência nacional é a forma mais elaborada de cultura*

*Fanon<sup>1</sup>*

Frantz Fanon é considerado, por muitos, um dos mais importantes pensadores da descolonização. Nasceu na Martinica, em 1925, sob o domínio francês, formou-se em medicina na especialidade de psiquiatria, atuando também como revolucionário. Sendo ele próprio um sujeito colonial, Fanon percebe que o surgimento de um Homem Novo, descomplexado, espiritualmente descolonizado e, por isso, verdadeiramente livre, somente pode acontecer quando o colonizado passa, através da ação consciente, de objeto colonial a motor da sua própria historicidade: é quando o nativo cria a sua história que ele passa realmente a existir na sua plenitude humana. Fanon percebe que, face à violência desumana do regime colonial, que causa no colonizado uma neurose comportamental, só resta a defesa através da violência – a única linguagem do colonialismo. Somente depois da purga do parasitismo, que é o colonialismo, surge uma cultura verdadeiramente nacional.

Para Frantz Fanon, “lutar por uma cultura nacional significa, em primeiro lugar, lutar pela libertação da nação”<sup>2</sup>, pois “a cultura nacional é um conjunto de esforços feitos pelo povo para descrever, justificar e louvar a ação através da qual ele se cria e se mantém em existência”<sup>3</sup>. Portanto, “é em torno da luta do povo que a cultura (...)”

---

<sup>1</sup> FANON, 1963, p. 247: “it is the national consciousness which is the most elaborate form of culture”.

<sup>2</sup> FANON, 1963, p. 233: “to fight for national culture means in the first place to fight for the liberation of the nation”.

<sup>3</sup> FANON, 1963, p. 233: “a national culture is the whole body of efforts made by a people in the sphere of thought to describe, justify, and praise the action through which that people has created itself and keeps itself in existence”.



africana adquire substância”<sup>4</sup>. Se, como argumenta Amílcar Cabral, “dominar um povo é neutralizá-lo, paralisar a sua vida cultural”<sup>5</sup>, é então neste contexto de luta pela independência que a Literatura Nacional emerge: revolucionária na sua temática ideológica e original na sua estética, uma vez que a nação luta para libertar-se do punho cerrado da colonização portuguesa, que negou aos angolanos a sua cultura nacional, ao ponto de ter Salazar afirmado que África não existia<sup>6</sup>.

Fanon entende o culminar da independência como um processo de tomada de consciência. Esta evolução cultural do intelectual colonizado pode ser dividida em três fases distintas: Assimilação, Protesto e uma última, e talvez mais importante, a fase da Revolta.

Na primeira fase, a de Assimilação, o intelectual colonizado **assimila** e mostra provas da assimilação da cultura do colonizador, uma vez que a sua escrita corresponde aos padrões literários deste espaço dominante. Na segunda fase, a de Protesto, o intelectual assimilado **questiona** a sua identidade, “ele decide lembrar quem é”<sup>7</sup>, sente-se perturbado, distante do seu povo, tenta resgatar a identidade perdida – no contexto do desenvolvimento literário angolano, o movimento *Vamos Descobrir Angola!* é exemplar desta fase. A terceira e última fase, a da Revolta, que Fanon entendeu como a “fase da luta”<sup>8</sup>, cuja literatura designou como sendo de “combate”<sup>9</sup>, constitui a fase da ação, em que o intelectual **age**.

Amílcar Cabral, teórico da descolonização da África portuguesa, entende, muito à maneira de Fanon, que se “o domínio imperialista tem como necessidade vital praticar a opressão cultural, a libertação nacional [torna-se], necessariamente, um ato de cultura”<sup>10</sup>. A literatura de combate, produzida para evocar a ação, tem como objetivo principal consciencializar o povo e incitá-lo para a luta de libertação, é revolucionária, não só na sua temática ideológica e como arma de libertação política, mas na sua

---

<sup>4</sup> FANON, 1963, p. 235: “it is around the people’s struggles that African [...]culture takes on substance”.

<sup>5</sup> CABRAL, 1974: p. 39.

<sup>6</sup> CABRAL, 1974: p. 40.

<sup>7</sup> FANON, 1963, p. 222: “he decides to remember what he is”.

<sup>8</sup> FANON, 1963, p. 222: “the fighting phase”.

<sup>9</sup> FANON, 1963, p. 240: “literature of combat”.

<sup>10</sup> CABRAL, 1974: p. 43.

consequente afirmação nacionalista como arma de libertação cultural. Aqui, o intelectual toma como sua a responsabilidade de “sacudir o povo”<sup>11</sup>, o intelectual torna-se, num processo de engajamento ideológico e político, naquele que acorda o povo, que consciencializa, que fala para a nação, numa linguagem própria, denotativa, criando conseqüentemente uma estética que se afasta, definitivamente, dos parâmetros canônicos literários metropolitanos, tanto em termos estéticos como temáticos. Marcadamente, pela primeira vez, o poeta fala para o povo, oferecendo às massas a direção e a coragem que as conduzirá à independência e, conseqüentemente, ao caminho da cristalização de uma Cultura Nacional.

Sem pretensão de apresentar o surgimento e o desenvolvimento da Literatura Angolana de forma exaustiva, mas com o fim de traçar o percurso de consciencialização e resistência do colonizado angolano, segundo uma perspectiva fanoniana, a figura de Agostinho Neto foi eleita como exemplar deste processo, no que diz respeito às fases de Protesto e Revolta. Poeta-combatente, Agostinho Neto nasceu em 1922, na província do Bengo, filho de um pastor metodista, estudou Medicina em Coimbra e Lisboa. Assim como Fanon, Agostinho Neto era médico e não lhe foi indiferente a ansiedade nervosa experienciada pelo colonizado, como sintoma da doença que foi o colonialismo. Intelectual, médico, poeta e político, Agostinho Neto veio a tornar-se o primeiro Presidente de Angola.

O desenrolar da literatura angolana, neste cenário de pré-independência, desde a sua primeira fase fanoniana, a da Assimilação, apresenta, de forma constante, o reivindicar de direitos e desejos, culminando com o desejo mor: o da liberdade. A literatura angolana poder-se-á dizer, surge da reivindicação que, em cada momento histórico, toma contornos diferentes. A resistência na poesia vai-se adaptando, assim, às necessidades da época, adotando linguagens, temáticas e estéticas distintas, atravessando o marco da independência, às vezes silenciada, às vezes camuflada, às vezes cantada, mas sempre presente. Um legado de resistência que atravessa os séculos com roupagens diferentes. À medida em que o intelectual angolano se torna

---

<sup>11</sup> FANON, 1963, p. 222: “shake the people”.

mais consciente da sua condição, mais reivindicativa, complexa e, conseqüentemente, mais angolana, a literatura torna-se num processo contínuo de (re)criação, afirmação e enriquecimento.

## 1.2.1 A fase da Assimilação

*Etuvilila lyofeta yetu  
Lyeya lakimba akalunga<sup>12</sup>*

Na sua obra *The Wretched of the Earth (Os condenados da terra)*, Fanon traça o desenvolvimento do escritor africano em três fases, das quais, seguindo a designação dada por Eugene Perkins<sup>13</sup>, Assimilação é a primeira.

Assimilação era o procedimento idealizado pelo regime colonial, pelo qual, os africanos poderiam tornar-se cidadãos portugueses, através de um processo de “civilização”<sup>14</sup>, onde era esperado que o africano se despegasse da sua cultura para abraçar a cultura do Outro, assimilando-a como sua.

### 1.2.1.1 A colonização como missão civilizadora, a assimilação como dádiva

Segundo Gerald Bender, o processo de colonização e assimilação português foi concebido para ser implementado em três partes consecutivas: “a destruição das sociedades tradicionais, seguida da inculcação da cultura portuguesa, e, finalmente, a

---

<sup>12</sup> DAVID, 1988, pp. 21-22: Tradução do umbundo pelo próprio autor: “A invasão da nossa terra veio/com as ondas do mar”.

<sup>13</sup> PERKINGS, 1976.

<sup>14</sup> HAMILTON, 1978: p. 20.

integração dos africanos ‘destribilizados’ na sociedade portuguesa”<sup>15</sup>. Contudo, Bender aponta para o facto de que o processo de assimilação não foi sequer conseguido, nem na sua primeira fase, e que faltou ao governo colonial determinação para a implementação da segunda, a inculcação da cultura portuguesa, a essência de toda esta ‘missão civilizadora’.

Os portugueses trouxeram consigo “promessas de salvação católica, de um mercantilismo que geraria riqueza, de uma cultura superior que iria sobrepor e iluminar. A realidade (...) [foi a] de um mercantilismo que abriria as portas para (...) o tráfico negreiro (...) ao invés de salvação, a Igreja Católica guarneceu a pátina ideológica para justificar a exploração e colonização da região”<sup>16</sup>. Esta “ ‘missão civilizadora cristã’ (...) pressupunha a inferioridade das culturas africanas autóctones”<sup>17</sup>. Esta suposta inferioridade racial serviu de justificação para a subordinação dos povos colonizados, através de uma ‘missão civilizadora’ para a qual os colonialistas portugueses se afirmavam como “instrumentos de Deus, que tirarão (...) os africanos do caos moral”<sup>18</sup>, afirmavam ser sua “a responsabilidade de conduzir à civilização (...) raças decadentes ou atrasadas”<sup>19</sup>. Para além de razões mais óbvias, a igreja teria, também, algum impacto na produção literária, uma vez que, nesta época, grande parte dos assimilados obtinham a sua educação em seminários e cujos professores detinham sobre eles uma influência poderosa no que concerne ao seu processo de criação literária, influência esta que Francisco Soares chama de “apertado colete estético dos professores do seminário”<sup>20</sup>.

Em 1920, o governo colonial, sob a administração do Estado Novo, instituiu a Lei do Indigenato, que estabelece a categoria “nativos” como um segmento populacional

---

<sup>15</sup> BENDER, 2004: p. 352.

<sup>16</sup> PERES, 1997: p. 1-2.

<sup>17</sup> PERES, 1997: p. 2.

<sup>18</sup> Henrique Galvão, “Intervenção na Assembleia Nacional”; *In Documentos do V Congresso do PCP, Sobre o Problema Colonial, Pedro Ramos de Almeida, História do Colonialismo Português (Cronologia do século XX)*, pp. 268-274 e João Morais e Luis Violante, *Contribuição para uma Cronologia dos Factos Económicos e Sociais (Portugal 1926-1985)*, pp. 142-146; *Apud MATEUS*, 2011: p. 36.

<sup>19</sup> Castro Fernandes, dirigente da União Nacional, *apud Anders Ehnmark, Angola*, p. 92; *Apud MATEUS*, 2011: p. 36.

<sup>20</sup> SOARES, 2001: p. 145.

legalmente separado, oficializando desta maneira o processo de assimilação como seletivo. O termo *assimilado* tornou-se uma categoria legal classificativa para denominar os “nativos” que haviam assimilado os valores culturais do colonizador. A passagem do nativo ao regime de cidadania, requeria, conforme nota Mateus: ter mais de 18 anos; falar correctamente a língua portuguesa; exercer “uma profissão, arte ou ofício que lhe assegurasse o rendimento necessário à sua manutenção ou possuíse os meios suficientes para esse fim”<sup>21</sup>; ter boa conduta; adquirir “a ilustração e os hábitos pressupostos para a aplicação integral do direito público e privado dos cidadãos portugueses”<sup>22</sup>; e não ter “sido notado como refratário ou desertor ao serviço militar”<sup>23</sup>.

Em 1930 Salazar publica o *Ato Colonial* e nele se estabelece o Regime do Indigenato que “dividia a população em duas categorias: *indígenas* e *não-indígenas*”<sup>24</sup>, e mesmo não tendo sido legalmente codificada, a categoria de assimilado existia como parte do sector *não-indígena*. Peres adiciona:

A categoria de assimilado era aplicada estritamente em termos raciais, pois todos os Portugueses em Angola eram automaticamente considerados parte do setor civilizado. Como aponta Ferreira<sup>25</sup>, a grande maioria da população [portuguesa] não teria sido capaz de satisfazer os critérios de assimilação cultural, pois eram analfabetos.<sup>26</sup>

Nesse mesmo *Ato Colonial*, Salazar afirmava ser “a essência orgânica da Nação portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar populações indígenas que neles se compreendam”<sup>27</sup>.

---

<sup>21</sup> MATEUS, 2011: p. 28.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> PERES, 1997: p. 5.

<sup>25</sup> FERREIRA, Eduardo de Sousa. *O Fim de uma Era: O colonialismo Português em África*, Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1977, p. 141. Gerald Bender reporta que 44% da população branca em Angola em 1950 não possuía escolaridade formal (Gerald Bender reports that 44.2% of the white population in Angola in 1950 had no formal schooling ); *Apud* PERES, 1997: p. 5.

<sup>26</sup> PERES, 1997, p. 5: “The category of assimilado was applied strictly in racial terms, since all Portuguese in Angola were automatically considered part of the *civilizado* (civilized) sector. As Ferreira points out, the vast majority of the Portuguese population would not have been able to meet a criterion of cultural assimilation because they were illiterate”.

<sup>27</sup> *Ato Colonial*; *Apud* MATEUS, 2011: p. 26.

Contudo, em 1940 apenas 1.012 africanos sabiam ler e escrever a língua portuguesa, ou seja, menos de 0,3% de todos os africanos de Angola<sup>28</sup>. Já Paixão Franco, em seu tempo, escrevia que, em Angola, a instrução era “distribuída por um conta-gotas”<sup>29</sup>, pois a maior parte dos sujeitos coloniais permaneciam à margem da escola.

A educação por “conta-gotas” foi uma característica constante no processo de assimilação português em Angola. A suposta missão civilizadora, através da qual Portugal tentava justificar a sua presença em África, mostrava, cada vez mais, ser uma motivação pérfida e hipócrita, pois Portugal mantinha o seu povo metropolitano igualmente ignorante. Não estava apto a levar avante a missão de “civilizar” os ditos povos inferiores. Mateus expõe essa impossibilidade:

Os colonizadores [que supostamente] levariam a tais povos os benefícios da civilização [eram os seguintes] (...) em Angola no ano de 1950, 12% dos portugueses “civilizadores” com mais de seis anos eram totalmente analfabetos, 32% (embora declarando saber ler e escrever) não tinham frequentado a escola, 39% tinham passado pelo ensino primário e apenas 17% tinham frequentado o ensino secundário.<sup>30</sup>

Manuel Ferreira nota que, ao fim de tantos séculos de colonização e assimilação, Angola “está praticamente repartida em três zonas culturais: as áreas urbanas, de forte influência europeia; as áreas do interior, presas das suas raízes originárias; e uma área intermédia, de determinada desagregação étnica, pela contaminação de valores europeus, mas vivificando-se nas suas raízes primeiras”<sup>31</sup>. Os africanos urbanos talvez tenham sido, face a uma maior predominância de europeus nas zonas urbanas do que no interior, “mais aculturados dos que os rurais, mas nunca foram plenamente assimilados ou integrados como iguais no sector português”<sup>32</sup>, o que levaria Fontes Pereira a expor a sua indignação, pois, escrevia ele, “até o governo tem feito o mais

---

<sup>28</sup> BENDER, 2004: p. 352.

<sup>29</sup> Pedro da Paixão Franco. *História de uma Traição (Jornal de um Proscrito)*. Porto, Livraria Moreira, 1911, 2 vols. (vol. I: 1908-1909; vol. II: 1909-1910); vol. II, p. 212; *Apud* OLIVEIRA, 1997: p. 156.

<sup>30</sup> MATEUS, 2011, p. 2: “segundo dados recolhidos pela historiadora francesa Christine Messiant, o número de negros assimilados em Angola teria passado de 24.000 em 1940, para 30.000 em 1950 e 38.000 em 1960, tendo pois aumentado de 14.000 em 20 anos. De modo que, ao ritmo de 700 civilizados por ano, os mais de 4.500.000 angolanos não civilizados teriam demorado cerca de 6.500 anos para se tornarem cidadãos e obter o direito ao voto”.

<sup>31</sup> FERREIRA, 1989: p. 37.

<sup>32</sup> BENDER, 2004: p. 355.

que pode para estender a humilhação e o vilipêndio sobre os filhos desta terra, que possuem, todavia, as qualificações necessárias para promoção. Que civilizadores e que portugueses!”<sup>33</sup>.

### 1.2.1.2 A inspiração europeia

O enquadramento desta fase de Assimilação, no panorama literário angolano, começa com o surgimento da imprensa Angolana, que, segundo Mário António Fernandes de Oliveira, na sua obra *A Formação da Literatura Angolana (1851-1950)*, surge a 13 de Setembro de 1845 com o primeiro número do *Boletim do Governo Geral da Província de Angola*. Boletim este que, apesar do seu carácter burocrático e informativo, e que, entre “declarações de credores a ameaçarem os devedores (...) nascimentos e óbitos, (...) partidas e chegadas de navios”<sup>34</sup>, encontrava, numa parte não-oficial, espaço para publicar trechos literários em prosa e em verso. Aqui fora publicado, em 1849<sup>35</sup>, o primeiro livro angolano de intenção literária: *Esportaneidades da Minha Alma – às senhoras africanas*, de José da Silva Maia Ferreira, obra que marca esta primeira fase do desenvolvimento intelectual do colonizado, conforme preconizado por Fanon.

Mário António Fernandes de Oliveira entende a sociedade angolana desta época como uma “sociedade crioula”<sup>36</sup> de “bivalência cultural”<sup>37</sup>, e esta última, segundo ele, “manifesta[-se] nos jornais[,] como na vida quotidiana”<sup>38</sup>. Embora o termo “crioulidade” seja o adotado por Mário António Fernandes de Oliveira (que o entende

---

<sup>33</sup> In TRIGO, Salvato. *Introdução à Literatura Angolana de Expressão Portuguesa*. Porto: Brasília Editora, 1977, p. 49; *Apud* OLIVEIRA, 1997: p. 81.

<sup>34</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 21.

<sup>35</sup> FERREIRA, 1997: p. 12.

<sup>36</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 17.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

como uma criouldade cultural<sup>39</sup>), a designação de “assimilados” será aqui priorizada, uma vez que, para Fanon, o “nativo” intelectual, na sua condição de colonizado, é assimilado, ou seja, é a sua condição de africano colonizado que o leva, dentro do contexto e da pretensão colonial, à assimilação. Entende-se que o conceito de criouldade de Mário António Fernandes de Oliveira, comporta a figura do assimilado, figura esta central para a exposição que traça o processo de consciencialização e consequente descolonização, tanto cultural como política, do intelectual colonizado, que não deixa de ser parte fulcral disso que Mário António Fernandes de Oliveira entendeu como sendo uma sociedade crioula.

A assimilação, de uma maneira geral, é unidirecional, no sentido em que o nativo assimila a cultura imposta, num processo contínuo de aculturação<sup>40</sup>. Interessa para o escopo deste argumento a terminologia utilizada por Fanon e cujo perfil de desenvolvimento do intelectual nativo assimilado é por ele traçado:

Na primeira fase [do desenvolvimento do escritor colonizado], o intelectual colonizado dá provas que assimilou a cultura do poder ocupante (...) A sua inspiração é Europeia e podemos facilmente ligar a sua obra aos modismos literários da pátria mãe. Este é um período de assimilação inigualável.<sup>41</sup>

Mário António Fernandes de Oliveira entende José da Silva Maia Ferreira, como uma espécie de continuador “da mensagem poética sua contemporânea na Europa”<sup>42</sup>, muito à maneira do que Fanon entende como sendo o comportamento do intelectual

---

<sup>39</sup> Mário António Fernandes de Oliveira nota a utilização, nos textos da época, da palavra (de classificação colonialista) “assimilados – [mas opta no escopo do seu trabalho pela] terminologia mais frequente, crioulos (...)” *In* OLIVEIRA, 1997: p. 189. O facto de Mário António Fernandes de Oliveira considerar o português Alfredo Troni, entre outros, como parte da Imprensa Crioula Angolana, demonstra que o seu conceito de “crioulo” é muito mais abrangente que o conceito de “assimilado”, que se aplica somente ao colonizado, no sentido lato da palavra: um nativo colonizado que tenha assimilado a cultura imposta pelo Outro, a cultural colonial dominante.

<sup>40</sup> Gerald Bender argumenta que os portugueses “conceberam a assimilação de um modo unilinear; isto é, a assimilação conotava a europeização dos africanos, mas nunca o inverso (...) a africanização (“cafrealização”) dos portugueses era tida como regressiva e era fortemente rebaixada.” *In* BENDER, 2004: pp. 356-357.

<sup>41</sup> FANON, 1963, p. 222: “In the first phase, the native intellectual gives proof that he has assimilated the culture of the occupying power (...) His inspiration is European and we can easily link up these works with definite trends in the literature of the mother country. This is the period of unqualified assimilation. We find in this literature coming from the colonies the Parnassians, the Symbolists, and the Surrealists”.

<sup>42</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 24.



colonizado assimilado desta época. Mário António Fernandes de Oliveira expõe a sua opinião acerca de Maia Ferreira:

Poeta áulico, como seria quase inevitável no seu tempo, em meios tão pequenos como aqueles em que lhe foi dado viver, nisso se repete José da Silva Maia Ferreira, não chegando a sua intenção expressa desde o título a transformar em poemas amorosos, do fácil amor que seria marca de escola [romântica], os que publicou, profusamente dedicados a autoridades, parentes e amigos, sem contar com poemas comemorativos de aniversários da distante Família Real Portuguesa.<sup>43</sup>

Mário António Fernandes de Oliveira traz à luz as várias referências que Maia Ferreira faz, a modo de um bardo (palavra presente nos seus poemas), em epígrafes, a Garrett e Victor Hugo, para citar apenas algumas das referências do Romantismo. Os autores da Antiguidade Clássica encontram-se também presentes, assim como da Idade Média. Conforme nota Mário António Fernandes de Oliveira, Maia Ferreira possuía “um sentido de conhecimento que se cumpria segundo a corrente prevalecente na época”<sup>44</sup>, característica esperada nesta fase de Assimilação proposta por Fanon.

Não obstante o subtítulo da obra, “às senhoras africanas”, a obra de Maia Ferreira não apresenta, conforme aponta Manuel Ferreira, a revelação da cor de forma celebrativa uma vez que “ela não se põe como uma manifestação de orgulho”<sup>45</sup>. A sua intenção corrompe-se quando, ao cantar as senhoras africanas, Maia Ferreira fá-lo, conforme argumenta Fanon, mediante os parâmetros de beleza feminina europeia da época, “sem a alusão mais pequena à beleza negra (...) [apresentando] senão as falhas que o esquema estético-amoroso do poeta, de raiz cultural europeia, nelas encontra”<sup>46</sup>.

*Sabe amar! – Mas não tem a cultura  
Desses lábios de mago florir;  
Em seu rosto se pinta a tristura,  
Os seus olhos tem meigo luzir.*<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 28.

<sup>44</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 31.

<sup>45</sup> FERREIRA, 1997: p. 19.

<sup>46</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 29.

<sup>47</sup> FERREIRA, 1980: p. 14. “A Minha Terra.”

Manuel Ferreira acusa-o de não ter a “coragem para frontalmente referenciar a cor da pele”<sup>48</sup>; que acontecerá com o poema “*Negra!*”, de Cordeiro da Matta, publicado em 1884 no *Almanach de Lembranças*<sup>49</sup>, que Mário António Fernandes de Oliveira regista como sendo “a primeira [manifestação de] identificação da Negra à Beleza”<sup>50</sup>. Vale a pena enfatizar que, segundo Mário António Fernandes de Oliveira, trata-se de uma “isolada manifestação, uma vez que seria repetida apenas meio século depois, ao influxo do pan-africanismo”<sup>51</sup>.

Face ao acolhimento pelo escritor assimilado dos modismos literários europeus, fundamentalmente do Romantismo, do Ultra-Romantismo e do Parnasianismo, a mulher africana é um tópico que, embora diversificado, é constante na poesia desta fase. Como observa Pires Laranjeira: “Os temas e motivos dessa poesia votiva reduzem-se à concupiscência perante a mulher negra ou mulata, apreciada na sua exterioridade esplêndida, e aos ambientes imprecisos e etéreos”<sup>52</sup>, não será ainda nesta fase que a mulher africana ganhará contornos mais profundos.

### 1.2.1.3 A imprensa assimilada e o anticolonialismo polémico

Instala-se em Luanda, pelos anos de 1880, uma imprensa de cariz livre e regionalista, representada pelo surgimento do jornal, dirigido por portugueses, *A Civilização da África Portuguesa*, com o seu primeiro número datado a 4 de Setembro de 1866; preocupado com problemas africanos e de cariz abolicionista: “lutando contra a escravatura em todos os seus números e sofrendo a perseguição dos interesses opostos”<sup>53</sup>. Alfredo Troni, português, licenciado em Direito pela Universidade de

---

<sup>48</sup> FERREIRA, 1997: p. 18.

<sup>49</sup> FERREIRA, 1997: p. 34.

<sup>50</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 88.

<sup>51</sup> *Ibidem.*

<sup>52</sup> PIRES LARANJEIRA, 1992: p.21.

<sup>53</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 52.

Coimbra, funda o *Jornal de Luanda* em 1878 e que, segundo Mário António Fernandes de Oliveira, “dos jornais europeus, [foi] aquele que mais de perto refletiu a sociedade crioula de Luanda”<sup>54</sup>, marcando, segundo Salvato Trigo, “a transição de um jornalismo preferencialmente colonial para um jornalismo cada vez mais apegado às coisas de Angola e do seu povo”<sup>55</sup>.

Conforme nota Mário António Fernandes de Oliveira, o “anticolonialismo será a iluminada expressão da elite do jornalismo crioulo”<sup>56</sup>, importa, para o escopo desta exposição, o jornalismo criado por colaboradores assimilados (elementos desta mesma sociedade dita crioula), que produziram “as primeiras manifestações literárias traduzindo um protonacionalismo de Angola”<sup>57</sup>. Contudo, como é esperado do intelectual assimilado desta época, conforme o perfil traçado por Fanon, Mário António Fernandes de Oliveira nota que este protonacionalismo é de teor reformista do sistema colonial e não de cunho independentista. Manuel Ferreira alerta para o facto de que “quando se propicia materialmente o aparecimento de valores literários, já essa camada da burguesia mestiça ou negra se encontra, na generalidade, integrada no sistema colonial”<sup>58</sup>; ou seja, assimilada.

Cordeiro da Matta, considerado unanimemente como “o primeiro poeta angolano”<sup>59</sup>, “prospetor da cultura de seu povo, a quem serviu com a oferta de desde um método de leitura das primeiras letras, a *Cartilha Racional para Se Aprender a Ler o Kimbundu Escrita Segundo a Cartilha Maternal do Dr. João de Deus*, até a descoberta e valorização de toda uma herança cultural sobre que deixou escritos textos fundamentais”<sup>60</sup> e onde culpa o colonialismo pelo obscurantismo em que vivem os africanos:

---

<sup>54</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 80.

<sup>55</sup> Salvato Trigo. *Introdução à Literatura Angolana de Expressão Portuguesa*. Porto: Brasília Editora, 1977; *Apud* OLIVEIRA, 1997: p. 80.

<sup>56</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 81.

<sup>57</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 18.

<sup>58</sup> FERREIRA, 1989: p. 30.

<sup>59</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 88.

<sup>60</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 86.

Sofrem um jugo de muitos anos e, todavia, apesar das autoridades que os dominam, parece viverem ainda sob o estúpido e bárbaro domínio dos seus primeiros potentados!<sup>61</sup>

A denúncia de Cordeiro da Matta de um colonialismo ineficaz espelha a de José de Fontes Pereira, que vale a pena transcrever:

Que tem Angola beneficiado sob o governo português? A escravatura mais negra, a zombaria e a ignorância mais completa. Os piores de todos são os colonos, indolentes, arrogantes, com pouco cuidado e ainda menor conhecimento.<sup>62</sup>

Fontes Pereira contesta a política de colonização, dentre outros aspectos, face ao tipo de colono enviado para Angola; sobre esta situação Gerald Bender expõe:

Porque os homens livres habitualmente só com relutância se tornavam soldados, administradores, padres ou, sobretudo, colonos em Angola, quase todos os portugueses que se encontravam na colónia eram (...) condenados exilados ou degradados. Durante mais de quatro séculos, as masmorras de Portugal foram a fonte mais importante de colonos brancos para Angola.<sup>63</sup>

Estas contestações, de um jornalismo ativo e polémico, sinais de uma consciência regional que emerge, aliadas ao estudo da cultura popular – de que Cordeiro da Matta foi exemplo magno – caracterizam o que Mário António Fernandes de Oliveira designa como as “primeiras expressões do nacionalismo ou pré-nacionalismo angolano”<sup>64</sup>, patentes no que ele refere como sendo uma espécie de “anticolonialismo”<sup>65</sup>. Contudo, este discurso é mais pertinente na comparação entre os colonialismos vigentes na cena africana, “remetendo o português para a cauda da classificação, principalmente em termos de eficácia”<sup>66</sup>, do que uma condenação e repúdio generalizado do sistema.

---

<sup>61</sup> J. D. Cordeiro da Matta. “Duas palavras sobre a etologia africana...”. *O Comércio de Angola*. Luanda, 1892; *Apud OLIVEIRA*, 1997: p. 91.

<sup>62</sup> Salvato Trigo. *Introdução à Literatura Angolana de Expressão Portuguesa*. Porto: Brasília Editora, 1977, p. 49, *Apud OLIVEIRA*, 1997: p. 81.

<sup>63</sup> BENDER, 2004: p. 36.

<sup>64</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 82.

<sup>65</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 91.

<sup>66</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 91.

Dentro ainda daquilo a que Fanon considera ser a fase de Assimilação, Mário António Fernandes de Oliveira chama a atenção para a bivalência cultural da sociedade da época que, embora comece a desenvolver um discurso de resistência, não repudia o sistema colonial, apenas prevê reformá-lo. Pedro Félix Machado, deu-se também à “larga crítica social dos vícios do sistema”<sup>67</sup>, mas não ao repúdio do sistema em si; assim como todos os assimilados que colaboraram, em 1901, na publicação do volume *a Voz de Angola Clamando no Deserto – Oferecida aos Amigos da Verdade pelos Naturais*, cujos temas principais foram:

a incapacidade colonial portuguesa, confrontada com as de outras potências coloniais; o obscurantismo colonial, impeditivo de uma correcta elevação civilizacional do indígena; a prática colonial portuguesa no domínio do trabalho, com difícil aceitação do trabalho livre; a política de imigração quase limitada ao envio de degredados para as colónias, e as inevitáveis contradições resultantes da sua posição face aos indígenas.<sup>68</sup>

Temas estes já iniciados desde os anos 80 desse século, num continuum de contestação da eficácia colonial, da sua incompetência, mas não a negação do sistema em si. Continuam, portanto, reflectindo uma bivalência cultural, dada a sua condição de assimilados, que continua patente nas declarações feitas por Assis Júnior face às acusações, por parte de Norton de Matos, de uma suposta revolta nativista dentro da cidade de Luanda<sup>69</sup>:

vir aqui entre os meus irmãos de raça, entre os mais carecidos de apoio e conforto, dizer com palavras desordenadas de retórica, o que o presente momento para nós representa.” [pois para Assis Júnior, os nativos], “foram sempre o braço direito, o acumulador inconsciente, da riqueza e bem-estar do colono. É esta verdade, cuja

---

<sup>67</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 113.

<sup>68</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 139.

<sup>69</sup> Sob o pretexto de uma suposta revolta nativista, Norton de Matos, dissolve a Liga Angolana (fundada em 1913, num ato comemorativo que contou com a sua presença) e suspende o jornal *O Angolense* com o Decreto nº 99 de 21 de Janeiro de 1922: “No seu preâmbulo afirmava-se que tinham ocorrido factos anormais nalgumas regiões de Angola, os quais revelavam que, por parte de certos elementos nativos, houve intenção de revoltar as populações contra as autoridades e tinha-se reconhecido que tais acontecimentos não eram estranhos à Liga nem ao Jornal”. In Renato Francisco Antunes Mascarenhas. *Norton de Matos – Alto-Comissário e Governador-Geral de Angola*. Dissertação de Licenciatura (mimeografada) apresentada ao Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina, Lisboa, 1970; *Apud* OLIVEIRA, 1997: p. 189.

linguagem aprendi no seio materno, que venho aqui transmitir-vos, cõscio de que penetrará nos vossos corações qual bálsamo reparador nas vossas almas.<sup>70</sup>

Assis Júnior expressa assim a sua subserviência ao poder colonial, quando se propõe explicar a “verdade” acerca dos seus “irmãos de raça”: de serem “o braço direito do colono”.

Note-se que o surgimento do pan-Africanismo, buscando a sua justificação dentro da unidade do Império Colonial Português, através do Movimento Nacionalista Africano, é significativo desta condição de assimilados, de bivalência cultural evidente nas suas intenções. Aí se encontravam “membros quer da Liga Africana, quer do Partido Nacional Africano”<sup>71</sup>. João de Castro, (então líder do Movimento) sumariza a intenção do Movimento Nacionalista Africano:

preconizamos a necessidade da reforma do Estado Português (...) de forma a nele se integrem esses Povos Africanos (...) Cumpre, pois, antes de tudo, o Movimento Nacionalista Africano um dever patriótico, fazendo, por todos os meios legítimos ao seu alcance, a propaganda, defesa e expansão dos interesses morais, económicos e políticos da Raça, cujas aspirações representa na comunidade das Nações Portuguesas, para que na sua altura se desenvolvam, cada vez mais, a sua consciência e o seu orgulho de portugueses. E, portanto, o Movimento Nacionalista Africano não é contrário à Pátria nem hostil a Portugal, antes alarga o âmbito deste Estado.<sup>72</sup>

Embora preconizem o reconhecimento da raça e clamem por igualdades sociais, fazem-no sob o teto do colonialismo português. João de Castro é claro nas suas intenções: não buscavam o repúdio do sistema, mas sim uma integração dentro do regime; ou seja, procuravam sensibilizar o regime para a necessidade de criar no nativo o sentimento de orgulho português, numa atitude de corroboração e instigação da continuidade do processo de assimilação, demandando, não a erradicação, mas o aperfeiçoamento desta política colonialista.

---

<sup>70</sup> “Momento Político”, *A Província de Angola*, Luanda, 11 de Fevereiro de 1949; *Apud* OLIVEIRA, Mário 1997: p. 189.

<sup>71</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 207.

<sup>72</sup> *África*, Lisboa, XXI, série VIII, 882; *Apud* OLIVEIRA, 1997: p. 216.

Mário António Fernandes de Oliveira chama de “confusões”<sup>73</sup> aos depoimentos destes assimilados dos anos 30-40, “afirmando o seu nacionalismo africano em associação com o nacionalismo português, numa época em que as ideologias nacionalistas dominavam ou pareciam dominar o quadro político europeu, refletindo-se no colonial”<sup>74</sup>. Francisco Soares igualmente menciona a “confusão mental que envolvia a ideia de Angola nesses tempos”<sup>75</sup>; contudo, assim como em Mário António Fernandes de Oliveira, este conceito de ‘confusão mental’ não é explicado, mas pode ser compreendido, à luz de Fanon, como originado pelo sistema de assimilação, e na conseqüente aculturação do africano. Sartre, no prefácio de *The Wretched of the Earth*, designa estes assimilados de “whitewashed”<sup>76</sup>; ou seja aqueles que são ‘esbranquiçados’ ou ‘caitados’ pelo sistema – o assimilado a que se refere Sartre não tem uma consciência inequívoca da sua condição cultural, social e política de dependência. Em sintonia com o conceito fanoniano, Manuel Ferreira expressa, de maneira concisa, este processo de subjugação cultural, social e política que foi o colonialismo:

os valores de força e prestígio circulantes no sistema social [do colonizado] são agora europeus. Os modelos deixaram de ser africanos em substituição dos modelos europeus (...) Então, os produtores de textos, de uma forma generalizada, até porque adquiriram complexos de inferioridade em relação ao seu sistema cultural: língua, relações de comportamento, mitos, crenças, hábitos, jurisdição, etc., atuam como assimilados ou como aculturados e movimentam-se espartilhados pelo sistema colonial europeu (...) vão seguir, a par e passo, os modelos do colonizador.<sup>77</sup>

A assimilação representava a única possibilidade de mobilidade vertical económica e social para o africano no contexto colonial. O assimilado buscava a identificação mais próxima possível com o colonizador, como forma de integrar o sistema; porém, o preço desta ascensão social é a conseqüente alienação do colonizado, que leva ao distanciamento entre este e a sua cultura.

---

<sup>73</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 218.

<sup>74</sup> OLIVEIRA, 1997: p.218.

<sup>75</sup> FRANCISCO SOARES, 2001: p.136.

<sup>76</sup> SARTRE, “Prefácio” a Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*; FANON, 1963: p. 7.

<sup>77</sup> FERREIRA, 1989: p.30-31.

Contudo, conforme nota M. Ferreira, “por grande e profunda que fosse a alienação cultural, por distante que estivesse a consciência nacional, cedo o escritor africano<sup>78</sup> sentiu os apelos da realidade circundante”<sup>79</sup>, mesmo porque a *realidade* circundante reflete a suas origens, e o que lhe é, até certo ponto, familiar. Ao incorporar na sua escrita os elementos do meio que o circunda, o escritor africano irá, conseqüentemente, incorporar também a linguagem autóctone que designa tais elementos, a fim de poder congregiar aspectos geográficos e sociais que são específicos do seu espaço: ele sente “a necessidade de buscar nas línguas autóctones as palavras ou as frases correspondentes”<sup>80</sup>.

Essa incorporação de novos elementos da *realidade* local (não contemplados pelos parâmetros canônicos europeus), representa uma transgressão dos modelos europeus, no sentido que revela e explora uma diferença, e por isso carece de encontrar uma linguagem nova, que não deixa de ser também, segundo Mouralis, uma transgressão por “constituir para o artista ou escritor *possibilidades* de expressão *diferentes* daquelas de que, até à altura, podia dispor”<sup>81</sup>. Para Mouralis, “a introdução da paisagem exótica no campo literário (...) [pode ser entendida] como o começo de uma subversão deste, (...) [onde] se torna possível a utilização de um outro sistema de referências”<sup>82</sup>. O que não deixa de ser uma forma de resistência cultural e conseqüentemente política.

O bilinguismo no texto literário é, como o afirma Pires Laranjeira, “inusitado e causador de efeitos de estranheza no público acaciano”<sup>83</sup>, representando uma “rutura no circuito comunicativo”<sup>84</sup>, e por isso não deixa de representar uma transgressão da norma literária baseada nos padrões europeus vigentes, segundo o argumento de Mouralis. Pires Laranjeira faz notar que “[n]os poetas do século XIX o quimbundo é

---

<sup>78</sup> Manuel Ferreira utiliza a designação “africano” para demarcar a diferença entre os escritores da época de origem portuguesa que, por razões óbvias, não passaram pelo processo de assimilação e por sentirem a situação colonial de modo diferente. Ferreira entende, muito à maneira de Fanon, que este é um processo realizado somente pelo colonizado.

<sup>79</sup> FERREIRA, 1989: p. 34.

<sup>80</sup> FERREIRA, 1989: p. 35.

<sup>81</sup> MOURALIS, 1982: p. 75.

<sup>82</sup> MOURALIS, 1982: p. 75.

<sup>83</sup> LARANJEIRA, 1992: p. 13.

<sup>84</sup> LARANJEIRA, 1992: p. 13.



traduzido no próprio poema, como acontece, por exemplo, com “Kicôla”, de Cordeiro da Mata”<sup>85</sup>. Francisco Soares parece perceber a questão do bilinguismo, ao que se refere com ligeireza e de maneira apoucada como “angolanismo”<sup>86</sup>, como uma estratégia do escritor para angariar maior número de leitores europeus sequeiros de exotismo:

por questões que a economia diria serem de mercado. O uso do quimbundo em poesia era procurado exoticamente pelos portugueses, que chegavam a condicionar (sem sucesso) a colaboração lírica de residentes angolanos à escrita em “língua Ambunda”, como sucedeu com o jornal *Colónias Portuguezas*, em cujas páginas textualmente se afirma: “Poesia Africana – Se um dia se resolver a escrever em *lingua Ambunda* conte connosco. D’outra forma não perca tempo”.<sup>87</sup>

Francisco Soares reduz assim o bilinguismo ao espaço mercantil da literatura, pois, segundo ele, era “uma questão de ‘gosto público’. O público, essencialmente europeu ou europeizado, procurava o exótico, e o exótico era a tradição do outro”<sup>88</sup>. Contudo, contraditoriamente, vai ao encontro do argumento de Pires Laranjeira quando afirma que:

a linguagem d’ *O Segredo da Morta* pelos dois tipos de transcrição de palavras originárias do quimbundo (...) Algumas dessas palavras aparecem no texto sem qualquer tradução (porque faziam parte do português ali falado no tempo), outras emergem grafadas em itálico e esclarecidas por notas eruditas típicas do dicionarista que também foi Assis Júnior, na linha de Cordeiro da Matta, seu digno antecessor.<sup>89</sup>

Francisco Soares refere-se a esse bilinguismo de Assis Júnior, de usar palavras em quimbundo que “faziam parte do português ali falado no tempo” como “um projeto localista”<sup>90</sup>, ou, como diria Manuel Ferreira, um “regionalismo”<sup>91</sup>: o escritor assimilado utiliza a língua autóctone local para refletir o ambiente que o circunda, influenciado que está pelo meio social em que circula. Mais tarde, o bilinguismo de Luandino Vieira manifestar-se-ia textualmente nas suas epígrafes não traduzidas do quimbundo, como

---

<sup>85</sup> LARANJEIRA, 1992: p. 13.

<sup>86</sup> FRANCISCO SOARES, 2001: p. 113.

<sup>87</sup> Nº 13-14, 2ª série, ano VI, Lisboa, 31.07.1890; *Apud* FRANCISCO SOARES, 2001: p. 114.

<sup>88</sup> FRANCISCO SOARES, 2001: p. 131.

<sup>89</sup> FRANCISCO SOARES, 2001: p. 139.

<sup>90</sup> FRANCISCO SOARES, 2001: p. 139.

<sup>91</sup> FERREIRA, 1989: p. 33.

manifesto consciente, marcador da diferença e consequente asserção da identidade, e consequente resistência cultural e política.

Mário António Fernandes de Oliveira faz referência a um “panfleto anónimo de 1874”, revelado por Salvadorini<sup>92</sup>, cuja reiveindicação transcende a exposição da ineficácia da administração colonial para revelar o gérmen da ideia de independência:

Lembraí que os empregos e tudo é só para os portugueses, para nós nada. Vede os nossos campos arrasados, a nossa riqueza aniquilada, as nossas irmãs prostituídas, os nossos concelhos do interior despovoados; a fome e a peste perseguindo-nos sempre por causa de uma administração péssima.

A cor preta e parda é considerada como uma palha movida pelo vento. Não somos chamados para nada, porque entende o Governo que nós somos escravos (...) Não diga o mundo que nós não temos senso nem sentimentos nobres.

A ideia de independência está por toda a parte na Província, todos já se congratulam, só resta pôr-se em prática a obra.<sup>93</sup>

Este panfleto é talvez, segundo Mário António Fernandes de Oliveira, o primeiro manifesto pela independência de Angola, o facto de ser anónimo não revela se foi produzido ou não por um assimilado, muito embora o seu conteúdo assim o denuncie. Mário António Fernandes de Oliveira traz à luz o trabalho de recolha do historiador angolano Alberto de Lemos, que reuniu, no decénio de 40, do século XX, alguns artigos de teor separatista da imprensa livre em um volume, intitulado “A velha ‘história’ da Independência de Angola”<sup>94</sup>, “sobre queixas dos governadores-gerais para o Ministério da Marinha e Ultramar, acerca da utilização da imprensa como veículo de expressão de ideias separatistas, passando em revista as denúncias feitas contra *O Cruzeiro do Sul* e *O Mercantil* (...) Os visados foram (...) os africanos António José do Nascimento, Inocêncio Mattoso da Câmara e Francisco de S. Ferreira”<sup>95</sup> e alguns europeus. Alberto Lemos, após a análise dos artigos produzidos, concluiu que as acusações lançadas aos seus escritores (nomeadamente por funcionários da censura colonial) eram todas caluniosas. Mário António Fernandes de Oliveira discorda de Lemos e acredita que sua

---

<sup>92</sup> Vittorio Salvadorini. *Um manifesto del 1874 per l’Indipendenza dell’Angola*. Pisa: ETS, 1983: pp. 19-20; *Apud OLIVEIRA*, 1997: p. 197.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> Alberto de Lemos, “A velha história da independência de Angola”, *Nótulas Históricas*, Centro de Informação e Turismo de Angola, Luanda, 1969, 238; *Apud OLIVEIRA*, 1997: p. 82.

<sup>95</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 82.

análise dá-se por este ter uma posição de alto funcionário da administração colonial e o seu texto a publicar, estar sujeito ao aval da Comissão de Censura da época. Por isso, Mário António Fernandes de Oliveira entende estes artigos como “algumas das primeiras expressões do nacionalismo ou pré-nacionalismo angolano”<sup>96</sup>.

Estes artigos apresentam-se como um momento ímpar neste contexto de assimilação; ressalta-se a apresentação de um juízo crítico, condenatório e visivelmente anticolonial, que só na década de 30 começaria realmente a germinar.

#### 1.2.1.4 A mudança germina

1933 foi o primeiro ano da implementação da Constituição Política da República Portuguesa que vigoraria até 1974, sem alterações substantivas. Em 1938, o jovem Américo Machado publica n’*O Direito* uma série de artigos sob o título “Novos ideais se alevantam”, que serve para avaliar o pensamento da geração mais nova da Liga Nacional Africana. No terceiro número desta série, refere a herança portuguesa:

São esses que vos legaram uma parte do sangue que corre nas vossas veias, porque a outra jorraram-na eles para fertilizarem continentes inteiros e a terra de Angola.

Para quê tanta pomada nessas carapinhas, já não basta o sebo dos vossos miolos? Em vez de vaselina e da escova de ferro para alisar os cabelos, não podíeis arranjar uma pomada para fazer brilhar mais a dignidade da vossa raça e uma escova para tirar do vosso corpo o lodo da hipocrisia e da fraqueza moral?

Para quê tantos apuramentos da raça como quem apura raças de cães?

Não é isso tudo uma chacota, um pasquim, um tabefe, um pouco do que a decência manda calar, que lançais na vossa própria cara?!<sup>97</sup>

Mário António Fernandes de Oliveira nota que neste discurso “se encontram preocupações que certamente antecedem as da definição política e que têm a ver com

---

<sup>96</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 82.

<sup>97</sup> Américo Machado, “Novos ideais se alevantam”, *O Direito*, Luanda, I, 2, 1 de Fevereiro de 1933; *Apud*, OLIVEIRA, 1997: p.270.

a assunção do próprio corpo – posições que levaram tempo e não eram tranquilas pelos anos 40 deste século, em meio às sociedades coloniais”<sup>98</sup>. Aqui, o assimilado começa por ter alguma consciência da sua condição de colonizado através do seu corpo (objeto de ‘apuramentos rácicos’, de distorções seculares, coisificado), ele é, pela sua raça, inferiorizado. Manuel Ferreira aponta para o facto de os “primeiros indícios do tópico da cor”<sup>99</sup> serem detetados em *Espontaneidades da Minha Alma*, de José da Silva Maia Ferreira, já referido, onde sublinha a “aristocratização da cor branca”<sup>100</sup> e “a negatividade da cor negra”<sup>101</sup>, o que ele entende como sendo a “primeira manifestação literária de *alienação racial*”<sup>102</sup>: onde a musa “Sabe amar! – Mas não tem cultura” (...) a mulher negra, volve, por comparação, à mulher branca, (...) a detentora duma cultura superior, e assim à alienação racial se associa a *alienação cultural*”<sup>103</sup>. Mais tarde, em 1884, no *Almanach de Lembranças*, Cordeiro da Matta, publica, o poema “Negra!”, onde relega a musa negra ao lugar secundário em termos de beleza, expondo, conforme aponta M. Ferreira, a sua “inconsciente alienação”<sup>104</sup>:

*Só, negra, como te vejo,  
eu sinto nos seios d’alma  
ardêr-me forte desejo,  
desejo que nada acalma.  
se te roubou este clima  
do homem a côr primeva;  
branca que ao mundo viesses,  
serias das filhas d’Eva  
em belleza, ó negra, a prima!...*<sup>105</sup>

Em muito distanciado, tanto temporalmente quanto tematicamente, do discurso apontado por Manuel Ferreira em *Espontaneidades*, (que, apesar de estar direccionado Às *Senhoras Africanas*, pouco faz pela sua valorização), o discurso de Américo Machado é direccionado ao colonizado, a quem pede que se valorize, que se desaliena,

---

<sup>98</sup> OLIVEIRA, 1997: p.270

<sup>99</sup> FERREIRA, 1989: p. 38.

<sup>100</sup> FERREIRA, 1989: p. 39.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> FERREIRA, 1989: p. 41.

<sup>105</sup> MATA, Cordeiro. “Negra!”, *Almanach de Lembranças*, 1884; *Apud* FERREIRA, 1997: p. 34.

que se faça “brilhar mais a dignidade da (...) raça”<sup>106</sup>. Este é um indício de que a consciencialização começa a germinar, é uma amostra de transgressão e resistência: Machado reclama por uma mudança de comportamento e de paradigma.

Machado pertence a uma geração constituída pelos primeiros alunos, com o 2º e o 3º ciclos, formados no Liceu Salvador Correia, em Luanda – grau máximo de educação na então colónia de Angola e, conforme nota Mário António Fernandes de Oliveira: “O corpo docente do Liceu naturalmente integrava grande parte dos intelectuais de que Luanda dispunha e dele irradiava parte da vida intelectual”<sup>107</sup>. Machado ‘alevanta’ uma questão muito pertinente, a ideia da consciência coletiva: “Já não são os indivíduos que alevantam as raças, são estas que impõem aqueles e por isso o individualismo é contraproducente, só o coletivismo é útil e alevantado”<sup>108</sup>. O seu discurso é movimentado pela necessidade de mudança: chama a atenção dos seus conterrâneos, a quem o sangue português foi legado, para “o que está em suas mãos e não querem ver”<sup>109</sup>; já consciente que a mudança depende do colonizado.

Os anos entre as duas guerras mundiais, décadas de 30-40 do século XIX, foram anos de muita opressão colonial, contudo, também foram anos de grande atividade da Liga Nacional Africana que desenvolveu um órgão interno de grande importância, um Centro de Estudos, onde se discutiu problemas da cultura africana, visando também a educação, com cursos direcionados para africanos assimilados.

É tempo de transformações mundiais, cujos ventos trazem à Angola as notícias de mudança. No panorama literário angolano, o Romantismo dá lugar aos problemas da atualidade, questões de teor rácico são abordadas. Porventura, nota Mário António Fernandes de Oliveira, que a “lição dos negros norte-americanos[,] que teriam sido

---

<sup>106</sup> MACHADO, Américo, “Novos ideais se alevantam”, *O Direito*, Luanda, I, 2, 1 de Fevereiro de 1933. *Apud*, OLIVEIRA, 1997: p. 270.

<sup>107</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 276.

<sup>108</sup> Américo Machado, “Novos ideais se alevantam”, *O Direito*, Luanda, I, 2, 1 de Fevereiro de 1933; *Apud*, OLIVEIRA, 1997:p.270.

<sup>109</sup> Américo Machado, “Novos ideais se alevantam”, *O Direito*, Luanda, I, 2, 1 de Fevereiro de 1933; *Apud*, OLIVEIRA, 1997:p.271.

ouvidos em Angola muito mais do que se pensa”<sup>110</sup>, foram uma das possíveis influências que incitaram Sebastião José da Costa, então presidente da Liga Nacional Africana, a publicar, em 1937, o artigo “A incapacidade da raça negra”, onde explicitamente se refere à questão negro-americana:

Nenhum negro foi mais infeliz, e em parte ainda hoje o continua sendo, do que o da América do Norte, onde se acha sujeito à criminosa e bárbara lei de Lynch; e contudo, é lá um enorme valor moral e material, naquele País cuja florescência se alimenta (...) e empapa com o seu sangue.<sup>111</sup>

Pires Laranjeira chama a atenção para o facto de que, numa “época em que não existia uma consciência nacional[,] a importância da permanência de estrangeiros em Angola constituiu um incentivo para os *filhos da terra*: missionários protestantes, etnógrafos, expedicionários, desterrados políticos, ajudaram a criar climas (restritos, é certo) de interrogação intelectual cívica”<sup>112</sup>. Uma dessas figuras foi Tomé Agostinho das Neves, advogado negro são-tomense, que viveu em Angola durante 30 anos e que pertenceu ao quadro gerente da revista da Liga Nacional Africana, *Angola*, assim como da *Cultura*. Segundo Mário António Fernandes de Oliveira, foi quem “primeiramente, em Angola, proferiu palavras que porventura já seriam vulgares na Europa e na América; mas em Angola e em Portugal permaneciam por dizer em defesa do homem negro e dos seus valores culturais, tradicionais ou emergentes. A sua pedagogia tem claro exemplo no artigo [de 1938,] ‘O desenvolvimento negro’”<sup>113</sup>, onde Neves deixa uma advertência aos assimilados: “o que não posso é deixar de reconhecer que a tendência para nos manter ou reduzir a atraso é uma ameaça constante e perigosa”<sup>114</sup>. Para além da busca de identidade e dignidade, a utilização de ‘nós’ remete para a colectividade, para a “consciência colectiva”<sup>115</sup>, uma chamada de atenção a favor da consciencialização do homem negro assimilado.

---

<sup>110</sup> OLIVEIRA, 1997:p.253.

<sup>111</sup> S. [ebastião] J. [osé] C. [osta], “A incapacidade da raça negra”, *Angola*, Luanda, 1937, IV, 13-14; *Apud* OLIVEIRA, 1997: p.253.

<sup>112</sup> LARANJEIRA, 1992: p. 20.

<sup>113</sup> Tomé Agostinho das Neves, “O desenvolvimento negro”, *Angola*, Luanda, 1938, IV, 21; *Apud* OLIVEIRA, 1997: p. 289.

<sup>114</sup> Tomé Agostinho das Neves, “O desenvolvimento negro”, *Angola*, Luanda, 1938, IV, 21; *Apud* OLIVEIRA, 1997: p. 291.

<sup>115</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 293.

Apesar da proliferação da literatura colonial nesta década de 30, e até em resistência e reação a ela, o assimilado começa o processo de desalienação ao procurar definir-se, primeiro pelo próprio corpo, através da valorização da raça, da consciencialização racial, e, depois, através de uma consciencialização cultural, cujo lócus foi o regionalismo, que começa a tomar outros contornos. Contudo, prevalece ainda o que Mário António Fernandes de Oliveira refere como um “duplo sentimento nacional”<sup>116</sup>, o qual percebe-se, de acordo com as fases fanonianas, como uma característica do assimilado. Esta duplicidade ou ‘bivalência cultural’, pode ser entendida como uma consequência do processo de assimilação. Nas palavras de Aimé Césaire:

Os europeus desprezavam tudo sobre a África, e na França as pessoas falavam de um mundo civilizado e de um mundo bárbaro. O mundo bárbaro era a África, e o mundo civilizado era a Europa. Portanto, a melhor coisa que poderia fazer com um africano era assimilá-lo: o ideal era transformá-lo em um francês de pele negra.<sup>117</sup>

Segundo Fanon, o processo de colonização gerou no assimilado uma condição neurótica, uma nevrose:

O homem negro quer ser como o homem branco. Para o negro há apenas um destino. E é branco. Há muito tempo o homem negro admitiu a superioridade indiscutível do homem branco, e todos os seus esforços têm por objetivo alcançar uma existência branca.<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 272.

<sup>117</sup> DEPESTRE, René. “An interview with Aimé Césaire”, *Apud* CÉSAIRE, 1972, pp.72-73: “Europeans despised everything about Africa, and in France people spoke of a civilized world and a barbarian world. The barbarian world was Africa, and the civilized world was Europe. Therefore the best thing one could do with an African was to assimilate him: the ideal was to turn him into a Frenchman with black skin”.

<sup>118</sup> FANON, 1967, p. 228: “The black man wants to be like the white man. For the black man there is only one destiny. And it is white. Long ago the black man admitted the unarguable superiority of the white man, and all his efforts are aimed at achieving a white existence”.

Assim conclui Fanon que

[O colonizado,] no plano da imaginação, tem, portanto, que escolher entre sua família e a sociedade europeia, em outras palavras, o indivíduo que ascende na sociedade - branca e civilizada - tende a rejeitar sua família – negra e selvagem.<sup>119</sup>

Fanon entende o assimilado como que deslocado entre o mundo que aprendeu a almejar (o europeu) e aquele de onde é oriundo (neste caso o africano) que aprendeu a ver como retrógrado e indesejável<sup>120</sup>. O processo de assimilação espera que o colonizado se torne num europeu de pele negra, contudo essa mesma pele irá mantê-lo à margem desta sociedade colonial, onde ele será sempre um excluído, por mais que tente comprovar a sua assimilação: ele tenta “produz[ir] provas da sua branquidão para os outros e acima de tudo, para si mesmo”<sup>121</sup>. Interdito a uma cidadania verdadeiramente inclusiva, e agora estranho à sua cultura de berço, o assimilado vive deslocado, com dificuldades em definir a sua identidade cultural. O primeiro assimilado desta história, Afonso I, morreu “abandonado pelo seu povo e ridicularizado pelos portugueses locais”<sup>122</sup>, mas outros assimilados modernos, farão a mudança da história, através da consciencialização.

---

<sup>119</sup> FANON, 1967, p. 149: [The colonized] “has therefore to choose between his family and European society; in other words, the individual who *climbs up* into society – white and civilized – tends to reject his family –black and savage – on the plane of imagination”.

<sup>120</sup> A título de exemplo, no seu ensaio sobre Oscar Ribas, “*Us-Them Confrontations in the Literary Self-Portrait of an Angolan Writer: Oscar Ribas’ ‘Tudo Isto Aconteceu’*”, Russel Hamilton fala sobre a ambivalência cultural de Oscar Ribas que, para este ensaísta, tenta reconciliar o seu acreditar no mundo ocidental civilizado e progressivo e a sua necessidade de encontrar valor no africano – que ele aprendeu a aceitar, dentro da dialética colonial, como estando num processo evolutivo inferior (HAMILTON, 1978: p. 20).

<sup>121</sup> FANON, 1967, p. 215: “furnish proofs of his whiteness to others and above all to himself.”

<sup>122</sup> BENDER, 2004: p. 64.



## 1.2.2 A fase do Protesto

### 1.2.2.1 A elite angolana de 20 a 30: à margem – uma questão de cor

*Donas do outro tempo  
Vejo-as neste retrato amarelado:  
Como estranhas flores desabrochadas  
Negras, no ar, soltas, as quindumbas.  
Panos garridos, nobremente postos  
E a posição hierárquica dos corpos.  
São três sobre as esteiras assentadas  
Numa longínqua tarde de festejo.  
(Tinha ancorado barco lá no rio?  
Havia bom negócio com o gentio?  
Celebrava-se a santa milagrosa?  
Tosca, tornada cúmplice de pragas  
Carregada de ofertas, da capela?)  
(...)  
O que ficou de vós, donas do outro tempo?  
(...)  
Os tempos são bem outros e mudados.  
A tarde da fotografia, irrepetível.*

*Mário António*<sup>123</sup>

Sob o rescaldo da suposta Revolta Nativista de 1917, e o conseqüente aprisionamento e silenciamento da elite jornalística angolana, sendo Assis Júnior uma das vítimas desta demonstração de poder colonial, assim como o desmantelamento da Liga Angolana, a década de 20 foi palco da destruição da autonomia e dos direitos outrora alcançados pela elite africana. A estrangulação desta autonomia já vinha acontecendo desde o findar do tráfico negreiro, fonte de riqueza para grande parte da elite angolana, que passa então a ver os cargos públicos como fonte alternativa de sustento a esta prática

---

<sup>123</sup> “Donas do outro tempo”; In FERREIRA, 1987: p. 153-154.

comercial. Essa reestruturação comercial, aliada à chegada de um número maior de colonos, sinaliza o começo da consolidação do sistema colonial.

As queixas de discriminação racial tornam-se mais avolumadas à medida que, apoiados numa suposta superioridade racial, os melhores cargos públicos são conferidos aos colonos, mesmo que menos capacitados, enquanto a elite africana é ostracizada, empurrada para a margem: relegada a cargos públicos de menor projeção, ao comércio diminuto e à prestação de serviços. Esta estratificação racial criou um obstáculo intransponível para o assimilado, impossibilitando a sua ascensão social, resultando no inevitável declínio do seu poder económico e social. O final dos anos 20, com as orientações coloniais de então, representou, para o assimilado, a extinção da possibilidade de ascender económica e socialmente, conforme informa o antropólogo, sociólogo e poeta angolano Arlindo Barbeitos:

de repente, homens que, não raro, sós e em circunstâncias limite asseguravam a autoridade e a força do Estado se viam, por motivos raciais, lesados no exercício dos seus direitos e afastados dos postos de administração ou do exército que haviam antes ocupado, ou mesmo expropriados dos seus bens.<sup>124</sup>

Salazar, que ascende com o golpe militar de 1926, tornando-se ministro das Finanças até 1932, promove a penetração nos territórios portugueses sedimentando ainda mais o sistema colonial<sup>125</sup>. Uma medida resultante desta sedimentação, que mereceu a contestação por parte da Liga Angolana, foi a intensificação da cobrança do imposto indígena, que era entendido, pelo regime, como uma “taxa de ‘civilização’ ”<sup>126</sup>, dado o suposto empenho do Estado português neste âmbito. O não cumprimento do pagamento submeteria o sujeito colonial ao trabalho forçado como forma de pagamento. Como resultado, deu-se o aumento da exploração da mão-de-obra negra, declarando Salazar que o “Estado pode forçar os indígenas a trabalhar em serviços

---

<sup>124</sup> BARBEITOS, 2003: p. 22-23.

<sup>125</sup> Conforme ressalta Barbeitos: “A República, depois de 1910, e a Ditadura, após 1928, para além de todas as diferenças de conteúdo e de discurso, conservaram a visão utilitarista dos territórios africanos concebida durante o derradeiro estágio da Monarquia. Em nome de um nacionalismo fervoroso, ela reduzia o negro à condição de força de trabalho servil e transformava as colónias em objeto necessário a assegurar a independência e a grandeza de um Portugal débil e ameaçado”. BARBEITOS, 2003: p. 21-22.

<sup>126</sup> BITTENCOURT, 1999: p. 73.

públicos de interesse geral para a coletividade”<sup>127</sup>. É nesta fase que o termo “assimilado” ganha imputação jurídica. É com o Ato Colonial, aprovado em 1930, que se implementa “a essência orgânica da Nação portuguesa [como sendo a de] desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar as populações indígenas que neles se compreendam (artigo 2º)”<sup>128</sup>. Este documento vem sedimentar a estratificação racial, estabelecendo diferenças de direitos e deveres de assimilados, mestiços e “indígenas”, constituindo normas de relacionamento jurídico entre o colonizado e o colono, inviabilizando assim um cenário cultural de possível criouldade. Barbeitos nota que “a etnização e a racialização das consciências (...) do novo Império português produziram dolorosos problemas exatamente nas extensas famílias coloniais”<sup>129</sup>.

Para que Portugal pudesse justificar, perante si próprio e o mundo, a sua ocupação de África, era necessário cultivar a ideia de grupos supostamente inferiores, que fossem usufruir da evangelização e da civilização: povos carentes de direção e de autonomia.

Segundo Hannah Arendt:

O imperialismo teria exigido a invenção do racismo como a única ‘explicação’ e justificativa dos seus atos, mesmo que nunca houvesse existido uma ideologia racista no mundo civilizado. Mas como existiu, o racismo recebeu considerável substância ‘teórica’.<sup>130</sup>

Se o negro ascendesse à civilização, tornando-se um “cidadão português” com todos os direitos de cidadania plenamente conferidos a esse estatuto, deixaria de fazer sentido uma “missão civilizadora” a ocupar África. Por isso era preciso caracterizar o colonizado, racializando o discurso de ocupação – a pretensa condição de inferior do colonizado relega-o para a vulnerabilidade, incapacidade, primitivismo – tornando-o, aos olhos do mundo, num povo infantilizado que necessita de proteção. Em 1934, durante o Congresso de Antropologia Colonial, concluiu-se que “o nível mental dos

---

<sup>127</sup> Artigo 136º da Constituição de 1933; *Apud* MATEUS, 2011: p. 33.

<sup>128</sup> MATOS, 2006: p. 63.

<sup>129</sup> BARBEITOS, 2003: p. 23-24.

<sup>130</sup> Hannah Arendt. *O Sistema Totalitário*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978. pp. 251-252; *Apud* BITTENCOURT, 1999: p. 18.

‘indígenas de Angola’ era ‘correspondente ao das crianças europeias entre 6 e 13 anos’<sup>131</sup>, o que justificava, dentro de uma pretensa cientificidade, a representação infantilizada dos africanos como eternas crianças grandes, incapazes de autonomia. Essa premissa serve ao regime ocupante como justificativa para “civilizar” o negro que, sem a entidade paternal, ficaria entregue à barbárie como o canibalismo, por exemplo. O canibalismo em Angola foi tema do livro *Antropófagos* de Henrique Galvão, que veio a alegar a antropofagia entre os nativos, enquanto apontava para as missões como promotoras da extinção deste costume, legitimando assim a presença dos colonizadores como fator de erradicação desta prática, enquanto relega o nativo à margem do humanismo.

Num texto escrito em 1926 (mas só publicado em 1946), Brito Camacho<sup>132</sup> escreve e ilustra, de maneira evidente, a mentalidade racista da época:

O preto (...) gosta imenso de se enfeitar. É imitador como o macaco e o seu modelo, naturalmente, é o branco.<sup>133</sup>

As teorias raciais que circularam entre finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX exerceram a sua influência no círculo intelectual português, sendo aplicadas ao sujeito colonizado numa tentativa de exercer poder sobre ele. O europeu era tido como o modelo a partir do qual eram entendidos e hierarquizados todos os outros humanos. A sua ‘cor’, medidas físicas e comportamento representavam a normalidade, toda a diferença era tida como um desvio da norma e portanto, inferior. Caberia, então ao branco, representante da ordem social e cultural, detentor do suposto poder científico (que relega o negro ao primitivismo infantilizado) e do poder político (que confina o negro na servilidade), a pretensão de “civilizar” o menorizado.

---

<sup>131</sup> COSTA, Maria Irene Leite da. “Contribuição para a avaliação do nível mental dos indígenas de Angola”, in *Trabalhos do I Congresso Nacional de Antropologia Colonial*, Vol. I. Porto: Ed. da I Exposição Colonial Portuguesa, 1934, pp. 394-406; *Apud* MATOS, 2006: p. 129.

<sup>132</sup> Que foi, segundo Matos, para além de líder republicano, também médico; *Apud* MATOS, 2006: pp. 128-129.

<sup>133</sup> CAMACHO, Brito. “A preguiça indígena”, In *Antologia Colonial Portuguesa*, vol. I, *Política e Administração*. Lisboa: AGC, 1946, pp.189-19; *Apud* MATOS, 2006: p. 124.

Mário António Fernandes de Oliveira nota que, em 1938, para além de terem conhecimento da situação do negro em todo o mundo, inclusive dos linchamentos nos Estados Unidos da América, o negro intelectual em Luanda estava a par das correntes racistas ocidentais, “divulgadas designadamente pelos órgãos de propaganda nazi, profusamente distribuídos em Luanda, onde funcionava um consulado da Alemanha”<sup>134</sup>. É neste contexto histórico que o negro angolano toma consciência que a sua situação económica, social e cultural está intrinsecamente relacionada à sua situação racial. Como resposta, em sua defesa, ele produz um discurso de elevação racial. Ao produzir um discurso de teor negritudista, ele subverte a temática vigente portuguesa colonial, criando uma forma de resistência, de contraliteratura (a literatura africana) uma transgressão, que não deixa de ser, política. Surge o reconhecimento da sua alienação e a conseqüente necessidade de desalienação, conforme apelava Américo Machado no seu ensaio “Novos ideais se alevantam”, de 1938 e Frederico da Silva que também defendia que “[h]á que ser-se homem algum dia, mas homem perfeitamente consciente do seu valor, e não eternamente ‘criança grande’ sem o mínimo sentido das realidades”<sup>135</sup>.

### 1.2.2.2 O processo de desalienação – o corpo: de objeto de racialização a objeto de exaltação

Com a pretensa “missão civilizadora”, o colonialismo cria o assimilado, mas não o aceita como filho legítimo. Conforme afirma Fanon, a sociedade racista cria o seu inferior:

Eu começo a sofrer por não ser um homem branco na medida em que o homem branco impõe-me a discriminação, torna-me num nativo colonizado, rouba-me de todo o valor, de toda a individualidade, diz-me que sou um parasita no mundo, e que

---

<sup>134</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 291.

<sup>135</sup> Frederico da Silva, “À margem dos factos – Consciência colectiva”, *Angola*, Luanda, 1939, VIII, 29, 7; *Apud*, OLIVEIRA, 1997: p. 293.

devo elevar-me, o mais rapidamente possível, ao nível do mundo dos brancos, ‘pois sou uma besta bruta, que o meu povo e eu somos estrume andante que repugnantemente fertiliza a cana-de-açúcar e o algodão sedoso, que não tenho nenhuma utilidade no mundo.’<sup>136</sup> Então eu vou simplesmente tentar fazer-me branco, ou seja, eu vou obrigar o homem branco a reconhecer-me como ser humano.<sup>137</sup>

Para Fanon, ao colonizado só é dada uma alternativa: tornar-se branco, ganhar o reconhecimento do homem branco a fim de tornar-se homem. A colonização nega ao homem negro a sua humanidade e até mesmo a sua masculinidade. Para este psiquiatra antilhano, o homem negro sofre de uma situação neurótica dado o seu complexo de inferioridade, inculcado pelo processo de assimilação e de marginalização do sujeito colonial. Portanto, a cura para o negro neurótico reside em tornar-se consciente do seu desejo inconsciente de ser branco, e, eventualmente agir para mudar a estrutura social que o inferiorizou e que criou nele esta neurose<sup>138</sup>.

Para Fanon, a percepção que o Negro tinha do seu corpo, depositário do imaginário colonial – símbolo do que há de mau no mundo, de primitivo, de bestial, de moralmente turvo – havia sido interiorizada<sup>139</sup>. O negro reconhece que é negro, mas não se sente negro pois não se identifica com o que o inconsciente coletivo europeu pressupõe ser o negro, mas sim com o que o mesmo inconsciente coletivo identifica como europeu. Para Fanon é imperativo desalienar o homem negro no seu inconsciente tão fundas são as feridas causadas pelo processo de assimilação. É na sua raça, na sua cor, que o negro é minorizado, a raça é, para a ideologia colonial da época, um elemento formador de consciência que serviu as necessidades coloniais, oprimindo-o e debilitando-o.

---

<sup>136</sup> Césaire, *Cahier d'un retour*; Apud FANON, 1967, p. 98: “that I am a brute beast, that my people and I are like walking dung-heap that disgustingly fertilizes sweet sugar cane and silky cotton, that I have no use in the world”.

<sup>137</sup> FANON, 1967, p. 98: “I begin to suffer from not being a white man to the degree that the white man imposes discrimination on me, makes me a colonized native, robs me of all worth, all individuality, tell me that I am a parasite on the world, that I must bring myself as quickly as possible into step with the white world, ‘that I am a brute beast, that my people and I are like walking dung-heap that disgustingly fertilizes sweet sugar cane and silky cotton, that I have no use in the world.’ Then I will quite simply try to make myself white: that is, I will compel the white man to acknowledge that I am human”.

<sup>138</sup> FANON, 1967: p. 100.

<sup>139</sup> FANON, 1963: pp. 160-191.

É preciso recuperar a dignidade negra. Fanon reconhece que esse processo de recuperação está patente na Negritude, através da exaltação coletiva do corpo. A cor, que havia sido motivo de impossibilidade, passa agora a motor de mudança e de possibilidade. Só depois de tomar consciência da opressão e do desprezo a que foi sujeito pelo processo de colonização e a da sua política de assimilação, pode o negro desalienar-se. Para Fanon:

Césaire (...) está pronto para ver o que está acontecendo nas profundezas, e agora pode levantar-se. Ele está pronto para a alvorada. Mas ele não deixa o homem negro nas profundezas. Ele ergue-o nos seus ombros e eleva-o às nuvens.<sup>140</sup>

Fanon considera a Negritude, embora limitativa no seu conceito (conforme argumentado mais tarde por ele próprio), como a resposta ao insulto atirado à cara do negro: foi a antítese emocional e lógica desse insulto. Uma reação e resistência ao processo de assimilação. O seu corpo, objeto do olhar fobogénico, usado para justificar a sua subjugação e alienação, passa agora a objeto da sua consciencialização e desalienação, e conseqüente libertação.

Na continuidade de eventos que surgem com o Renascimento Negro Americano<sup>141</sup>, a Negritude visa resgatar o negro das garras do colonialismo que se apropria, não só do seu espaço físico e do seu corpo, mas também do seu âmago através do processo de assimilação. A Negritude traduz, em termos literários, a situação do negro. Ao expor a

---

<sup>140</sup> FANON, 1967, p. 195: "Césaire (...) is ready to see what is happening at the very depths, and now he can go up. He is ripe for the dawn. But he does not leave the black man down there. He lifts him to his own shoulders and raises him to the clouds".

<sup>141</sup> LARANJEIRA, *A Negritude Africana*, 1995: Parte I: "História e Teoria da Negritude", p. 23-170. O autor traça todo o desenvolvimento da Negritude, onde mostra que este movimento estadunidense não deixa de ser uma manifestação do Pan-africanismo, o qual Pires Laranjeira sintetiza da seguinte maneira: "Apareceu como um movimento racial, cultural e político (que agregava uma componente sindical), desenvolvendo-se (...) primeiro nos EUA, no final do século XIX [no fim do comércio da escravatura transatlântica] e [no século XX] (...) expandindo-se para a Europa e a África de língua inglesa, para, finalmente, atingir a Europa e a África de língua francesa. Como doutrina, pugnava pela unidade política de toda a África de língua francesa, nomeadamente a subsaariana, e mesmo de todos os negros, como um bloco político" (pp. 49-50). Pires Laranjeira nota que os congressos pan-africanos tiveram repercussão em Portugal, em particular o de 1923 que, mesmo com impossibilidade de o estender a Lisboa, mereceu a visita de Du Bois, cujo livro *Almas Negras* (1903) foi pedra basilar para o Movimento do Renascimento Negro à capital lusa.

sua mágoa, o poeta denuncia um sistema opressor, articulando o seu protesto e reafirmando-se como homem.

### 1.2.2.3 O negro fala: o protesto contra a alienação causada pela assimilação colonial

A assimilação, segundo Arlindo Barbeitos, atirou o colonizado “para fora de si”, ou seja:

significa não unicamente arrancar por inteiro ao contexto político, económico, social e cultural do momento vivido, como também sacá-lo do seu passado. Como resultado, foi negada [a] história ao africano e, desta feita, ele morava fora dela, ou pior, dentro da história colonial, considerada sob o ângulo do seu opressor.<sup>142</sup>

Foi o olhar fobogénico do colonialismo que definiu o africano; ele foi ‘coisificado’, estratificado racialmente e (re)criado pelo colonialismo para o papel de serviçal, no qual o enredaram, negado na sua cultura e desenraizado. O intelectual africano, ao tomar consciência da sua alienação percebe que perdeu o seu eu, a sua essência. Num processo de reafirmação, passa a reivindicar o seu lugar na história, afirma-se como motor de mudança: passa, conforme faz notar Pires Laranjeira, de “negro-objecto” a “negro-sujeito”<sup>143</sup>. O poeta negro reivindica:

*As minhas mãos colocaram pedras  
nos alicerces do mundo  
mereço o meu pedaço de pão.*<sup>144</sup>

O intelectual africano reapropria-se do seu corpo e olha para si a partir de um ângulo próprio, sem os filtros coloniais, e consegue ver a sua beleza; exalta o seu corpo, as suas raízes, proclama o orgulho da raça e define novas maneiras de ser visto.

---

<sup>142</sup> BARBEITOS, 2003: p. 61.

<sup>143</sup> LARANJEIRA, *A Negritude Africana*, 1995: P. 92.

<sup>144</sup> NETO, 2004: p. 40. “Confiança”.



Neste processo de asserção, o negro assume o discurso da diferença. Na sua descoberta de uma identidade negro-africana, exalta-a e assim desloca o europeu do centro modelizante e, nesse processo de resistência, contraria os ditames preconizados pelo regime, criando uma subversão não só literária como eventualmente política. Leonel Cosme lembra o quão importante é essa deslocação a nível de consciencialização da sua condição de alienado. Tomando como referência o pensamento de Marx, quando afirma que “o modo de produção da vida material condiciona o processo da vida social, política e intelectual em geral”<sup>145</sup>, Cosme explica que assim “melhor se entende o bloqueio mental que opunha à *realidade* do negro angolano uma visão paternalista e tranquila do branco, como se ele próprio fosse o centro do universo e não houvesse outra verdade fora dele”<sup>146</sup>.

Consequentemente, essa deslocação literária acontece também a nível temático. Pires Laranjeira enumera os temas da Negritude: o orgulho da cor/raça negra; a exaltação da cultura ancestral, da dança, do ritmo, da música, dos costumes; advogando o primitivo, o tradicional como o genuíno; África como terra-mãe e o chão como simbologia do espaço negro; a hiperbolização do passado das civilizações negras; a reivindicação do seu lugar na história da humanidade; a irmandade negra como fator de identificação, não de classe ou ideológica, mas como povo colonizado<sup>147</sup>, sendo o sangue-negro elemento de união e a escravatura o passado comum. O poema “Mamã Negra”<sup>148</sup> de Viriato da Cruz, cujo título remete para a ideia de terra, neste caso África, como mãe da raça, como espaço de pertença, contém alguns desses temas:

*Tua presença, minha Mãe – drama vivo de uma Raça  
drama de carne e sangue  
que a Vida escreveu com a pena de séculos  
(...)  
Pelo teu dorso  
Rebrilhantes dorsos aos sóis mais fortes do mundo  
Rebrilhantes dorsos, fecundando com sangue, com suor amaciando as mais ricas*

---

<sup>145</sup> In COSME, 1978: p. 80.

<sup>146</sup> COSME, 1978: p. 80.

<sup>147</sup> LARANJEIRA, *A Negritude Africana*, 1995: p. 251.

<sup>148</sup> “Mamã Negra (Canto de Esperança)”, Viriato da Cruz; *Apud FERREIRA*, 1987: pp. 173-174.

*Rebrilhantes dorsos (ai a cor desses dorsos...)*  
*Rebrilhantes dorsos torcidos no tronco, pendentes da força caídos por Lynch.*  
*Rebrilhantes dorsos (ah, como brilham esses dorsos),*  
*(...)*  
*mais são filhos da desgraça*  
*a enxada é o seu brinquedo*  
*trabalho escravo – folguedo*

Viriato da Cruz faz alusão ao drama da “Raça” negra, oriunda da Terra-mãe e espalhada por todas as partes do mundo como consequência da escravatura, passado comum a todos os povos negros, evocando as “plantações da Virgínia”, os “campos das Carolinas/Alabama/Cuba/Brasil”, passando também pelo “Harlem”, “Mississípi”: congregando as “Vozes de toda a África”, numa espécie de fraternidade rácica. A cultura negra é entendida como “uma súpula de referências africanas ancestrais e modernas”<sup>149</sup>. Com uma mensagem de desalienação, a Negritude nega que “só era homem, o branco”<sup>150</sup>, contestando, assim, as premissas coloniais que minorizavam e coisificavam o negro, conseqüentemente consolidando-se como uma poesia de resistência ao colonialismo.

Diferente da fase de assimilação onde, na sua grande maioria, o assimilado assumia-se como sujeito do Império Português (apesar de nem sempre concordar com os seus contornos políticos), o surgimento da Negritude na literatura angolana<sup>151</sup> aponta para uma segunda fase fanoniana, a fase do Protesto, onde o intelectual assimilado, aculturado, questiona a sua identidade, “ele decide lembrar quem é”<sup>152</sup>. Para Neto, no seu poema “Na pele do tambor”<sup>153</sup>, “[a]s mãos violentas” que “insidiosamente batem/no tambor africano”<sup>154</sup> apresentam-se como o processo ritmado de desalienação do negro que leva o poeta a perguntar-se “quem sou eu?”<sup>155</sup>. Ele diz: “[e]smago-me na pele batida do tambor africano/vibro em sanguinolentas

---

<sup>149</sup> LARANJEIRA, *A Negritude Africana*, 1995: p. 126.

<sup>150</sup> LARANJEIRA, *A Negritude Africana*, 1995: p. 242.

<sup>151</sup> LARANJEIRA, *A Negritude Africana*, 1995, p. 57: “Em 1939, Césaire inventou a palavra *Négritude*, no seu *Cahier d’un retour ao pays natal*”.

<sup>152</sup> FANON, 1963, p. 222: “he decides to remember what he is”.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> *Ibidem*.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

deturpações de mim mesmo”<sup>156</sup>, num processo induzido de purga, de desintoxicação da “impureza criminosa dos séculos coloniais”<sup>157</sup>, que conduzirá à “transformação//sedosa e explosiva do universo/dentro do movimento de mim mesmo [,] na vibração ritmada/da pele cerebral do tambor africano”<sup>158</sup>. A mudança acontece primeiro a nível cerebral, intelectual, fruto da desalienação e da consciencialização induzida pelo poeta. Ele usa o ritmo e o bater no tambor como veículo de mudança, num quase exorcismo “dos abismos escurecidos da negação”<sup>159</sup>. Afastado da sua cultura de berço, ostracizado pelos agentes da cultura que o ‘civilizou’, ele questiona a sua posição dentro do contexto colonial: incapaz de ajustar-se social e economicamente, de ser completamente integrado e aceite na sociedade colonial, descobre-se um marginal em ambos os mundos, uma vivência numa espécie de limbo cultural: “como bastardo desprezado de certo mundo”<sup>160</sup>.

A Negritude surge em Angola como uma manifestação poética de procura identitária, primeiro de uma identidade universal, a negra, para ir, conseqüentemente, tornando-se numa poética cada vez mais particularizada, mais consciente das especificidades do espaço angolano, mais politizada e eventualmente nacionalista.

Ainda na década de 40, Maurício de Almeida Gomes no poema “Se a minha terra é de côr...”, faz ecoar ressonâncias pálidas de uma Negritude de revindicação, ainda tímida, da saga da raça:

*Na saga sangrenta  
da rubra queimada  
sem fim,  
queimando dentro de mim,  
e no pesado negrume  
de certas noites sem lua;  
e com o lume apagado  
no rutilante luzeiro  
do Cruzeiro,*

---

<sup>156</sup> *Ibidem.*

<sup>157</sup> NETO, 2004: p. 64.

<sup>158</sup> NETO, 2004: p. 63.

<sup>159</sup> NETO, 2004: p. 64.

<sup>160</sup> NETO, 2004: p. 45. “Saudação”.

*onde foi crucificada  
a minha Raça*<sup>161</sup>

O poema expõe a emergência de uma poesia de ressonância negritudinista. Contudo, conforme adverte Pires Laranjeira, a Negritude, dada a repressão estatal exercida no espaço africano de língua portuguesa, nunca veio a tornar-se num movimento, manteve-se uma tendência, aliada a outras influências que embasaram as literaturas africanas em língua portuguesa da época. Aos textos negritudinistas francófonos<sup>162</sup>, somam-se a literatura brasileira e os fundamentos extraídos dos movimentos culturais e sociais negro-americanos, aos quais se junta o Neo-realismo português.

Francisco José Tenreiro e Mário de Andrade lançam, em 1953 o caderno de *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, assinalando, com as suas escassas dezoito páginas, a influência dos movimentos negros e da Negritude na literatura das então colónias portuguesas. É um marco que indicia a ideia de uma consciência coletiva, parte de um processo de consciencialização africana contra a alienação provocada pelo colonialismo. Abrem-se veredas para a restituição da dignidade negra, para a reabilitação da personalidade africana e dos seus valores. Esta é uma poesia de resistência. O próprio título regista, conforme nota Manuel Ferreira, uma transgressão da norma imposta pelo regime colonial, e cuja literatura colonial representava, no campo literário, a sua ideologia. A designação “negra” extrapolava os parâmetros oficiais de continuidade da portugalidade, de uma literatura que era então denominada de literatura portuguesa em África<sup>163</sup>.

Mário Pinto de Andrade, na nota final ao caderno, escreve:

E deste facto – da Europa se negar em estabelecer diálogo com a África, reduzir a nada os valores negros, impor a sua civilização e só ela, fazer dos homens negros,

---

<sup>161</sup> FERREIRA, 1997: p. 82.

<sup>162</sup> Sendo os mais proeminentes : Damas (« *Pigments* », 1937), Césaire (« *Cahier d'un retour au pays natal* » (1939) e Senghor (« *Chants d'ombre* », 1945; « *Hosties noires* », 1948; « *Anthologie de la nouvelle poésie noir de l'expression française et malgache* », 1948).

<sup>163</sup> FERREIRA, Manuel. “Prefácio: Metamorfose e Premonição”, pp. 24-25. In *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*. Mário Pinto de Andrade e Francisco José Tenreiro (org.). Linda-a-Velha, Portugal: Editor África – Literatura, Arte e Cultural, 1982. pp. 13-39.

homens à sua imagem e semelhança e só à sua imagem e semelhança – nasceu o ‘*evolúé*’, o desenraizado, sem quaisquer tradições autênticas, quer europeias quer africanas. Um tipo de homem, de novo marginal e transitório que se diluiu na mentalidade europeia, pressentindo vagamente as suas origens africanas.<sup>164</sup>

Mário Pinto de Andrade preconiza um resgate do homem negro que foi culturalmente ‘diluído’ pelo processo de assimilação. A assimilação criou o vazio: o homem que não é nem autenticamente africano, nem europeu, vive às margens de tudo, não pertence. Procura o seu lugar, a sua essência. Mário Pinto de Andrade afirma:

O negro africano ocidentalizado, ‘consumidor da civilização branca’, exprime uma atitude, num movimento formalmente cultural – a ‘Negritude’. Agora é o novo negro que surge entre duas guerras, consciente dos problemas da sua particular alienação, a alienação colonial e reivindica o seu lugar nos quadros da vida económica, social e política (...) sente a necessidade imperiosa e angustiante de reencontrar os valores nativos destruídos, necessidade de ser readaptar ao seu ambiente, necessidade de gritar a sua presença no mundo.<sup>165</sup>

É, contudo, curiosa a inserção de António Jacinto em tal caderno, mas, conforme explica Manuel Ferreira:

[O título do caderno] pode dar a impressão de que os autores punham como condição para a formação de uma poesia negra que o seu autor fosse negro. Mas os próprios factos o desmentem: da selecção faz parte o poeta António Jacinto que é um angolano branco (...) a sua posição não assumia um carácter ‘racial’ mas temático e ideológico: uma poesia que surgisse ‘como fruto amadurecido de uma nova consciência dos problemas africanos’<sup>166</sup> e ultrapassasse o ‘exótico’ e o ‘turístico’.<sup>167</sup>

A ideia era a de consciencializar e desalienar, a Negritude foi um entre outros movimentos apropriados pela intelectualidade angolana. Os ventos literários de mudança proposta pela literatura moderna russa chegam à costa portuguesa no início da última guerra mundial e encontram os estudantes africanos em Coimbra e Luanda. O movimento literário, designado por neo-realismo, impõe ao escritor os princípios do

---

<sup>164</sup> ANDRADE, M. Pinto. “Nota Final”, p. 48. In *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*. Mário Pinto de Andrade e Francisco Tenreiro. Linda-a-Velha, Portugal: Editor África – Literatura, Arte e Cultura, 1982. pp. 47-52.

<sup>165</sup> *Ibidem*.

<sup>166</sup> Mário Pinto de Andrade, “Introdução”, *Poesia negra de expressão portuguesa*, p. 1; Apud FERREIRA, 1982: p. 26.

<sup>167</sup> FERREIRA, 1982: p. 26.

realismo socialista: que a literatura faça transparecer o real e o verídico, instituindo assim as premissas para uma literatura ideológica engajada. Surge em Coimbra, na década de 40, o *Novo Cancioneiro*, onde José Tenreiro publicou, em 1941, “Ilha de Nome Santo”, considerada comumente como a primeira manifestação da poesia de Negritude em língua portuguesa. Esta coleção, com a intenção de ser poesia social, proporcionou a oportunidade perfeita para o surgimento da Negritude. A conjugação ética e estética entre estes dois movimentos literários tornou-se no enlace ideal naquele momento literário.

#### 1.2.2.4 O associativismo e a *Mensagem* de protesto: o romper da moderna literatura angolana

A Liga Nacional Africana foi criada oficialmente em 1930, tendo entre os seus fundadores António de Assis Júnior. Dadas as suas finalidades culturais, desportivas e recreativas, teve aceitação “condicionada” por parte do Estado Novo que manteve a recomendação que “a aprovação lhe seria retirada quando a citada associação se desviasse dos fins para que era instituída”<sup>168</sup>. Embora fosse de formação pequeno-burguesa, a partir dos anos 50 uma nova geração foi assumindo algum protagonismo, mudando a orientação da Liga, inquietando as autoridades coloniais que lhe impuseram Comissões Administrativas para manter algum controlo das suas atividades associativas.

Edmundo Rocha aponta para três grupos dentro da Liga. O grupo dos mais velhos, representando as famílias fundadoras da Liga, que mantinha uma posição mais conservadora face ao regime colonial – do qual tinham granjeado, fruto de alguma negociação, resultados positivos, ao longo dos anos – o que lhes fazia crer ser possível pleitear reformas no sentido de melhorar o sistema colonial dentro da legalidade, de adquirir mais autonomia e uma equiparação de direitos cívicos e sociais numa

---

<sup>168</sup> LIGA AFRICANA, *Estatutos e cronologia histórica*. Luanda, 01 de Outubro 1996 (policopiado); Apud ROCHA, 2002: p. 81.

tentativa de aproximação ao *status quo* português. O segundo grupo, os moderados, de teor nacionalista progressista cristão; e o terceiro grupo, no extremo oposto, constituído por jovens mais radicais, um grupo de matriz política marxista, onde se destaca a figura de Viriato da Cruz<sup>169</sup>, que teve um papel preponderante na ANANGOLA (Associação dos Naturais de Angola) e na fundação do PCA (Partido Comunista Angolano). Este grupo, mais ágil politicamente, mais reivindicativo, preconizava uma aproximação às novas bases populares.

Este grupo jovem, de matriz mais radical, usufruiu, entre os anos 30 e 40, das melhorias do ensino em Angola, contando com dois liceus em funcionamento (em Luanda e Sá da Bandeira), que, para além dos seminários, eram os únicos garantes de que o nível de instrução fosse para além do ensino primário, sendo também instituições de relevo para o desenvolvimento da literatura angolana.

Para além da Liga, com o seu órgão informativo *Angola*, surge a Sociedade Cultural de Angola (fundada em 1942), com o seu jornal de 1945 *Cultura*, cuja segunda série é mais noticiada. Destas instituições destaca-se a ANANGOLA com o seu órgão informativo, a *Mensagem – A voz dos Naturais de Angola*.

É na ANANGOLA, cuja sigla remete para *Na'a Ngola*, cujo significado em quimbundo é “Filhos de Angola”<sup>170</sup>, que surge o **Movimento dos Novos Intelectuais de Angola**. Este publica, em 1950, a *Antologia dos Novos Poetas de Angola*, um caderno, que embora modesto, tirado a estêncil, abarcava os poetas que viriam a esboçar a moderna literatura angolana, como Maurício de Almeida Gomes, António Jacinto e Viriato da Cruz<sup>171</sup>. Ao contrário da literatura prevalecente da época, tradicionalmente virada para o colono, estes jovens poetas apontavam o dedo denunciador ao colonialismo, mudando não só a temática poética, mas também a estética, problematizando não só a questão da identidade ou personalidade angolana, mas consequentemente da

---

<sup>169</sup> ROCHA, 2002: p. 84.

<sup>170</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 382.

<sup>171</sup> Mais tarde, a 12 de Novembro de 1955, Viriato da Cruz, juntamente com Mário António e Ilídio Machado, entre outros, viria a tornar-se num dos fundadores do efémero PCA (Partido Comunista Angolano), em 1956 do PLUAA (Partido da Luta Unida dos Africanos de Angola) e consequentemente do MPLA em 1960. ROCHA, 2002: p. 118-119.

própria poesia angolana. Em 1951, através do departamento cultural da ANANGOLA, publica-se a revista *Mensagem – A Voz dos Naturais de Angola*. A publicação do nº1 (publicado em 1951) continha os poemas “Mãe Negra” e “Namoro” de Viriato da Cruz; “Desfile de Sombras” de Agostinho Neto, e a primeira parte de “Questões de linguística Bantu”, de Mário Pinto de Andrade, entre outros. Os nºs 2/4, publicados num único volume, em 1952, integravam também textos moçambicanos, com destaque para “Sangue Negro” e “Negra” de Noémia de Sousa; uma página dedicada a Viriato da Cruz e a dois poemas seus: “Serão de Menino” e “Dois poemas à terra”; o poema de Mário António, “Uma negra convertida”, o conto “Náusea”, de Agostinho Neto; e contava ainda com “*Eme ngana, eme muene*”, de Mário Pinto de Andrade e com a sua segunda parte de “Questões de linguística Bantu”, assim como informação sobre o 1º Concurso Literário Bienal, promovido pelo departamento cultural da ANANGOLA e outros poemas e contos<sup>172</sup>. A revista *Mensagem* foi, na sua ambição, paradigmática da angolanidade, marcando a sua época e toda a produção literária e cultural que se seguiu.

A *Mensagem* é de desalienação, mas também de irmandade e esperança, com ambições de conhecimento de si mesmos e do seu povo. Denunciavam o preconceito, a injustiça, a mentira; procuravam o que era fundamentalmente e verdadeiramente angolano. Visível no seu programa de atuação estava a vontade de conhecer Angola, de dar voz à cultura, de expor a terra e o povo – o que fazem dela “o marco inaugural de uma nova visão estética e cultural”<sup>173</sup>. *Mensagem* posiciona-se como um órgão não só de procura da identidade, mas também de denúncia do colonialismo, dando voz àqueles silenciados pelo regime, conforme anuncia o seu subtítulo: *A Voz dos Naturais de Angola*, que faz remeter para a *Voz de Angola Clamando no Deserto – Oferecida aos Amigos da Verdade pelos Naturais*. Esta última obra, primeira coletânea de testemunhos, publicada em 1901, foi a primeira manifestação coletiva do escol jornalístico da então elite intelectual africana que denunciava a incompetência colonial portuguesa, num discurso que, embora não reivindicasse o fim do colonialismo,

---

<sup>172</sup> LARANJEIRA, *Literaturas Africanas*, 1995: pp. 67-76.

<sup>173</sup> LARANJEIRA, *Literaturas Africanas*, 1995: p. 74.



traçava já o mote anti-colonialista que, num continuum reivindicativo, levaria, num desdobramento eventualmente mais politizado, à independência.

Com o final da II Guerra Mundial, onde os colonizados questionaram as similaridades entre o colonialismo e o fascismo, e até mesmo o nazismo e com a consequente e ligeira possibilidade de abertura democrática, surge, na segunda metade da década de 40, e a partir da ANANGOLA, o *Movimento dos Novos Intelectuais de Angola* (MNIA). Segundo Manuel Ferreira, o MNIA surge em Luanda, fundado por António Jacinto, Humberto Sylvan e A. Leston Martins, com o lema *Vamos descobrir Angola!* lançado por Viriato da Cruz, ainda em 1948<sup>174</sup>. Viriato da Cruz evidencia o paralelo entre estas duas tentativas de dar voz aos angolanos, quando, em 1948, clarifica os objetivos do movimento *Vamos descobrir Angola!*, deste '(re) descobrimento' de Angola pelos seus filhos:

Queremos reavivar o espírito combatente dos escritores africanos dos fins do século XIX, de Fontes e dos homens que compuseram 'A Voz de Angola a Clamar no Deserto!' (...) Os poetas devem escrever acerca dos interesses reais dos africanos e da natureza social da vida africana, sem nada concederem à sede do exotismo colonial, ao turismo intelectual e emocional do prurido e curiosidade dos europeus'<sup>175</sup>.

*Mensagem* encaixa-se nesse continuum de oposição e resistência ao colonialismo, visível no poema de Maurício de Almeida Gomes, "Bandeira", vetado de ser lido durante as actividades de premiação do 1º Concurso Literário Bienal, nas modalidades de conto e poesia, organizado pelo departamento cultural, sendo somente publicado após o golpe de estado em 25 de Abril:

*A vermelho-vivo  
A vermelho-sangue  
Com tinta feita de negros corpos desfeitos  
Em lutas que vamos travar,  
A vermelho-vivo,  
Cor do nosso sangue amassado  
E misturado com lágrimas de sangue  
Lágrimas por escravos choradas,*

---

<sup>174</sup> FERREIRA, 1982: p. 23.

<sup>175</sup> In ANDRADE, Mário. *Antologia Temática de Poesia Africana – 1*, pg. 6, Sá da Costa, Lisboa, 1975; *Apud* TRIGO, 1979: p. 12.

*Escreve, Negro, firme e confiante,  
Com letras todas maiúsculas,  
A palavra suprema  
(Ideal eterno,  
Nobre ideal  
Da Humanidade atribulada,  
Que por ela vem lutando  
E por ela vem sofrendo)  
Escreve, Negro,  
Escreve, irmão,  
A palavra suprema:  
LIBERDADE<sup>176</sup>*

O léxico forte, ativo e explícito demonstra que o poeta, que assina como “Arauto”, entende a poesia de “palavras-alavancas”<sup>177</sup> como um veículo de mudança: o poeta anuncia para a poesia angolana uma finalidade pragmática e programática, que viria a ter o seu auge, uma década mais tarde, com a literatura de combate. Mário António Fernandes de Oliveira entende este poema como sendo o marco que delimita a formação da literatura angolana, confirmado com a sua publicação na coleção *Poesia de Angola*, pelo MEC, em 1976.

Diferente da reivindicação de reforma ao colonialismo que fora preconizada nos textos de a *Voz de Angola Clamando no Deserto – Oferecida aos Amigos da Verdade pelos Naturais*, este poema – fruto de um movimento de rutura – aponta, explicitamente, para uma cisão definitiva com o colonialismo, não espera reformas, mas indica a luta como forma de alcançar a erradicação do colonialismo e lógica liberdade – muito graficamente evocada na utilização da tinta “vermelho-sangue” com a qual se escreverá o “Nobre ideal/Da Humanidade atribulada”, um prelúdio para a literatura de combate.

Anteriormente, Maurício de Almeida Gomes, já no papel de arauto da poesia angolana, numa conferência, na delegação da Associação Africana do Sul de Angola, em Luanda, sob o tema ‘É preciso criar a poesia de Angola’<sup>178</sup> expunha, no seu poema

---

<sup>176</sup> *Poesia de Angola*, MEC, Luanda, 1976, 118-119; *Apud OLIVEIRA*, 1997: p. 393.

<sup>177</sup> *Ibidem*.

<sup>178</sup> Mário António Fernandes de Oliveira, “Influências da literatura brasileira sobre as literaturas portuguesas do Atlântico Tropical”, *Colóquios sobre o Brasil*, Junta de Investigação do Ultramar, Lisboa, 1967, pp. 124-129; *Apud OLIVEIRA*, 1997: p. 373.

“Exortação”<sup>179</sup>, a necessidade de “forjar a poesia de Angola”. Maurício de Almeida Gomes exorta a necessidade de falar Angola:

*Angola grita pela minha voz,  
pedindo a seus filhos nova poesia!*

O poeta posiciona-se como a voz que irá traduzir Angola, pretendendo dar voz a uma Angola silenciada, onde a palavra, o estatuto da voz, era permitida somente ao regime. Muito embora clame para que se deixe “moldes arcaicos”, o seu poema continua dentro dos conformes estruturais preconizados na época, recorrendo a símbolos e modelos explorados na poesia colonial. Contudo, é na temática que Maurício de Almeida Gomes mais transgreda a norma, subvertendo-a: é no “gritar de negros,/ gritos de há muitos anos,/ de escravos, de engenhos, das roças”, gritos nos “versos nossos” que, advoga, sejam programáticos, que “mostrem caminhos/rumos/auroras”. Maurício de Almeida Gomes pede por uma poesia de “sublimação de muito sofrimento”, que ele preconiza como sendo “inconformista,/ diferente,/ (...) revolucionária,/ como arte literária/desprezando regras estabelecidas, ideias feitas, pieguices”<sup>180</sup>.

Alinhado com as ideias propostas por Maurício de Almeida Gomes de criar a poesia de Angola, o programa do movimento da *Mensagem* preconizava a “criação e elevação da verdadeira Cultura Angolana”<sup>181</sup>, a utilização da palavra “verdadeira” acusa a oposição e a resistência à literatura colonial que pretendia ser literatura de Angola.

---

<sup>179</sup> In FERREIRA, 1997: pp. 85-89.

<sup>180</sup> In FERREIRA, 1997: pp. 85-89.

<sup>181</sup> *Mensagem – A Voz dos Naturais de Angola*, Luanda, Julho de 1951, 2; Apud OLIVEIRA, 1997: p. 383.

### 1.2.2.5 (Re)descobrir para (re)definir: a transgressão como reação e resistência à literatura colonial

Surge, por volta de 1920, uma literatura, na sua maioria prosa, escrita, quase que exclusivamente, por europeus sobre África. Esta literatura foi rotulada, de acordo com Hamilton, como “Romances Coloniais”<sup>182</sup>, mas é comumente classificada como Literatura Colonial. Ambas as classificações transpiram a sua essência eurocêntrica. Os seus títulos refletem o exotismo e sensacionalismo patentes em tais romances: o título *África Selvagem* é um bom exemplo disto.

A assistir Norton de Matos, Alto-Comissário da República em Angola, está o jornalista Adolfo Pina, porta-voz da ideologia colonial, que funda, em 1923, o jornal *A Província de Angola*, marcando uma nova era no jornalismo de Angola. Com a industrialização e a profissionalização da imprensa, torna-se numa verdadeira máquina de propaganda colonial. O jornal funcionava como promotor das ideias de Norton de Matos, cuja palavra de ordem era o colonialismo. Em 1926 surge o Concurso de Literatura Colonial, promovido pela Agência Geral das Colónias, sinalando a implementação deste tipo de literatura, que terá o seu auge na década de 40.

Esta era uma literatura escrita de uma perspetiva unicamente eurocêntrica, de dimensão temática e discursiva exótica, sendo o colono o herói do romance, o sujeito do poema, o homem que se sacrifica no papel de domador das terras selvagens de África, bem ilustrado no poema “Colono” de Tomás Vieira da Cruz:

*A terra que lhe cobriu o rosto  
e lhe beijou o último sorriso,  
foi ele o primeiro homem que a pisou!*

*Ele venceu a terra que o venceu.  
Ele construiu a casa onde viveu...  
Ele desbravou a terra heroicamente,  
Sem um temor, sem uma hesitação,*

---

<sup>182</sup> HAMILTON, 1975: p. 32.

-- terra fecunda que lhe deu o pão  
e lhe floriu a mesa de tacula...  
Mas quando olhava a imagem pequenina  
-- Senhora da Boa Viagem --,  
que a mãe lhe pôs ao peito à hora da partida,  
O Homem forte chorava...<sup>183</sup>

Com pretensões de ser um estudo do homem africano, pouco dele se via senão representações descaracterizadas, planas, onde o protagonismo branco remetia o negro, objeto decorativo, para pano de fundo de uma literatura situada *em* África, mas não *de* África<sup>184</sup>. Esta literatura pretendia delinear e dar a conhecer África e seus povos para um público português que começava a despertar o interesse pelas suas colónias. Ao serviço do regime e apoiada numa ideologia racista que minorizava o colonizado e a sua cultura, a imagem do africano, construída a partir deste discurso literário colonial, foi deformada, aniquilando-o como pessoa, cidadão e homem, negando-lhe uma personalidade digna. A literatura colonial visa ossificar a imagem do colono não como um intruso, mas sim como uma espécie de salvador, de benfeitor, parte crucial de um projeto de ‘civilização’ que viria a salvar o colonizado da sua suposta inércia e selvajaria. O colono é preconizado, na literatura colonial, como um herói altruísta, sacrificado pelo bem do progresso e da civilização portuguesas, garantindo a sua sempre superioridade face ao africano, que aqui não só aceita como deseja a sua condição subordinada na relação colonial, aprovando a benesse da proteção do regime.

A literatura angolana surge em reação ética e estética à literatura colonial, como forma de resistência contra a descaracterização que caricaturava o africano e o tentava definir. Agostinho Neto denuncia esta apropriação no seu poema “Velho Negro” que foi:

*Reduzido a farrapo  
macaquearam seus gestos e a sua alma  
diferente*<sup>185</sup>

---

<sup>183</sup> FERREIRA, 1997: p. 43.

<sup>184</sup> TRIGO, 1987: p. 140.

<sup>185</sup> NETO, 2004: p. 24.

Em protesto a esta mutilação de carácter, o poeta procura (re)definir-se. Pretendendo ser a voz do povo, dos silenciados, fala por ele, dando assim contornos transgressores à literatura angolana que se formava. É na literatura que o assimilado fala, é onde encontra o espaço para (re)descobrir-se e (re)definir-se.

Sob o lema *Vamos descobrir Angola!*<sup>186</sup>, o poeta, em resposta ao processo de assimilação que o desenraizou culturalmente e à literatura colonial que o desfigura, “está perturbado; ele tenta lembrar quem ele é”<sup>187</sup>, tenta (re)descobrir-se para poder (re)definir-se.

Como forma de manifestar a sua repulsa pela assimilação, começa por articular uma consciência racial e a denunciar a política de assimilação do regime colonial que visa a completa anulação da cultura africana, a alienação do colonizado. Rejeita a civilização ocidental e procura aproximar-se do povo. Contudo, quando o intelectual nativo tenta conetar-se com a massa popular, percebe que entre ele e o povo o processo de assimilação criou um fosso, quase intransponível: o sujeito do poema de Agostinho Neto escreve cartas ao amigo Mussunda que não as entende<sup>188</sup>.

Constata Fanon que, “como o nativo não faz parte do seu povo, com quem só mantém relações exteriores, ele contenta-se em evocar somente as suas vidas”<sup>189</sup>. Surge então na poesia uma série de personagens que servem para ilustrar e representar a *realidade* de Angola, uma *realidade* da qual o poeta assimilado se afastou, tanto cultural quanto fisicamente (no caso do exílio). Em seu poema “Um aniversário”, Neto contrasta a alegria da família em ter “um dos nossos formado em Medicina” com toda a impossibilidade e toda a *realidade* insalubre que o circunda: “um irmão doente”; “a pobreza/caladamente consentida na existência religiosa”; “fora do lar/um ex-virtuoso

---

<sup>186</sup> Já em 1945 o Liceu Nacional de Salvador Correia entendia a cultura como um fator de transformação da sociedade, Laranjeira aponta para o facto de, em 1950, Mário António Fernandes de Oliveira, então redator do jornal do liceu, *O Estudante*, entrevistar Carlos Ervedosa sobre este tema. LARANJEIRA, A *Negritude Africana*, 1995: p. 106.

<sup>187</sup> FANON, 1963, p. 222: “the native is disturbed; he decides to remember what he is”.

<sup>188</sup> NETO, 2004: pp. 53-55.

<sup>189</sup> FANON, 1963, p. 222: “But since the native is not a part of his people, since he only has exterior relations with his people, he is content to recall their life only”.

amigo que se embriaga/os nossos exportados para S. Tomé/a prostituição/a angústia geral/a vergonha”. Enquanto lamenta “os fortes [,] fugindo como gazelas débeis”<sup>190</sup>, sabe todavia que há esperança no “formado em Medicina”<sup>191</sup>.

Durante a fase fanoniana de Assimilação, “o intelectual nativo tenta fazer da cultura europeia a sua própria”<sup>192</sup>, conforme preconizado pelo regime colonial e a sua agenda de aculturação; contudo, quando “posto face a face com o seu país no tempo presente, e ao observar de forma clara e objetiva os eventos em todo o continente (...), o intelectual fica apavorado com o vazio, a degradação, e a selvageria que vê. Agora ele sente que deve afastar-se da cultura branca”<sup>193</sup>, causadora de todos os males e do afastamento dele de si próprio e do seu povo. Uma vez desalienado e conseqüentemente consciente dos males provocados pela colonização, o intelectual assimilado revela a vontade de libertar-se de parte do seu ser contaminado pela assimilação, livrar-se das “sementes da podridão”<sup>194</sup>, tornando a desalienação numa espécie de processo de desintoxicação e saneamento do colonizado. O intelectual nativo, ao lutar contra esta assimilação, agarra-se ao seu povo, para se sentir ancorado, retorna às raízes pois sente-se afastado do seu povo e da sua cultura; tornando-se assim no “defensor do passado do seu povo”<sup>195</sup>, porque, de outra maneira, estaria “sem âncora, sem horizonte, sem cor, sem estado, sem raízes”<sup>196</sup>, ou como diria Agostinho Neto, no seu poema “O verde das palmeiras da minha mocidade”<sup>197</sup>: “sem terra, nem língua, nem pátria”<sup>198</sup>.

É também no contexto de exílio, em choque frontal com a cultura europeia, na qual o colonizado não se revê, onde surge igualmente a negação à assimilação. É dessa

---

<sup>190</sup> NETO, 2004: pp. 50-51. “Mussunda amigo”.

<sup>191</sup> NETO, 2004: p. 51.

<sup>192</sup> FANON, 1963, p. 218: “the native intellectual will try to make European culture his own.”

<sup>193</sup> FANON, 1963, pp. 219-220: “standing face to face with his country at the present time, and observing clearly and objectively the events of today throughout the (...) the intellectual is terrified by the void, the degradation, and the savagery he sees there. Now he feels that he must get away from the white culture.”

<sup>194</sup> FANON, 1963, p. 220: “seeds of decay”.

<sup>195</sup> FANON, 1963, p. 218: “the defender of his people’s past”.

<sup>196</sup> FANON, 1963, p. 218: “without an anchor, without a horizon, colorless, stateless, rootless”.

<sup>197</sup> NETO, 2004: pp. 82-87.

<sup>198</sup> NETO, 2004: 85.

negação, dessa resistência, que surgem as premissas para a angolanidade. Não se trata agora somente da asserção de uma identidade racial, universal, conforme divulgada pela Negritude, mas sim de procura de identidade enraizada num sentimento de pertença a um determinado espaço particular, Angola. Conforme nota Trigo, “interessava afirmar a diferença, porque ‘a diferença é que afirma a realidade’, a essencialidade. Afirmada que fosse essa diferença, a literatura angolanizar-se-ia”<sup>199</sup>.

### 1.2.2.6 Protestar para desalienar: a disseminação de ideias

Fundada em 1945, a Casa dos Estudantes do Império (CEI), era um espaço de convívio para estudantes oriundos das então colónias do Império português, com atividades desportivas e recreativas, com lugar para eventos culturais como exposições, recitais de poesia e palestras. Salvato Trigo compara-a a uma espécie de embaixada dos estudantes ultramarinos em Portugal, sediada em Lisboa e com consulados em Coimbra e no Porto<sup>200</sup>. A partir da década de 50 surgiriam as secções cultural e editorial, com a participação de Carlos Ervedosa e Fernando Costa Andrade, vindo a avolumar os objectivos da CEI, que, com o impulso do *Vamos descobrir Angola!* em Luanda, tornou-a “mais ‘africana’ do que ‘imperial’ ”<sup>201</sup>, dinamizando-se para o arranque duma vasta ação cultural e literária.

A sua primeira iniciativa literária acontece através da delegação de Coimbra que edita, em 1947, o boletim mimeografado *Meridiano*, direcionado para a divulgação da literatura, seguido, em 1950, pelo *Momento*, igualmente mimeografado, assim como um jornal de parede com o título *Tanghaué*<sup>202</sup>, cujo título remete para o espaço africano. Este grupo reunia, entre outros, Agostinho Neto e Lúcio Lara, e mantinha contactos com a *Présence Africaine* em Paris, onde, em 1947 George Balantier sentia

---

<sup>199</sup> TRIGO, 1979: p. 50.

<sup>200</sup> TRIGO, 1979: p. 32.

<sup>201</sup> LARANJEIRA, *Literaturas Africanas*, 1995: p. 99.

<sup>202</sup> LARANJEIRA, *A Negritude Africana*, 1995: p. 100.



ainda a premência de escrever um artigo com o título “O Negro é um Homem”<sup>203</sup>, alertando para a continuada necessidade de afirmação da dignidade do homem negro.

O convívio na CEI, entre alunos oriundos de várias partes do Império Português facilitou a troca de ideias e a consciencialização política, transformando a Casa “em um alfobre de resistência cultural e política”<sup>204</sup>, em um cadinho de consciencialização revolucionária onde, através do encontro de ideias, da troca de experiências entre os diferentes sujeitos colonizados, levando à construção de uma solidariedade de carácter anticolonialista, e a uma causa comum que se refletirá numa transformação da escrita. Esta fase de consciencialização é o começo do processo de libertação. Em entrevista a Bittencourt, José Maria Nunes Pereira, esclarece:

A Casa foi muito importante, na medida em que criou um caldo de cultura, de convivência, de engajamento ideológico de pretos, mestiços e brancos (...) De certa forma agregou, facilitou uma certa homogeneidade na consciência nacional.<sup>205</sup>

Segundo Edmundo Rocha, entre 1954 e 1961, com a chegada de jovens mestiços e mais tarde negros, a CEI vai se africanizando:

A CEI deixa então de ser um local de encontro social e lúdico dos estudantes africanos para se transformar num poderoso instrumento de ideias libertadoras e de progresso do Homem Africano.<sup>206</sup>

Apesar de ser o perfeito exemplo daquilo que Portugal ambicionava com o processo de assimilação, esta nova geração questionava este mesmo processo e rejeitava as metas de aculturação pretendidas. Esta geração seguiu o chamamento de Cabral pela “reafricanização”<sup>207</sup> e contestação cultural como um passo necessário para a identificação da elite nacional com os valores culturais e sociais das massas africanas. Esta foi também a ideia fulcral do Centro de Estudos Africano (CEA), onde, de 1951-1954, elementos mais progressistas da CEI, como Agostinho Neto, José Tenreiro, Mário

---

<sup>203</sup> FERREIRA, 1982: p. 21.

<sup>204</sup> BARBEITOS, 2003: p. 28.

<sup>205</sup> Rio de Janeiro, 23 de Agosto de 1996; *Apud* BITTENCOURT, 1999: p. 156-157.

<sup>206</sup> ROCHA, 2002: p. 100.

<sup>207</sup> CABRAL, 1974: p. 45.

de Andrade, Amílcar Cabral e Lúcio Lara, entre outros jovens, se reuniam, de maneira informal, constituindo um espaço de intercâmbio de ideias onde predominava a redescoberta do “eu africano”<sup>208</sup>: o retorno às fontes tradicionais africanas, a tomada de consciência da alienação a que foram sujeitos, indo ao encontro das premissas fanonianas para esta fase de Protesto.

As ligações da delegação de Coimbra ao MUD Juvenil (Movimento de Unidade Democrática Juvenil), conferiu a este grupo, comparativamente ao de Lisboa, um carácter político mais acentuadamente antifascista e anticolonialista, assim como a influência da geração coimbrã do *Novo Cancioneiro*, que veio a salientar uma poética intervencionista de denúncia típica do Neo-realismo (característica esta já presente na poesia francófona negritudinista, assente em premissas pan-africanas que por sua vez refletem tendências marxistas-leninistas) e que veio a ganhar mais destaque na poesia desta geração<sup>209</sup>.

Este foi um período promitente para a literatura angolana, cujas implicações ideológicas estavam já impressas nas atividades tanto literárias, como culturais e políticas. O período de 1945 a 1955 foi o momento de surgimento da literatura angolana moderna: com contornos políticos de consciencialização e desalienação, primeiro do intelectual e conseqüentemente, numa terceira fase, direccionada para o povo. Este desenvolvimento literário, cultural e político viria a giz os contornos da identidade nacional.

---

<sup>208</sup> ROCHA, 2002: p. 90.

<sup>209</sup> LARANJEIRA, *A Negritude Africana*, 1995: p.65; “A *Négritude* de língua francesa, como muitos dos seus membros estivessem no PCF, ou nas adjacências, e fossem, portanto, marxistas, deixou-se influenciar decisivamente pelo Neo-realismo, mas também pelo Surrealismo. Sartre, no prefácio à *Anthologie*, de 48, salienta que a *Négritude* foi um grito de revolta do proletariado negro”.

### 1.2.2.7 A denúncia da *realidade* colonial de Angola – o colonizado grita: meu corpo *monangamba*

Influenciada também pelo Neo-realismo português, a poesia desta Geração de 50<sup>210</sup>, comumente conhecida também como a *Geração da Mensagem*, expunha, ao denunciar a injustiça social e a violência do colonialismo, uma “galeria de vítimas” com a sua fome, sua perda de dignidade, sua inércia, o trabalho forçado, o ódio a si próprios, a humilhação, a morte e a profanação do corpo<sup>211</sup>, entre tantas outras consequências da colonização. O expoente máximo deste ciclo de exploração do negro era a figura do *monangamba*, trazido à arena poética, anos antes, por Alexandre Dáskalos, no poema “Que é de S. Tomé”<sup>212</sup>:

*Quatro anos de contrato  
com vinte anos de roça.*

*Cabelo rapado  
blusa de branco  
dinheiro no bolso  
calção e boné*

*Eu fui S. Tomé!*

*Calção e boné  
boné e calção  
cabelo rapado  
dinheiro na mão...*

*Agora então volto  
mas volto outra vez  
à terra que é nossa.  
Acabou-se o contrato  
dos anos na roça.*

*(...)*

---

<sup>210</sup> LARANJEIRA, *A Negritude Africana*, 1995, p. 112: “Todo este movimento cultural foi comandado, portanto, pela ‘célebre geração universitária de 1945-50’, segundo denominação da Redação da *Mensagem*, numa notícia a propósito da morte de Alda Lara (...) podemos, então, com propriedade, dizer que essa era a *geração de 50*”.

<sup>211</sup> WOLFERS, 1979: p. 24.

<sup>212</sup> In FERREIRA, 1997: pp. 269-271.

*Voltei à terra que é minha.  
É minha? É ou não é?  
Vai a rusga, passa a rusga  
em noites de fim do mundo.*

Dáskalos evidencia, na “blusa de branco”, no “dinheiro no bolso”, nos “calções”, e na utilização do “boné”, os sinais da assimilação a que era sujeito o “indígena” no trabalho de contrato. Embora Dáskalos aborde a situação do contratado (ou *monangamba*), é mais tarde, com o célebre poema “*Monangamba*”<sup>213</sup>, de António Jacinto, que a violência desta prática exploradora se torna realmente explícita:

*Naquela roça grande não tem chuva  
é o suor do meu rosto que rega as plantações;*

*Naquela roça grande tem café maduro  
e aquele vermelho-cereja  
são gotas do meu sangue feitas seiva.*

*O café vai ser torrado,  
pisado, torturado,  
vai ficar negro, negro da cor do contratado.*

*Negro da cor do contratado!*

*Perguntem às aves que cantam,  
aos regatos de alegre serpentear  
e ao vento forte do sertão:*

*Quem se levanta cedo? quem vai à tonga?  
Quem traz pela estrada longa  
a tipóia ou o cacho de dendém?  
Quem capina e em paga recebe desdém  
fuba podre, peixe podre,  
panos ruins, cinquenta angolares  
«porrada se refilares»?*

*Quem?*

*Quem faz o milho crescer  
e os laranjais florescer  
-- Quem?*

*Quem dá dinheiro para o patrão comprar*

---

<sup>213</sup> JACINTO, 1982: pp. 32-33.

*Máquinas, carros, senhoras  
e cabeças de pretos para os motores?*

*Quem faz o branco prosperar,  
ter barriga grande – ter dinheiro?  
-- Quem?*

*E as aves que cantam,  
os regatos de alegre serpentear  
e o vento forte do sertão  
responderão:  
-- «Monangambééé...»*

*Ah! Deixem-me ao menos subir às palmeiras  
Deixem-me beber maruvo, maruvo  
e esquecer diluído nas minhas bebedeiras*

*-- «Monangambééé...»*

O poeta vira-se para o seu povo à procura da poesia de Angola e percebe que Angola, colonizada, assimilada e explorada está alienada da sua situação. É preciso mudar o quadro, é preciso primeiro, que o intelectual tome consciência da sua condição para que possa desalienar-se e, conseqüentemente, mudar o *status quo*. O poeta angolano, não só o assimilado, mas também o branco, entende que a desalienação deve dar-se a todos os níveis: o branco precisa entender que a exploração, a negação do negro só é possível com a conivência do branco (que usufrui de um estatuto superior dentro do regime colonial, racialmente estratificado). É preciso que, também através da desalienação, perceba que o colonialismo criou fendas sociais, aparentemente intransponíveis, que só podem ser mantidas com a sua corroboração, é preciso remover as lentes turvas do colonialismo e ver com os olhos livres e assim tomar consciência do seu papel neste processo. António Jacinto aborda esta situação de maneira brilhante no seu “Poema da Alienação”<sup>214</sup>:

*o meu poema é um poema que já quer  
e já sabe  
o meu poema sou eu-branco  
montado em mim-preto  
a cavalgar pela vida.*

---

<sup>214</sup> JACINTO, 1982: p. 51.

Pires Laranjeira explica este poema com acutilância: para este crítico literário os versos são “dramáticos, exemplares e supremos na arte de encenar a imagem do negro com o branco às costas, símbolo do domínio colonial. Vívida exposição da angústia existencial de um sujeito dividido entre o ser branco na pele e na condição social e o assumir na solidariedade com o negro real e o *negro* que existe em cada oprimido e humilhado”<sup>215</sup>.

António Jacinto, branco, está liberto da alienação, entende bem o seu lugar nesta Angola que se redefine. A desalienação, portanto, não se cinge somente ao assimilado, ela transpõe fronteiras raciais.

A temática da exploração do corpo do colonizado, esse corpo negro que carrega o peso da exploração colonial, em consequência do que foi, historicamente, a sua desumanização (o que levou Césaire a equacionar “colonização = coisificação”<sup>216</sup>), é denunciada com o surgimento da Negritude, para ser, conjuntamente exposta, nos textos de cariz neo-realista. O corpo como objeto de trabalho, está patente na representação literária do que se entende ser a *realidade* quotidiana de Angola.

Em 1954, as Nações Unidas estimavam que cerca de quinhentos mil angolanos viviam fora do país. Esta situação levou à falta de mão-de-obra<sup>217</sup>. Henrique Galvão, na posição de deputado do Estado Novo, em intervenção na Assembleia Nacional declarou que:

Em certo ponto de vista, a situação [do contrato] é mais grave que a criada pela escravatura pura. Na vigência desta, o negro comprado, adquirido como animal, constituía um bem que o seu ‘dono’ tinha interesse em manter são e escorreito, como tem em manter são e escorreito o seu cavalo ou o seu boi. Agora o preto não é comprado, é simplesmente alugado ao Estado, embora leve o rótulo de homem livre. E ao patrão pouco interessa que ele adoeça ou morra, uma vez que vá trabalhando enquanto existir – porque quando estiver inválido ou morrer, reclamará outro.<sup>218</sup>

---

<sup>215</sup> LARANJEIRA, *Literaturas Africanas*, 1995: p. 85.

<sup>216</sup> CÉSAIRE, 1972: p. 21.

<sup>217</sup> HAMILTON, 1975: p. 32.

<sup>218</sup> Henrique Galvão, “Intervenção na Assembleia Nacional”, in Documentos do V Congresso do PCP, *Sobre o Problema Colonial*, Pedro Ramos de Almeida, *História do Colonialismo Português (Cronologia do século XX)*, pp. 268-274 e João Morais e Luis Violante, *Contribuição para uma Cronologia dos Factos Económicos e Sociais* (Portugal 1926-1985), pp. 142-146; *Apud* MATEUS, 2011: p. 34.

A situação do negro como escravo e explorado, tema corrente da Negritude, é agora particularizada, é a situação do negro angolano, do *monangamba*, que, entre outros, é exposta. Ao contrário da afirmação de Salvato Trigo de que o “[m]onangamba é preto só por acidente [sendo] a sua função que o faz preto, explorado, oprimido”<sup>219</sup>, a Geração de 50 veio mostrar que, aos olhos de um sistema colonial racista, extractivista e utilitarista, o negro é o utensílio de trabalho que carrega nos ombros o desenvolvimento da colónia, relegado à posição de serviçal pela história colonial, pelas relações de poder estabelecidas por essa mesma história. Ele é o explorado, o oprimido – é colonizado por ser negro, por ser o Outro – é aquele que será ‘salvo’ de uma suposta selvageria e trazido, pela assimilação, às luzes de uma dita civilização ocidental e moderna.

A condenação da exploração colonial, da condição de “novo escravo”<sup>220</sup> é abordada, por vários poetas, com o tema do trabalho de contrato. Entre os poemas em *Sagrada Esperança* que abordam este tema de forma direta, encontram-se “Contratados”<sup>221</sup> e “Partida para o Contrato”<sup>222</sup>; contudo, o trabalho de contrato está também presente em “Meia Noite na Quitanda”<sup>223</sup>, onde a quitandeira, entregue “à lua”, “um doce de coco/Sá Domingas (...) vende na quitanda à meia-noite/que o filho/está na estrada/precisa de cem mil réis/para pagar o imposto”, “um tostão/dois tostões/três tostões/que o coração de Sá Domingas/sofre mais do que o corpo na quitanda”. “Adeus à Hora da Largada”<sup>224</sup> expõe a situação dos “contratados a queimar vidas nos cafezais”, mas, eles não estão resignados, são sujeitos da sua história, pois procuram, vão “em busca de luz (...) em busca de vida”.

O poeta ultrapassa a história negra generalizada e global da escravatura preconizada pela Negritude, para denunciar uma situação específica ao espaço local, contribuindo

---

<sup>219</sup> TRIGO, 1979: p. 183.

<sup>220</sup> NETO, 2004: p. 67. “As Terras Sentidas”.

<sup>221</sup> NETO, 2004: p. 38.

<sup>222</sup> NETO, 2004: p. 9.

<sup>223</sup> NETO, 2004: p. 26.

<sup>224</sup> NETO, 2004: p. 7.

assim para o desenvolvimento do que seria mais tarde conhecido como angolanidade, que vem a transcender a Negritude.

Esta exposição do corpo como objeto da exploração colonial, de utensílio colonial, ajuda a sedimentar as premissas da angolanidade, cuja práxis se baseia na exposição do *real angolano* e do colonialismo. Partindo da oposição colonizado/colonizador, o poeta denuncia o colonialismo em todo o seu leque de mazelas consequentes da exploração e da repressão colonial. Portanto, a Negritude, que significa a expressão, sobretudo poética, do 'ser negro', exaltando as tradições africanas ancestrais, valorizando o corpo e o modo negro de estar no mundo, com um posicionamento anticolonial e anti-imperialista, dá lugar ao 'ser angolano', enfatizando a singularidade da sua situação e da sua terra, não mais como entidade telúrica, mas política. O homem negro (que primeiro descobre o seu corpo, depois a sua terra), neste processo, vai descobrindo as suas raízes e afirmando-se dentro de uma *realidade* e identidade menos generalizadas e mais particularizadas.

Filinto Elísio Menezes, numa conferência sob o título "Apontamentos sobre a poesia de Angola – Maurício de Almeida Gomes e Viriato da Cruz – precursores de uma literatura em formação"<sup>225</sup> traça os seguintes comentários sobre a formação da literatura angolana:

uma literatura é independente se os motivos que a ocupam possuem características próprias e se os temas da suas criações traduzem alguma coisa que se identifique com as realidades do povo que a detém.<sup>226</sup>

Para Filinto Elísio Menezes, o coletivo e a representação da *realidade do povo*, são premissas fundamentais para a formação do que viria a ser a literatura angolana moderna:

---

<sup>225</sup> Filinto Elísio de Menezes. "Apontamentos sobre a poesia de Angola". *Cultura*, separata. Sociedade Cultural de Angola: 1949, 67; *Apud* OLIVEIRA, 1997: p. 340.

<sup>226</sup> *Ibidem*.



queremos proclamar uma poesia que seja a afirmação das nossas forças emotivas e criadoras, ao mesmo tempo que uma intérprete dos nossos anseios, dos nossos dramas e realizações.<sup>227</sup>

Na sua procura por uma identidade própria, o poeta olha para Angola, agora com um olhar desalienado e crítico, e percebe a extensão do colonialismo, percebe a mentira com roupagem de missão civilizadora, percebe o propósito extrativista e retrata, de forma (neo)realista e viva, o que vê e o que sente. Nesse processo vai criando novas temáticas, quebrando com regras literárias estabelecidas, proclamando a liberdade da forma e tecendo a angolanidade. O poeta traça o retrato do povo, e assim denuncia o colonialismo reivindicando as transformações das relações sociais e políticas entre colonizado e colonizador. A denúncia de sofrimento do povo não é apresentada sem uma mensagem de esperança, na possibilidade de transformação do *status quo*. Um exemplo da representação das vítimas do colonialismo, da *realidade* do povo, é excepcionalmente bem retratado por Agostinho Neto no seu poema “Sábado nos Musseques”<sup>228</sup>. Neto oferece a perspectiva de poeta e de médico, do olhar clínico, preocupado com as enfermidades, tanto físicas quanto morais e mentais do povo angolano, e a ignorância face a estas condições. Nesta representação da *realidade* do povo angolano, Agostinho Neto expõe algumas das enfermidades temáticas reveladas pela poética da Geração de 50. O poeta expõe vividamente a *realidade* por si apreendida. O musseque de Neto serve como microcosmo de todo um macro angolano: dos “musseques (...) bairros humildes/de gente humilde”, onde reina a “lua cheia/acesa em vez dos candeeiros/de iluminação pública/que pobreza e luar casam bem”; onde a pobreza se anuncia com os “[c]ompadres discutindo/escandalosamente/velha dívida de cem mil réis”, com “a vizinha aos gritos/ralhando contra a pobreza do marido”, nos “quintais/semeados de dejetos e maus cheiros/nas mobílias sujas de gordura/nos lençóis esburacados/e nas camas sem colchão”, “na cubata/de velhas latas esburacadas”, “no esqueleto de pau a pique/ameaçadoramente inclinado/a sustentar pesado tecto de zinco”. A alienação dos “que entendem” e dos “que respiram sem compreender”, e daqueles que mitigam a sua ansiedade

---

<sup>227</sup> Filinto Elísio de Menezes. “Apontamentos sobre a poesia de Angola”. *Cultura*, separata. Sociedade Cultural de Angola: 1949, 67; *Apud* OLIVEIRA, 1997: p. 342.

<sup>228</sup> NETO, 2004: pp. 10-17.

entorpecidos, onde paira o “cheiro a bebidas alcoólicas/espalhados no ar”, os “bêbados caídos nas ruas”, “nas mulheres que passam embriagadas”, os “bêbados [que] urinam na rua/encostados à parede”, “a ridicularizar as rezas/que perceberam/através das persianas das janelas”, “nas mulheres implorando/compaixão/a nossas senhoras//nas famílias rezando”, enquanto oram, outros abstraem-se “na kazukuta/dançada à luz do acetileno” , no “meneio de ancas” e no “contacto de sexos”; a que se contrapõe a violência do “homem fardado/alcançando outro homem/que domina e leva aos pontapés”, do “silêncio mistério lágrimas de ódio/e carnes laceradas/pelas fivelas dos cinturões”, do “homem/escondido em recanto escuro/violando uma criança”. Este é um poema profético e esperançoso que anuncia o desfaldar de “heróicas bandeiras/nas almas escravizadas”, das “multidões passivas/esperando a hora” que fará com que “o Homem/renasça em cada homem”<sup>229</sup>.

Numa primeira instância desta fase da poesia angolana, o poeta faz notar que “o menino negro não entrou na roda”, ficou de fora, “[d]esolado, absorto/ficou só, parado com o olhar cego,/ficou só, calado”, ficou às margens da roda das “crianças brancas”<sup>230</sup>. Já no poema supracitado de Agostinho Neto, a margem, o musseque, é trazido para o centro modelizante da poesia, onde a *realidade* do negro é denunciada, e onde os olhar cego do alienado é substituído por olhares ansiosos “esperando a hora”<sup>231</sup>.

Esta geração deu voz aos silenciados, falando pelo colonizado, por vezes arriscando a criação de uma voz subalterna monolítica. O individualismo e a subjetividade que haviam sido martelados na mente do nativo pela burguesia colonialista são trocados pelo coletivo ‘todos’<sup>232</sup>. Temas como a exploração (evidente nas figuras da terra usurpada, do *monangamba*, do serviçal, da prostituta), a repressão, a pobreza imensurável, o analfabetismo debilitante, o entorpecimento através do alcoolismo, do sexo, da religião, dão também espaço para a esperança, a solidariedade, a necessidade

---

<sup>229</sup> NETO, 2004: pp. 10-17. “Sábado nos musseques”.

<sup>230</sup> “O menino negro não entrou na roda”, Geraldo Bessa Victor; *In* FERREIRA, 1987: p. 56-57.

<sup>231</sup> NETO, 2004: p. 16.

<sup>232</sup> FANON, 1963: p. 47.

de desalienação, de consciencialização, a prefiguração da revolução como única saída para a exploração – na vontade de um futuro melhor.

No prefácio da *Antologia da poesia negra de expressão portuguesa*, “Cultura negro-africana e assimilação”, Mário Pinto de Andrade vai ao encontro de Fanon e Cabral ao reconhecer que “as possibilidades duma renascença negro-africana só podem ser encaradas numa situação política de independência nacional”<sup>233</sup>. A poesia de sofrimento, de protesto e de esperança dará lugar, numa terceira fase, à poesia armada, poesia de ação e de combate que será força motriz de mudança: não mais uma esperança, mas sim uma certeza.

---

<sup>233</sup> ANDRADE, Mário Pinto de. “Cultura negro-africana e assimilação”. *Antologia da poesia negra de expressão portuguesa*. Paris: Pierre Jean Oswald, 1958. p.VII-XVI; *Apud* LARANJEIRA, A *Negritude Africana*, 1995: p. 118.

## 1.2.3 A fase da Revolta

*Impaciento-me nesta mornez histórica  
das esperas e de lentidão  
quando apressadamente são assassinados os  
justos  
quando as cadeias abarrotam de jovens  
espremidos até à morte contra o muro da  
violência*

*Acabemos com esta mornez de palavras e de  
gestos  
e sorrisos escondidos atrás de capas de livros  
e o resignado gesto bíblico  
de oferecer a outra face*

*Inicie-se a ação vigorosa máscula inteligente  
que responda dente por dente olho por olho  
homem por homem  
venha a ação vigorosa  
do exército popular pela libertação dos homens  
venham os furacões romper esta passividade*

*(...)*

*Não esperemos os heróis  
sejamos nós os heróis  
unindo as nossas vozes e os nossos braços  
cada um no seu dever  
e defendamos palmo a palmo a nossa terra  
escorracemos o inimigo  
e cantemos numa luta viva e heroica  
desde já  
a independência real da nossa pátria.*

*Agostinho Neto<sup>1</sup>  
Cadeia do Aljube em Lisboa, Agosto de 1960.*

---

<sup>1</sup> NETO, 2004: pp. 106-108. “Depressa”.

### **1.2.3.1 Agostinho Neto: da *Sagrada Esperança* à certeza de “criar com os olhos secos”**

#### **1.2.2.1.1 O contexto social e político: a justificação do colonialismo através da negação do Outro.**

A justificação para o regime colonial português assentava, entre outras, na falsa premissa da suposta inferioridade moral e intelectual do africano, perpetuamente infantilizado, “eternizado nos mitos/inventados nas terras áridas da dominação”<sup>2</sup>, para ser perenemente dependente e assim negado na sua existência como cidadão. Em reação à esta falácia, o processo de desalienação proposto pela intelectualidade angolana visa tornar o africano consciente da sua própria condição, a fim de, eventualmente, movimentar-se no sentido de acabar com a apropriação, por parte do regime colonial, do seu espaço e do seu ser.

A partir do momento em que os intelectuais africanos dão voz ao seu desejo e clamam pela sua libertação, rebatem com suas vozes, a premissa faltosa que os havia relegado à margem como sub-humanos e infantilizados, incapazes de se governar. A exposição do desejo de liberdade é uma prova de que o colonialismo não tem razão de ser: se o africano sabe o que é melhor para si, o colonialismo não se justifica. Uma vez que o raciocínio colonialista equaciona o africano a uma quase não-existência, a “sombrias sem querer”<sup>3</sup>, negando-o para justificar a empresa da colonização, o poeta pretende contrariar essa asserção procurando dar voz, através da sua poesia, ao povo de Angola: os silenciados, que afinal, existem, pensam e desejam.

---

<sup>2</sup> NETO, 2004: p. 75. “Mãos esculturais”.

<sup>3</sup> NETO, 2004: p. 32. “Desfile de sombras”.

A partir da década de 50 do século passado, Portugal começa a utilizar, com fins políticos, o conceito de Lusotropicalismo criado por Paulo Freyre, como mais uma pretensa justificativa moral para a ocupação de Angola. O Lusotropicalismo aponta para um suposto sucesso de Portugal na construção de sociedades multirraciais, usando o exemplo do Brasil como expoente máximo deste alegado feito. Tentava assim Portugal colonial provar que não estava empenhado em explorar, mas sim em proteger uma sociedade multirracial, em fase de maturação, entendendo-se moralmente autorizado a permanecer em África. Contudo, a *realidade* era outra, conforme apontada por Bender: a proporção de mestiços na África do Sul, mesmo na década de 60, era maior que a de Angola<sup>4</sup>. O Lusotropicalismo, usado para ludibriar o mundo face às *realidades* raciais do regime colonial, foi revelado na poesia da intelectualidade angolana da época como uma ferramenta de logro usada por um sistema que ostracizava, oprimia e explorava o negro. Demonstrando assim que as relações raciais, não eram aquelas pressupostas pelo colonialismo: de uma pretensa democracia racial, onde os indivíduos eram “julgados pelas suas ações, e não pela sua cor”<sup>5</sup>.

O Intelectual africano, na sua poesia, vocifera contra este embuste entre outros, chamando a atenção para a observação das vidas diárias dos negros em Angola, onde, segundo estes intelectuais, residia a verdade da situação colonial, como por exemplo, a situação do indigenato que dividia juridicamente, até 1961, a população e assegurava a abundância do fornecimento de mão-de-obra quase escrava. Ou ainda, a falha, ou mesmo o propósito, em relegar a população africana a um obscurantismo que produzia analfabetos de uma “noite” sem fim, em “bairros de escravos/mundos de miséria/bairros escuros”<sup>6</sup>, apesar de apregoar uma “missão civilizadora”. Contrariando esta premissa está a estatística de que, até 1960, somente um por cento da população africana de Angola poderia ser considerada “assimilada”, tornando clara a intenção de manter o povo na alienação e na ignorância; conforme constata Moutinho quando diz

---

<sup>4</sup> BENDER, 2004: p. 104.

<sup>5</sup> BENDER, 2004: p. 29.

<sup>6</sup> NETO, 2004: p. 29. “Noite”.

que a “empresa colonial não se pode conceber sem a presença do nativo”<sup>7</sup>. Este tem um papel fundamental em todo o processo como mão-de-obra numerosa e barata”<sup>8</sup>, portanto, manter o angolano no obscurantismo é essencial para a existência do colonialismo de cariz extrativista e explorador. O poeta denuncia o regime e expõe a mentira, contudo, percebe que é preciso passar da denúncia à acusação e à consequente ação libertadora.

Dado o cenário de opressão e proibição, de uma asfixiante censura que impossibilita a publicação de obras fundamentadas na *realidade*, é só na década de 50 que começa a ferver um conjunto de movimentos populares que visam a libertação nacional. Contudo, ressalta-se que, numa primeira fase, estes movimentos não implicavam passar da retórica à ação armada. Impulsionado pelo discurso de Frantz Fanon no II Congresso de Escritores e Artistas Negros, em 1959, pela repressão da Baixa de Cassange, pelos ventos de mudança que sopram de todo o mundo colonial, cujo sopro consegue penetrar a dura barreira da censura colonial, e pela independência, em 1960, do Congo Belga, dá-se, em 1961, em Angola, o início da luta armada. Estes acontecimentos levaram à abolição da lei do indigenato, numa tentativa tardia, entre outras, por parte do governo colonial português, de tentar reverter um processo de (r)evolução em monção. Contudo, Portugal não estava disposto a negociações, as palavras de Marcello Caetano não deixam dúvidas:

ninguém pode esperar de nós a entrega de terras portuguesas a bandos reunidos para servir interesses alheios empregando a violência. Nenhum governo poderia entrar em tais negociações sacrílegas. Não permite a Constituição Política (...) Não o consente a honra nacional.<sup>9</sup>

O regime não reconhece a vontade dos angolanos, insiste que estes, como crianças que não sabem o que querem, habituadas a obedecer, estão a ser manipulados por forças estrangeiras, pois o reconhecimento do desejo de liberdade do colonizado anularia a falsa premissa colonialista de que o colonizado não tem vontade própria,

---

<sup>7</sup> Entendido aqui como indígena, propenso ao pagamento de imposto ou trabalho de contrato.

<sup>8</sup> MOUTINHO, 2000: p. 123.

<sup>9</sup> CAETANO, 1973: p. 88. “O absurdo das negociações com terroristas”, *Na Rádio e na Televisão a 15 de Janeiro de 1973*.

que depende e acolhe o colonialismo, que abraça, radiante, a suposta *civilização* trazida pelo europeu. Face à perpetuação da violência opressiva do colonizador, que recusa qualquer diálogo, o intelectual africano percebe a violência como um ato de defesa, a única saída contra a violenta exploração colonial, entendendo que é preciso passar à ação:

A imobilidade a qual o colonizado fora condenado, só pode ser questionada caso o nativo decida acabar com a história de colonização – uma história de roubo – para trazer à existência a história da nação – uma história de descolonização.<sup>10</sup>

A liberdade almejada tem um carácter renovador e revolucionário, uma vez que repensa o negro num novo espaço e uma nova ordem socioeconómica, quebrando assim com parâmetros dados como absolutos. Para Cabral, dentro da linha de pensamento fanoniana, “dominar um povo é neutralizá-lo, paralisar a sua vida cultural”<sup>11</sup>, portanto, “[s]e o domínio imperialista tem como necessidade vital praticar a opressão cultural, a libertação nacional é, necessariamente, um ato de cultura”<sup>12</sup>, levando Costa Andrade a também declarar que a “violência é uma forma de cultura”<sup>13</sup>, pois é entendida como elemento imprescindível para fazer a passagem de uma história de colonização, onde o negro é o objeto inventado na história do Outro, para uma de descolonização onde ele passa a motor, sujeito ativo da sua própria história, inaugurando assim a sua historicidade. A violência, neste contexto, permite, segundo Fanon, a auto-(re)criação do sujeito colonizado, que se (re)cria e se concebe num contexto de liberdade.

Uma vez entendido que a “liberdade deve, e somente pode, ser conseguida pela força”<sup>14</sup>, torna-se necessário lutar pela independência e para tal é preciso mobilizar o povo. O poeta tenta aproximar-se da massa popular, para junto dela, forjar a quente a nova nação. A literatura, num continuum histórico de resistência, reivindicação e

---

<sup>10</sup> FANON, 1963, p. 51: “The immobility to which the native is condemned can only be called in question if the native decides to put an end to the history of colonization – the history of pillage – and to bring into existence the history of the nation – the history of decolonization”.

<sup>11</sup> CABRAL, 1974: p. 39.

<sup>12</sup> CABRAL, 1974: p. 43.

<sup>13</sup> ANDRADE, 1980: p. 33.

<sup>14</sup> FANON, 1963, p. 73: “liberation must, and can only, be achieved by force”.



protesto, passa agora a funcionar, não só como veículo (in)formativo, mas também como mobilizador do povo.

### 1.2.3.1.2 Do genérico ao particular: o descobrimento de Angola

*a construção de uma cultura inserida nas  
realidades específicas nacionais*

*Manuel Ferreira*<sup>15</sup>

O movimento *Vamos Descobrir Angola!* tinha como alvo uma espécie de re-africanização do intelectual assimilado, a fim de descobrir as suas origens africanas, celebrá-las e assim resgatar a sua identidade distorcida pelo processo de assimilação colonial. Sob a capa neo-realista, com influências do movimento negritudista e dos ventos que sopravam do Harlem e do Brasil, heróis nacionais e o passado escravo em comum são evocados, enquanto ritmos e línguas nacionais são celebradas. O intelectual assimilado “descobriu que não havia razão para se envergonhar do passado, mas sim dignidade, glória e solenidade”<sup>16</sup>. Esta descoberta irá mudar a visão que o assimilado tem da sua própria história: uma história que havia sido, não só apropriada, mas também “distorcida, desfigurada e destruída”<sup>17</sup> pelo colonialismo. Neste momento, o intelectual nativo afirma a ‘cultura africana’; contudo, como o próprio lema do movimento indica, entende também a necessidade da particularização da sua condição cultural e o aprofundamento do conhecimento que tem da sua própria cultura, única e identitária.

Segundo Fanon, o intelectual cedo percebe que a revivificação das tradições populares e da mitologia, a exaltação do corpo e da história do negro, representam nada mais do

---

<sup>15</sup> FERREIRA, 1997: p. 176.

<sup>16</sup> FANON, 1963, p 210: “the native intellectual discovered that there was nothing to be ashamed of in the past, but rather dignity, glory, and solemnity”.

<sup>17</sup> FANON, 1963, p 210: “Colonialism (...) turns the past of the oppressed people, and distorts, disfigures and destroys it”.

que uma cultura nativa estática. Para ele, a poesia de Protesto tem como objetivo afirmar a existência de uma cultura negra africana, mas, infelizmente “limita-se a demonstrações exibicionistas”<sup>18</sup>, quase como se, na sua vontade de afirmação, o negro se confina a mostrar, ao colonizador, “que tal coisa como uma cultura africana existe”<sup>19</sup>. Assim, a asserção de uma identidade africana genérica representa uma limitação. Para este teórico, a literatura do colonizado deve deixar de ser somente negra para ser especificamente nacional.

Já em 1960, a propósito da literatura angolana, Agostinho Neto, em percebida sintonia com Fanon, declarava, numa palestra proferida a 18 de Novembro de 1959 na Casa dos Estudantes do Império, o *dépassement* da Negritude:

Esta poesia não chegava aos povos africanos que são o repositório das nossas culturas. Poesia pensada nos gabinetes de estudo, apenas tinha longínquas ligações com os verdadeiros problemas da realidade social. Encarava-se o geral sem atender ao particular.<sup>20</sup>

Entendendo a *realidade* angolana como sendo o ‘particular’. Ao transpor os limites da generalidade rática da Negritude, o poeta dá lugar ao projeto da cultura nacional, ao que viria a ser conhecido como a angolanidade.

A literatura deixa de poder definir-se como literatura de cariz epidérmico, oriunda de uma condição racial em comum, para tomar contornos mais específicos ao espaço cultural nacional, aprofundando o conhecimento de si próprios, reconhecendo a sua particularidade na sua *realidade*, num processo de descobrimento e aprofundamento da sua essência, ultrapassando “a fase de ostentação rática, para avançar no terreno da particularização nacionalista”<sup>21</sup>. Assim, conforme preconizado por Fanon, o passado é usado com a intenção de abrir o futuro<sup>22</sup>.

A asserção da sua diferença acaba por ser transgressiva, pois afirma-se fora do âmbito da literatura colonial, preconizada pelo regime como literatura portuguesa de África,

---

<sup>18</sup> FANON, 1963, p 215: “will limit itself to exhibitionist demonstrations”.

<sup>19</sup> FANON, 1963, p 215: “that such a thing as African culture exists”.

<sup>20</sup> NETO, 1988, *Sobre Poesia Angolana*: p. 21.

<sup>21</sup> LARANJEIRA, *Negritude*: p. 122.

<sup>22</sup> FANON, 1963, p. 232: “to use the past with the intention of opening the future”.

transpondo também os limites da Negritude, para se particularizar dentro do espaço cultural Angolano.

Como o próprio nome do movimento indica, *Vamos Descobrir Angola!*, a ideia era de ir em busca do particular, de Angola, de procurar conhecê-la. O poeta particulariza. Para ele é a *realidade* angolana (conforme ele a entende), que define a poesia e lhe confere um perfil nacional. É nesta particularização que os poemas ganham contornos nacionais, descobrindo o *real* social que constitui e diferencia Angola, apreendendo as suas transformações sociais, o desenvolvimento da consciência nacional, assim como o enraizamento do poeta em solo nacional, e popular determinando, desta forma, uma convergência temática.

A Negritude e o Neo-realismo serviram de alavanca para o que viria a ser uma poesia de revolta e de ação. Na fase do Protesto, o intelectual assimilado desenvolve um discurso de reconquista da sua dignidade negra e do seu espaço na história e na sociedade. Eventualmente, a valorização do corpo, da raça, conduzirá “o negro a revoltar-se para modificar a sua situação de pária”<sup>23</sup>. O corpo do colonizado, valorizado pela Negritude e exposto como objeto de trabalho e de exploração, torna-se representante máximo da alienação, da falta de direitos cívicos e da miséria humana causada pelo colonialismo em Angola, sendo o seu expoente máximo a figura do contratado, do *monangamba*. A representação desta *realidade* angolana não cabe dentro da história da literatura portuguesa<sup>24</sup>. A representação do *monangamba*, assim como a de outras personagens particulares ao meio angolano, que denunciam a *realidade* angolana, são remetidos para um outro espaço literário, aquele que não cabe na Literatura Portuguesa conforme concebida pelo regime. A literatura angolana anuncia-se, então, na sua diferença, na sua particularização: nem negritudinista, nem portuguesa – embora pertença a um espaço dito português, de ser produzida em Língua Portuguesa e de conter aspetos negritudinistas. Esta é a literatura moderna angolana que desponta e se afirma pela sua particularidade.

---

<sup>23</sup> MARGARIDO, 1980: p. 56.

<sup>24</sup> Vide LARANJEIRA, *Negritude*: p. 429.

Contudo, embora o poeta traga o povo angolano da margem para o centro da poesia, a poesia criada nesta fase de Protesto não fala para o povo, fala do povo. Esta é uma poesia de intelectuais para intelectuais, num processo de auto-(re)descoberta, desalienação e denúncia. É uma poesia de rutura com o regime em vigor. Não mais se pretende a reforma do sistema colonial, mas sim a sua erradicação completa.

Mas embora a caneta faça a incisão com o sistema, ela ainda não aponta caminhos. Apesar de a literatura produzida durante a Fase do Protesto ser subversiva na sua resistência à assimilação, na sua agenda de re-africanização, na sua reestruturação de temáticas e formas literárias e na sua denúncia do colonialismo, ela não se direciona ainda para uma mudança revolucionária e nem fala a linguagem de libertação e criação da cultura nacional através da luta. Ela é poesia de revolta, mas não ainda poesia de revolução<sup>25</sup>.

Apesar do facto de que a fase de Protesto, ou, como a chamou Fanon, a literatura que antecede o combate<sup>26</sup>, ser sintomática das dificuldades vividas, de expor e condenar as chagas causadas pelo regime colonial, ela resigna-se a protestar, a expor o sentimento de indignação e oferecer a esperança de mudança. É somente perto do final do desenvolvimento desta fase que o intelectual assimilado evoca o combate como única forma de libertação e conseqüente dignificação do colonizado.

### 1.2.3.1.3 O poeta e o povo: a aproximação

De acordo com Fanon, o intelectual africano, ao tentar aproximar-se do seu povo percebe que o processo de assimilação criou entre ele e as massas uma fenda quase

---

<sup>25</sup> LARANJEIRA, *Negritude*: p. 239.

<sup>26</sup> FANON, 1963, p. 222: "literature of just-before-the-battle".

intransponível. A educação adquirida pelo assimilado dificultou a aproximação do intelectual ao povo, inibindo a criação uma oposição ao regime. Contudo, conforme nota Fanon, o intelectual reconhece que “não pode ir avante a não ser que perceba o afastamento entre ele e o seu povo”<sup>27</sup>. Agostinho Neto lamenta esse fosso criado pela assimilação no seu poema “Mussunda amigo”<sup>28</sup>:

*Para aqui estou eu  
Mussunda amigo  
escrevendo versos que não entendes*

*Não era isto  
que nós queríamos, bem sei*

Mas no entanto, não entende nem aceita esse fosso como intransponível:

*Mas no espírito e na inteligência  
nós somos!*

*Nós somos  
Mussunda amigo  
Nós somos*

*Inseparáveis  
e caminhando ainda para o nosso sonho*<sup>29</sup>

Entre os assimilados e a massa popular existe um fosso económico, social e cultural. Porém, a ideologia racista colonial que criou diferenças de oportunidades entre negros e brancos, permitiu que a intelectualidade e o povo encontrassem, na exploração e na repressão colonial, uma causa comum, um fator de identificação e de união. É esse fator que torna o sujeito do poema e o seu amigo Mussunda “inseparáveis” – ou seja, a cumplicidade do seu passado escravo e a continuada opressão colonial. Caminhando juntos os caminhos dos explorados e partilhando um mesmo sonho de liberdade, tornam-se num “nós” homogéneo, apesar das diferenças. Mussunda já o tivera salvo

---

<sup>27</sup> FANON, 1963, p. 226: “He cannot go forward resolutely unless he first realizes the extent of his estrangement from them”.

<sup>28</sup> NETO, 2004: pp. 53-55.

<sup>29</sup> NETO, 2004: p. 54.

antes “do abraço/da jibóia”<sup>30</sup>, o poeta reconhece que é a “força”<sup>31</sup> de Mussunda, a força do povo, “que transforma o destino dos homens”<sup>32</sup>. O poeta entende, assim como Fanon, que é na massa popular que reside a força de mudança:

É de dentro dessa massa humana, deste povo dos musseques, no cerne deste lumpemproletariado, que a rebelião encontrará a sua ponta-de-lança urbana. Pois é o lumpemproletariado, esta horda de famintos, desarraigados de suas tribos e de seus clãs, que constitui a força mais radicalmente revolucionária e espontânea de um povo colonizado.<sup>33</sup>

Resta ao poeta mobilizar, através da poesia, essa massa humana.

Segundo Mário António Fernandes de Oliveira, foi no órgão e propriedade da Associação Centros Evangélicos Angolanos, o jornal *Estandarte – Pregoeiro Cristão dos Bairros*, fundando em 1933, reacionário ao regime colonial, considerado como “a voz dos musseques e dos campos”<sup>34</sup>, onde Agostinho Neto fez a sua estreia como poeta denunciador, o que demonstra que as preocupações sociais e a sua consciencialização, tiveram início em Luanda, muito antes do convívio universitário em Portugal. O texto de Gaspar de Almeida “Um pesado pedregulho” publicado neste jornal, em 1945, ajuda a ilustrar o ambiente contestatário que envolvia Neto:

O africano continua a viver a vida de um verme, sujeito às pisadelas de outros seres mais potentes; alimenta-se simplesmente daquilo que a sorte lhe colocar perto de si, quando a morte não vem arrebatá-lo, já porque a vida não pode aguentar tanta miséria, já porque é sofrimento demasiado para ser suportado por um ser humano.<sup>35</sup>

É neste contexto denunciativo, onde já colaborava seu pai, que Neto começou a emergir como escritor acusador. Embora assimilado, Neto não estava alienado dos problemas do povo, começando desde cedo a chamar atenção, através da sua escrita,

---

<sup>30</sup> *Ibidem.*

<sup>31</sup> *Ibidem.*

<sup>32</sup> *Ibidem.*

<sup>33</sup> FANON, 1963, p. 129: “It is within this mass of humanity, this people of the shanty towns, at the core of the *lumpenproletariat*, that the rebellion will find its urban spearhead. For the *lumpenproletariat*, that horde of starving men, uprooted from their tribe and from their clan, constitutes one of the most spontaneous and the most radically revolutionary forces of a colonized people”.

<sup>34</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 292.

<sup>35</sup> Gaspar de Almeida. “Um pesado pedregulho”, *O Estandarte*, Luanda, 1945, 3; *Apud* OLIVEIRA, 1997: p. 302.

para a situação colonial. Esta preocupação em estar a par dos problemas do povo não muda, mesmo quando embarca para Portugal para estudar. Este cuidado em não se distanciar do povo, levou-o a, em Lisboa, estreitar conhecimentos com embarcadiços angolanos de navios portugueses que faziam as carreiras regulares Lobito-Luanda-Bissau-Lisboa. Edmundo Rocha conta que os primeiros encontros surgem na casa de Humberto Machado, em Lisboa, que dava residência e pensão a vários trabalhadores marítimos angolanos. Em sequência surge, em 1954, com sede própria, o Clube Marítimo Africano, que, disfarçado de clube recreativo, movimentou elementos africanos oriundos dos mais diversos estratos sociais da comunidade angolana em Lisboa, o que permitiu o encontro de trabalhadores com estudantes marxistas e nacionalistas que não encontravam na Casa dos Estudantes do Império o meio propício para a circulação das suas ideias políticas. No Clube Marítimo realizavam-se, para além de ações desportivas, atividades de alfabetização e consciencialização política<sup>36</sup>.

Essa aproximação sempre presente de Neto às camadas mais desfavorecidas permitiu que a sua poesia retratasse a situação social angolana, conforme a entendia (como angolano, como médico e como político), conseguindo atingir uma das responsabilidades atribuídas por Fanon ao poeta: que é a de perceber com clareza o povo que constitui o objeto da sua obra de arte<sup>37</sup>, a fim de juntar-se a ele para tornarem-se num “nós” uníssono, num discurso onde não há espaço para o individualismo. Conforme o explica Fanon:

De agora em diante, os interesses de um serão os interesses de todos, pois neste caso em concreto é que *todos* serão descobertos pelas tropas, *todos* serão massacrados – ou *todos* serão salvos. O lema “cuida de ti”, o método ateísta de salvação, é, neste contexto, proibido.<sup>38</sup>

Mas é somente quando o poeta se junta ao povo que ele realmente entende as necessidades reais das massas e não aquilo que o poeta entende ser as suas necessidades. Foi-se o tempo em que o povo emprestava a sua causa ao poeta, agora,

---

<sup>36</sup> ROCHA, 2002: pp. 108-116.

<sup>37</sup> FANON, 1963: p. 226.

<sup>38</sup> FANON, 1963, p. 47: “Henceforward, the interests of one will be the interests of all, for in concrete fact *everyone* will be discovered by the troops, *everyone* will be massacred – or *everyone* will be saved. The motto “look out for yourself”, the atheist’s method of salvation, is in this context forbidden”.

o poeta reconhece, é tempo de ultrapassar o sofrimento e o protesto e passar à ação da resistência musculada. No poema “Quitandeira”<sup>39</sup> o sujeito do poema revela:

*Até mesmo a minha dor  
e a poesia dos meus seios nus  
entreguei-as aos poetas*<sup>40</sup>

Já tudo vendeu, já tudo lhe foi negado, já tudo lhe foi tirado e usado. Agostinho Neto aponta para o facto de que o povo serviu ao poeta, agora é hora de este servir ao povo. Neto chama a atenção ao poeta que já não pode relegar-se à posição de expectador e acusador. No seu poema “Velho negro”<sup>41</sup> ao expor a sina deste, comenta: “E os poetas dizem que são seus irmãos”<sup>42</sup>, pois relegam-se somente a murmurar: “Pobre negro!”<sup>43</sup>.

#### 1.2.3.1.4 O Combate – Agostinho Neto exorta: “criar com os olhos secos”

*diz esse ditado que “quando a tua palhota arde, de nada serve tocar o tam-tam”. À dimensão tricontinental, isso quer dizer que não é gritando nem atirando palavras feias faladas ou escritas contra o imperialismo, que vamos conseguir liquidá-lo. Para nós, o pior ou o melhor mal que se pode dizer do imperialismo, qualquer que seja a sua forma, é pegar em armas e lutar.*

*Cabral*<sup>44</sup>

Fanon chama à última fase da tomada de consciência do intelectual colonizado, de “fase da luta”<sup>45</sup> e à literatura desta fase “literatura de combate”<sup>46</sup>. Nesta última fase, o

---

<sup>39</sup> NETO, 2004: pp. 21-23.

<sup>40</sup> NETO, 2004: p. 23.

<sup>41</sup> NETO, 2004: pp. 24-25.

<sup>42</sup> NETO, 2004: p. 25.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> CABRAL, 1999: p. 75.

<sup>45</sup> FANON, 1963, p. 222: “fighting phase”.



intelectual assimilado, “sacode o povo” ele “torna-se naquele que acorda o povo”, “sente a necessidade de falar à sua nação (...) de tornar-se o veículo que anuncia a nova realidade em ação”<sup>47</sup>. O poeta ultrapassa a esperança, a ansiedade e o sofrimento da fase do Protesto para se transformar, ele próprio, na força de mudança, no motor da ação do combate, juntando-se à onda de transformação que ele mesmo ajudou a agitar.

A Poesia de Combate apresenta-se como poesia solução pois evoca ação e direção como formas de libertação. A “Quitadeira” de Agostinho Neto diz “eu já não choro”<sup>48</sup>, pois estão “secas as lágrimas choradas nos séculos”<sup>49</sup>. O poeta pede que não se lamente mais, é hora de agir “com olhos secos”<sup>50</sup>. Para Neto, é hora de criar no “espírito”, no “músculo”, no “nervo”, no “homem”, na “massa”, a “coragem”, a “força”, a “firmeza”, a “paz”, a “liberdade”, e o “amor”, “com olhos secos”<sup>51</sup>.

A coletânea *Sagrada Esperança* teve a sua primeira publicação em italiano com o título *Con Occhi Asciutti*, ou seja, ‘Com Olhos Secos’, o que demonstra que a ideia de ação teve primazia como título desta coletânea, cuja importância está não no lamento, na resignação do choro, mas na resistência, no protesto, na esperança da possibilidade, seguido da chamada para a ação; da certeza que a libertação está nas mãos do colonizado.

Esta ideia do poeta como instigador do povo, criador de consciências, está imbuída em *Sagrada Esperança*. No seu poema “À Reconquista”<sup>52</sup>, Agostinho Neto pede a uma África de “calças de fantasia”, “dos palcos ocidentais”, “dos gabinetes de estudo”, “de colchões de molas”, a uma África assimilada, que não se volte demasiado para si mesma, para que não se feche “no castelo de lucubrações infinitas”, mas que o siga,

---

<sup>46</sup> FANON, 1963, p. 240: “literature of combat”.

<sup>47</sup> FANON, 1963, p. 223: “shake the people (...) he turns himself in the awakener of the people (...) feel the need to talk to their nation (...) to become the mouthpiece of a new reality in action”.

<sup>48</sup> NETO, 2004: p. 22. “Quitadeira”.

<sup>49</sup> NETO, 2004: p. 69. “Bamako”.

<sup>50</sup> NETO, 2004: p. 49. “Consciencialização”.

<sup>51</sup> NETO, 2004: p. 71. “Criar”.

<sup>52</sup> NETO, 2004: pp. 58-59.

“pela rua”, a “descobrir o mundo real (...) atrás das fachadas de democracia [,] de cristianismo [e] de igualdade”, e reentre, “na casinha de latas esquecidas no musseque da Boavista”, e veja “quanto de ti e de mim faltou/quanto da África esqueceu/e morreu na nossa pele mal coberta sob o fato emprestado//pelo mais miserável dos ex-fidalgos” do colonialismo. Ele pede a essa África assimilada que se junte a “toda a Humanidade”, a fim de “conquistar o nosso mundo e a nossa Paz”<sup>53</sup>.

Do choro, a lamentação do colonizado, e do imobilismo político social, o poeta passa à ação, recusando as lágrimas, representantes de um sentimento de impotência e impossibilidade calcado na mente do colonizado por séculos de opressão, que ecoa também no poema “É inútil chorar” de António Cardoso, pois, “[s]e choramos aceitamos, é preciso não aceitar”<sup>54</sup>. Conforme aponta Manuel Ferreira, *Sagrada Esperança* “transita de uma situação disfórica para uma situação eufórica”<sup>55</sup>. A poesia angolana não é mais de esperança, mas de certeza da liberdade, de (re)criação através da descolonização:

A descolonização nunca passa despercebida pois ela influencia os indivíduos e os modifica profundamente. Ela transforma os espectadores espezinhados na sua inutilidade em atores privilegiados (...) A descolonização é a verdadeira criação do homem novo.<sup>56</sup>

Do lamento, o poeta passa ao apelo à luta armada, a ação. A transição da poesia de Protesto para a de Combate ocorre quando o poeta se engaja na resistência armada, tornando-se, junto com o povo, num combatente. Até então, a poesia estava divorciada da ação e por isso espelhava somente o desejo, a esperança de liberdade, o sonho, a partir do momento que o poeta se engaja na luta, a poesia torna-se profética, anunciadora da nova ordem, veículo de certeza. A poesia não captava a essência da ação, até ao momento em que os poetas se tornaram, também eles próprios, participantes nesta luta. Cabral manifestou a ideia de que a re-africanização pode acontecer antes da luta pela liberdade, mas somente se completa durante o decorrer

---

<sup>53</sup> NETO, 2004: pp. 58-59.

<sup>54</sup> FERREIRA, 1997: p. 191.

<sup>55</sup> FERREIRA, 1982: p. 37.

<sup>56</sup> FANON, 1963, p. 36: “Decolonization never takes place unnoticed, for it influences individuals and modifies them fundamentally. It transforms spectators crushed with their inessentiality into privileged actors (...) Decolonization is the veritable creation of new men”.

do combate, através do contacto do intelectual com a massa popular, na comunhão do sacrifício requerido pela luta armada<sup>57</sup>, ideia essa também patente em Fanon quando afirma que não existe luta pela cultura que se possa desenvolver fora do âmbito da luta popular<sup>58</sup>.

Pela primeira vez o fosso entre o intelectual e a massa popular é pontificado, conforme nos dá a conhecer o Comandante Jika:

Para muitos dos militantes, oriundos dos centros urbanos, foi uma descoberta histórica: descobrir o “mato”, viver entre aquelas massas por quem antes da revolução sempre existira o receio latente e um desprezo poucas vezes velado (...) Os quadros, no contacto com esses elementos, sofrem o efeito inverso. Todo um complexo de ideias preconcebidas, de hábitos e comportamentos funde-se no contacto com as massas. Uma certa psicologia pequeno-burguesa, resultante da vivência nos centros urbanos, desagrega-se sob o impacto da vida dura, de privações, de esforço quotidiano, de marchas prolongadas, de fome, de chuvadas, de cansaço.<sup>59</sup>

O intelectual vive juntamente com as massas e começa a realmente entender os seus anseios. O intelectual entende que uma poesia que surge da esperança de uma revolução não pode ser revolucionária sem apoiar diretamente essa revolução. Esta é uma poesia que não se relega a falar do povo, ela fala para o povo; é uma poesia feita para inspirar, mobilizar e motivar. Demovida de imagens metafóricas, a linguagem é simples e direta, a linguagem das massas populares. Conceitos abstratos, característicos de grande parte da poesia, são completamente ignorados. Esta é uma poesia feita para inspirar e não para intelectualizar; ela oferece direção. O seu poema “Adeus à hora da largada”<sup>60</sup>, poema que abre *Sagrada Esperança*, sedimenta o tom da obra: a necessidade de ação face à *realidade* do angolano. A linguagem ganha contornos didáticos, messiânicos e proféticos, de quem sabe que chegou a hora de mudança:

---

<sup>57</sup> CABRAL, 1974: p. 45.

<sup>58</sup> FANON, 1963, p. 233: “There is no other fight for culture which can develop apart from the popular struggle”.

<sup>59</sup> JIKA, 1979: pp. 73-74.

<sup>60</sup> NETO, 2004: p. 7.

*Minha Mãe  
(todas as mães negras  
cujos filhos partiram)  
tu me ensinaste a esperar  
como esperaste nas horas difíceis*

*Mas a vida  
matou em mim essa mística esperança*

*Eu já não espero  
sou aquele por quem se espera*

*Sou eu minha Mãe  
a esperança somos nós  
os teus filhos  
partidos para uma fé que alimenta a vida*

*Hoje  
somos as crianças nuas das sanzalas do mato  
os garotos sem escola a jogar a bola de trapos  
nos areais ao meio-dia  
somos nós mesmos  
os contratados a queimar vidas nos cafezais  
os homens negros ignorantes  
que devem respeitar o homem branco  
e temer o rico  
somos os teus filhos  
dos bairros de pretos  
além aonde não chega a luz elétrica  
os homens bêbados a cair  
abandonados ao ritmo dum batuque de morte  
teus filhos  
com fome  
com sede  
com vergonha de te chamarmos Mãe  
com medo de atravessar as ruas  
com medo dos homens  
nós mesmos*

*Amanhã  
entoaremos hinos à liberdade  
quando comemorarmos  
a data da abolição desta escravatura*

*Nós vamos em busca de luz  
os teus filhos Mãe  
(todas as mães negras  
cujos filhos partiram)  
Vão em busca de vida.<sup>61</sup>*

---

<sup>61</sup> NETO, 2004: pp. 7-8.

O poema reflete o “hoje” do colonialismo, da nudez das crianças sem escola, da exploração do contratado, da ignorância, da opressão e do medo, do obscurantismo e da alienação; e declara um “amanhã”, que não é mais a “esperança mística” mas certeza da comemoração “com hinos à liberdade”.

Aqui Neto discursa sobre a necessidade de direção, pois eles vão “em busca de luz (...) em busca de vida”<sup>62</sup>. A sua dicção poética demonstra determinismo e solidariedade espiritual; é explícita a utilização do coletivo, de um “nós” – “a esperança somos nós” – a mudança está com o povo. A oposição dos advérbios hoje e amanhã mostram a certeza profética do poeta, reforçada pelo emprego da forma verbal “entoaremos” que declara a eminência da revolução. Não só a sua poesia oferece direção, mas ele próprio posiciona-se no papel de líder, afirmando: “Eu já não espero/sou aquele por quem se espera”<sup>63</sup>.

Da análise que faz da *realidade* angolana exposta em *Sagrada Esperança*, Neto entende que o momento é propício à ação:

*o meu Desejo  
transformado em força  
inspirando as consciências desesperadas.*<sup>64</sup>

Estão reunidos os elementos para passar da “mística ansiedade”<sup>65</sup> à ação de ir “desfraldando heróicas bandeiras nas almas escravizadas”<sup>66</sup>. Neto entende a sua posição face ao momento histórico, posiciona-se como líder, protagonista da história. O engajamento do poeta na luta armada torna-o em poeta-guerrilheiro, que vê na descolonização a única possibilidade de criar uma cultura nacional plena. A afirmação de Marcello Caetano, de que “os negros em África devem ser olhados como elementos

---

<sup>62</sup> NETO, 2004: p. 8.

<sup>63</sup> NETO, 2004: p. 7.

<sup>64</sup> NETO, 2004: p. 42. “Aspiração”.

<sup>65</sup> NETO, 2004: p. 10. “Sábado nos Musseques”.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

produtores enquadrados ou a enquadrar numa economia dirigida pelos brancos”<sup>67</sup>, não deixa dúvidas de que a luta armada é imprescindível para a libertação, física e espiritual, do africano. A luta armada é uma defesa inadiável contra o agravo do colonialismo.

### 1.2.3.1.5 A luta pela independência: a violência como ato de (re)criação e cura da nação

Segundo Frantz Fanon:

A cultura nacional é o conjunto de esforços realizados por um povo, na esfera do pensamento, a fim de descrever, justificar e exaltar a ação através da qual um povo se cria e se mantém em existência.<sup>68</sup>

Dentro dessa ideologia, a literatura de combate torna-se a expressão mais forte e verdadeira da conquista da nação, pois é através desta ação que o poeta supera a sua condição de colonizado, afirmando-se por meio de uma poesia de raiz nacional e de empenhamento numa luta comum de libertação. Segundo Fanon é a luta que permite à cultura nacional existir, é ela que lhe confere contornos e substância. Consequentemente, “lutar por uma cultura nacional significa, em primeiro lugar, lutar pela libertação da nação, pedra basilar que torna a cultura nacional possível”<sup>69</sup>. Para Fanon, sem liberdade não existe cultura nacional no seu sentido pleno. A Poesia de Combate torna-se no veículo literário que conduz à luta armada:

ela clama ao povo que lute pela sua existência como nação. É literatura de combate porque molda a consciência nacional, conferindo-lhe forma e contornos e expondo-a

---

<sup>67</sup> CAETANO, Marcello. *Os Nativos na Economia Africana*. Coimbra: Coimbra Editora, 1954. pp.16. *Apud* TORRAL, 2008: p. 232.

<sup>68</sup> FANON, 1963, p. 233: “A national culture is the whole body of efforts made by a people in the sphere of thought to describe, justify, and praise the action through which that people has created itself and keeps itself in existence”.

<sup>69</sup> FANON, 1963, p. 233: “To fight for national culture means in the first place to fight for the liberation of the nation, the material keystone which makes the building of a culture possible”.

a horizontes sem limites; é literatura de combate porque assume responsabilidade, e porque é o desejo de liberdade expresso em termos de tempo e espaço.<sup>70</sup>

É no desejo de liberdade e na ação que residem a rutura total com o colonialismo. A chamada para a luta é a concretização da vontade de erradicação do colonialismo, o resultado de ações políticas pensadas completamente fora do quadro do regime. Para conciencializar e mobilizar o povo, o poeta fala para o povo. Fanon entende ser “somente neste momento que podemos falar em literatura nacional”<sup>71</sup>, pois deixa-se de entender Angola como uma colónia, ou uma ‘província ultramarina’, mas sim como uma nação imaginada, que deseja ser livre, criando assim uma nova temática, assim como uma linguagem e uma forma poética que vão ao encontro da ação.

Como Fanon, Agostinho Neto, também médico, percebe que a cura da ansiedade<sup>72</sup>, da angústia<sup>73</sup> e da disforia em que vive o colonizado reside na libertação da nação, que se traduz na sua própria libertação. E dado o punho cerrado do regime, a libertação poderá acontecer somente por meio da violência, em resposta à violência colonial. Daí a violência ser entendida como uma forma de purga, ao mesmo tempo que é vista como uma forma de cultura.

O colonialismo baseou-se e manteve-se pela invenção e dominação do ‘objeto colonizado’, criando uma dicotomia entre o *objeto* dominado e explorado e o *sujeito* dominador e explorador, estrutura antagónica mantida pela permanente violência imperialista. Esta violência é o instrumento essencial da dominação colonial e está patente, não só nas leis que regem o regime (como as do Indigenato, por exemplo) como também se faz presente na terminologia colonial. Esta violência vasa para as

---

<sup>70</sup> FANON, 1963, p. 240: “This may be properly called a literature of combat, in the sense that it calls on the whole people to fight for their existence as a nation. It is a literature of combat, because it molds the national consciousness, giving it form and contours and flinging open before it new and boundless horizons; it is a literature of combat because it assumes responsibility, and because it is the will to liberty expressed in terms of time and space”.

<sup>71</sup> FANON, 1963, p. 240: “it is only at this moment that we can speak of a national literature”.

<sup>72</sup> NETO, 2004: p. 10. A ansiedade descrita no poema “Sábado nos Musseques”.

<sup>73</sup> NETO, 2004: pp. 31-32. A angústia patente no poema “Desfile de sombras”; que também é perceptível no poema “Mussunda amigo”, NETO, 2004: p. 53.

práticas sociais como, por exemplo, a marginalização dos africanos, relegados para a franja da sociedade colonial, o musseque – periférica condição urbana e humana.

Mas a agressividade do processo de colonização ultrapassou a dominação física do colonizado. Esta ocupação física do espaço e do ser colonizado implicou também uma depreciação psicológica da sua autoestima, da sua história e da sua cultura. Dentro do *ethos* europeu, o Africano era tido como a antítese da virtude. Essa perversidade colonial é mais uma violência de natureza multifacetada, entre outras, que agride o colonizado física e mentalmente.

Cabral está consciente, assim como Fanon, de que a “luta de libertação é um facto essencialmente político. Por conseguinte, só podem ser utilizados métodos políticos (incluindo o uso da violência para liquidar a violência, sempre armada, do domínio imperialista) no decurso do seu desenvolvimento”<sup>74</sup>. É a violência coibida do oprimido que há-de sanar a doença que é o colonialismo, portanto, a arma contra a “política do absurdo, do irracional e da mentira”<sup>75</sup>.

A violência do colonizado é entendida por Fanon como uma forma de (re)criação, de catarse para a mudança, é a cura para séculos de sentimentos de revolta contidos que causaram uma patológica condição mental no colonizado face ao colonialismo. “O choro de África é um sintoma”<sup>76</sup> da moléstia, do trauma que é o colonialismo, que faz aflorar, no colonizado, sentimentos de tensão, ansiedade, angústia, repentes de fúria (contra o seu igual colonizado), discussões sem sentido e padrões evasivos de comportamento contra o colonialismo. O colonizado encontra, para a violência contida, escapes emocionais como a dança, a possessão de espíritos, o alcoolismo e o sexo<sup>77</sup>, que não deixam de ser formas de alienação social. Todos estes padrões *neuróticos* estão patentes em *Sagrada Esperança*, astuciosamente capturados no poema “Sábado nos Musseques”<sup>78</sup>: tanto na repetição da palavra “ansiedade”, reiterada 21 vezes no poema, quanto na utilização de palavras como “desespero”,

---

<sup>74</sup> CABRAL, 1999: pp. 140-141.

<sup>75</sup> CABRAL, 1999: p. 147.

<sup>76</sup> NETO, 2004: pp. 101-102. “O choro de África”.

<sup>77</sup> FANON, 1963: pp. 35-106.

<sup>78</sup> NETO, 2004: pp. 10-17.



“bebidas alcóolicas”, “gritos de dor”, “angustiante”, “lágrimas de ódio”, “prazer fácil”, “choros histéricos”, “ânsia tumultuante”, “amedrontada”, “desejo de romper em pranto”, “anseios de vida”, “bêbados caídos nas ruas”, “mulheres que passam embriagadas”, “famílias rezando”, “insultos”, “multidões passivas”, “lamentos da multidão”, “olhares ansiosos” e “almas escravizadas” – um retrato minucioso de um sábado, suposto dia de descanso, farra e alegria, onde se expressa antes o extravasar da ansiedade, da raiva contida, da angústia de uma gente que vive uma *neurose coletiva* provocada por um regime opressivo, e que procura escapes emocionais, entre outros, na diversão frenética, no sexo e no álcool:

*Ansiedade  
nos alto-falantes do cinema  
de bocas escancaradas  
a gritar swings  
ao pé das bilheteiras  
enquanto um carrocel  
arrasta em turbilhão de sonho  
luzinhas vermelhas verdes azuis  
e também  
a troco de dois mil e quinhentos  
namorados e crianças<sup>79</sup>*

(...)

*Ansiedade na Kazukuta  
dançada à luz do acetileno  
ou de candeeiro Petromax  
em sala pintada de azul  
cheia de pó  
e do cheiro a suor dos corpos  
e de meneios de ancas  
e de contactos de sexo<sup>80</sup>*

ou em estratégias de entorpecimento da dor e da angústia:

*me ofereci ao álcool  
para me anestésiar  
e me entreguei às religiões  
para me insensibilizar  
e me atordei para viver<sup>81</sup>*

---

<sup>79</sup> NETO, 2004: p. 13. “Sábado nos Musseques”.

<sup>80</sup> NETO, 2004: p. 15. “Sábado nos Musseques”.

ou ainda na violência repentina e despropositada contra o seu próximo:

*Ansiedade ouvida  
na contenda de taberna*

*Compadres discutindo  
escandalosamente  
velha dívida de cem mil réis*

(...)

*a vizinha aos gritos  
ralhando contra a pobreza do marido<sup>82</sup>*

(...)

*nas salas de dança  
regurgitantes de gente  
onde daí a instantes  
o namorado repreende a noiva  
insultos são atirados para o ar<sup>83</sup>*

A “tensão muscular”<sup>84</sup> do colonizado é direcionada contra o seu próprio povo. O papel do poeta, nesta fase, é, para além de consciencializar o povo para a sua condição, canalizar, mobilizar essa tensão para que o colonizado encontre, não um escape emocional, mas uma cura para o mal que o atormenta. A cura para a “violência que está à flor da pele”<sup>85</sup> é a descolonização, que permitirá o espaço necessário para sedimentação de uma cultura nacional e para a recriação do colonizado que o deixa de ser, renascendo um Homem Novo – forjado através da luta armada:

A nível individual, a violência é uma força que expurga. Ela liberta o colonizado do seu complexo de inferioridade, do seu desespero e da sua inação; ela torna-o destemido e restaura o seu auto-respeito.<sup>86</sup>

---

<sup>81</sup> NETO, 2004: p. 22. “Quitandeira”.

<sup>82</sup> NETO, 2004: p. 12. “Sábado nos Musseques”.

<sup>83</sup> NETO, 2004: p. 16. “Sábado nos Musseques”.

<sup>84</sup> FANON, 1963, p. 54: “muscular tension”.

<sup>85</sup> FANON, 1963, p. 71: “that violence which is just under the skin”.

<sup>86</sup> FANON, 1963, p. 94: “At the level of individuals, violence is a cleansing force. It frees the native from his inferiority complex and from his despair and inaction; it makes him fearless and restores his self-respect”.

O repensar da estética e da temática poética, portanto da palavra, redimensiona-a enquanto esta, por sua vez, visa redimensionar o pensamento. Este repensar faz parte do processo de recriação do homem colonizado que toma corpo nesta fase. A luta de libertação, a ação violenta contra a opressão, torna-se, por isso, num processo cultural curativo, pois este processo de luta pela descolonização eliminará o colonialismo, e segundo Fanon, conseqüentemente, fará dissipar o homem colonizado, permitindo o espaço necessário para a criação do Homem Angolano.

O medo presente na poesia da fase de Protesto, o medo debilitante sentido pelo colonizado através de séculos de opressão e de violência:

*Eles espancando-nos  
e pregando o terror*<sup>87</sup>

é agora substituído pelo medo sentido pelo colono. Infligir medo no colonizador é infringir a estrutura de poder; é também o primeiro ato de violência do colonizado que conduzirá à mudança na sua história:

*Medo no ar!*

*Em cada esquina  
sentinelas vigilantes incendeiam olhares  
em cada casa  
se substituem apressadamente os fechos velhos  
das portas  
e em cada consciência  
fervilha o temor de se ouvir a si mesma*

*A História está a ser contada  
de novo*

*Medo no ar!*

*Acontece que eu  
homem humilde  
ainda mais humilde na pele negra  
me regresso África  
para mim  
com os olhos secos.*<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> NETO, 2004: p. 51. "Um aniversário".

O poeta, o combatente, resoluto, finda a sua lamentação e sofrimento e regressa a si mesmo. Cansado de estar “fora de si”<sup>89</sup>, o colonizado retorna ao seu âmago, África, e através da violência da luta, reclama a sua História, passando a ser seu motor de mudança. Resta ao Outro que substitua apressadamente os fechos velhos das portas<sup>90</sup>, numa desastrada e mal planejada tentativa de continuar a conter, a manter o nativo à margem, do lado de fora da história. O sujeito colonial passa de vítima do medo, de homem que “carrega o pesado fardo/da ignorância e do temor”<sup>91</sup> àquele que provoca o medo, a agente que move a história da sua descolonização.

A linguagem de luta, a chamada para a ação, a superação através da violência constitui a linguagem bélica característica da Poesia de Combate – a poesia de uma nação que se forja a quente, através do esforço do seu povo – “um apelo à mobilização *muscular* para a luta”<sup>92</sup>. Uma luta que é entendida como a resposta vital e incontornável à violência colonial:

*Violência  
vozes de aço ao sol  
incendeiam a paisagem já quente*

*E os sonhos  
se desfazem  
contra uma muralha de baionetas*

*Nova onda se levanta  
e os anseios se desfazem  
sobre corpos insepultos*

*E nova onda se levanta para a luta  
e ainda outra e outra  
até que da violência  
apenas reste o nosso perdão.*<sup>93</sup>

---

<sup>88</sup> NETO, 2004: p. 49. “Consciencialização”.

<sup>89</sup> BARBEITOS, 2003: p. 61.

<sup>90</sup> NETO, 2004: p. 49. “Consciencialização”.

<sup>91</sup> NETO, 2004: p. 35.

<sup>92</sup> ANDRADE, 1979: p. 7.

<sup>93</sup> NETO, 2004: p. 109. “Luta”.

A violência colonial das “baionetas” que produzem “corpos insepultos”, da “luta” contra o colonizado, a violência que impossibilita que a liberdade seja conquistada sem derrame de sangue. A tirania da colonização que os obriga a levantarem-se como uma “onda” quantas vezes necessária, para cessar a violência, onda, ela também violenta, que não pode ser contida, movimento contínuo, força do mar, água que não se prende, nem cessa. Reside aqui a certeza da vitória contra a violência colonial, a onda se levanta, a força da água, agente de purificação, chamada aqui para expurgar o colonialismo doentio.

O texto poético transita de um sujeito poético que se identifica com “sombras sem querer/com os sentidos anestesiados/como praia que quer ser onda”<sup>94</sup>, do “desejo de ser onda”<sup>95</sup>, para se tornar, de facto numa “nova onda [que] se levanta para a luta”<sup>96</sup>, uma onda, um “movimento de além”<sup>97</sup>, uma luta que já ganhou momento, que já não pode ser travada, passando do desejo à ação. O movimento do mar, que outrora levava os escravos para longe e que devolvia “cadáveres/envolvidos em flores brancas de espuma”<sup>98</sup> – é agora onda, ‘movimento’ de gente, feito chuva, movimento (in)tenso de libertação.

### 1.2.3.1.6 (In)formar o povo – a mobilização através do didatismo da Poesia de Combate

*Se um homem é conhecido pelas suas ações, então poderemos dizer que a coisa mais urgente para o intelectual hoje é a construção da sua nação.*

*Fanon*<sup>99</sup>

---

<sup>94</sup> NETO, 2004: p. 32. “Desfile de sombras”.

<sup>95</sup> *Ibidem.*

<sup>96</sup> NETO, 2004: p. 109. “Luta”.

<sup>97</sup> NETO, 2004: p. 32. “Desfile de sombras”.

<sup>98</sup> NETO, 2004: p. 65. “Massacre de São Tomé”.

<sup>99</sup> FANON, 1963, 247: “If a man is known by his acts, then we will say that the most urgent thing today for the intellectual is to build up his nation”.

*o escritor se deve situar na sua época e exercer a sua função de formador de consciência, que seja agente ativo de um aperfeiçoamento da humanidade.*

Neto<sup>100</sup>

Para Fanon, o aspecto mais importante da Poesia de Combate é que trabalha como catarse política para ajudar e dar ao colonizado uma direção viável para a libertação: o poeta aponta o caminho, direciona a massa popular enquanto informa e, conseqüentemente forma: forma a consciência nacional à medida que informa, que se propõe a desalienar para libertar o povo.

Baseando-se em Fanon, Perkins<sup>101</sup> aponta para seis características da Poesia de Combate: é **funcional**, pois relaciona-se com a luta de libertação – na sua voz ecoam as vitórias e as dores dessa luta; é **inspiradora** pois oferece o vigor e encoraja a continuação pela luta, evitando a desmoralização ideológica; **educa** porque informa a massa popular sobre a luta, clarificando as razões para a luta e porque esta deve continuar. Acima de tudo, esta literatura diz ao povo que o seu futuro depende da sua intervenção; é **ideológica**, pois abraça as ideologias do movimento e implementa-as no corpo poético; é **política**, pois nutre a consciência nacional e a solidariedade; e finalmente é **instrutiva** pois prescreve instruções para a luta. Fundamentalmente, ela *oferece direção* para o povo que, apesar de falar diferentes línguas, une-se na luta em comum pela liberdade. Fragmentações linguísticas e religiosas, assim como diferenças culturais são postas de lado em nome da luta pela libertação da nação que se vai forjando nos esforços contra um inimigo comum unificador: o regime colonial.

Quando o Estado Novo Português ascende ao poder, encontra uma doutrina já bem sedimentada que preconizava que o ensino do colonizado fosse essencialmente prático, ministrado em língua portuguesa, de modo a assimilar os ditos “indígenas”, formando assim trabalhadores manuais. Era a “Educação pelo Trabalho”<sup>102</sup> cuja

---

<sup>100</sup> NETO, 1977: p. 10.

<sup>101</sup> PERKINS, 1976.

<sup>102</sup> MOUTINHO, 2000: p. 153.

implicação direta era a formação de um proletariado indígena, relegando o ensino literário para último plano, criando não uma massa pensante, mas sim utensílios de trabalho. Bender aponta que até 1940 somente 0,03% da população negra angolana sabia ler e escrever em português e que no último quarto de século colonial somente 5% dos negros em Angola conseguiam completar os quatro anos da escola primária<sup>103</sup>. Diante este quadro de obscurantismo, o poeta, para ir ao encontro do povo, precisa de criar uma poesia, (in)formativa, de teor didático, que fale para o povo numa linguagem que lhe seja acessível. Daí que uma das características da Poesia de Combate é a sua linguagem desprovida de ornamentos estéticos, que evita o hermetismo poético em prol da transparência, tornando-se num instrumento instrutivo-pedagógico.

Esta é uma poesia que funciona, essencialmente, como suporte de uma mensagem, um artefacto mobilizador para a realização de um dever social, com uma função fortemente marcada pelo didatismo, pela mensagem, de dimensão revolucionária, sem disfarces, exposta em versos feitos numa linguagem direta e clara, pensada para atingir, de maneira informativa e didática, o leitor ou, quando cantada ou declamada, o ouvinte; passando a poesia, assim, a um projeto de luta.

A poesia torna-se num pretensso documento da *realidade* censurada. A linguagem é agora, acima de tudo, um meio de chegar ao facto. As situações de violência são apresentadas como forma de denúncia, sem ambiguidades. A obra literária transforma-se num meio de transmissão ideológica informativa, num veículo de formação e de mudança, mas não num mero documento de fins panfletários.

Esta ideia de consciencialização através da exposição da *realidade* é determinante para Cabral:

o homem é parte da realidade, a realidade existe independentemente da vontade do homem, e o homem, na medida em que adquire consciência da realidade, na medida em que a realidade influencia a sua consciência, cria a sua consciência, ele pode adquirir a possibilidade de transformar a realidade pouco a pouco.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> BENDER, 2004: p. 352.

<sup>104</sup> CABRAL, 1999: p. 28.

Uma poesia que, na continuação do que fora pretendido pelo Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, que, na voz de Viriato da Cruz, “exortava a produzir-se para o povo”<sup>105</sup>, não mais se restringia a um círculo intelectual. Conforme aponta Costa Andrade:

A contestação intelectual espalhada na inteligência tertuliar dos círculos fechados não atinge as grandes massas, que são, elas sim, as que operam a revolução e as grandes transformações.<sup>106</sup>

A Poesia de Combate, consegue transpor o círculo intelectual e concretizar a premissa do MINIA voltando-se inteiramente para o povo como seu alocutário. Simplifica a sua linguagem poética, despe-a de retoricismos e, nesse processo, cria novos parâmetros estéticos e subverte a forma, de maneira a permitir que esta poesia seja facilmente memorizada, declamada ou cantada dada a sua oralidade. Poemas de Agostinho Neto como “Fogo e Ritmo”, “Caminho do Mato”, “Partida para o Contrato” e “Havemos de Voltar” foram musicadas por guerrilheiros e cantados na frente de combate. De expressão emotiva, a poesia é o meio mais mediático e imediato para a divulgação entre a massa urbana ou no campo de batalha, tornando-a numa forma de resistência verdadeiramente popular:

A cristalização da consciência nacional irá igualmente quebrar com estilos/temas literários, e também criar um público completamente novo.<sup>107</sup>

Nesta fase de combate, o poeta escreve para ser motivador do povo, com todas as implicações e limitações que esta posição engloba, pela primeira vez, o poeta junta-se ao povo, é parte da massa que move a história, isso confere à poesia contornos novos. Esta é uma poesia onde abunda o pronome “nosso”, o poeta é um com o povo.

A luta armada pela libertação é o tema que prevalece: o sacrifício que a luta requer, o sangue derramado, a guerrilha e o combatente, são temas que subvertem a temática

---

<sup>105</sup> *Apud* ANDRADE, 1975: p. 6.

<sup>106</sup> ANDRADE, 1980: p.40. “Poesia Angolana e Linguagem” – Palestra proferida na Galeria de Arte La Carábaga Génova – Sampierdarena, Outubro de 1964.

<sup>107</sup> FANON, 1963, pp. 239-240: “The crystallization of the national consciousness will both disrupt literary/styles and themes, and also create a completely new public”.



poética criando uma poesia que retrata o quotidiano da luta, carregada de simbologia bélica. Pires Laranjeira aponta para o facto de esta poesia ser “*hagiográfica*, pois louva e engrandece os líderes caídos em combate e assim consagra os primeiros heróis”<sup>108</sup>; por isso, os poemas são, por vezes, dedicados aos “Heróis do povo angolano”<sup>109</sup>, atuais e antigos:

*Quando voltei  
as casuarinas tinham desaparecido da cidade*

*E também tu  
Amigo Liceu  
(...)  
meus bons amigos meus irmãos  
Benge, Joaquim, Gaspar, Ilídio, Manuel  
e quem mais?  
-- centenas, milhares de vós amigos  
alguns desaparecidos para sempre  
para sempre vitoriosos na sua morte pela vida  
(...)  
mais do que esperança era certeza  
(...)  
Os braços dos homens  
a coragem dos soldados  
os suspiros dos poetas*

*Tudo todos tentavam erguer bem alto  
acima da lembrança dos heróis  
Ngola Kiluanji  
Rainha Ginga  
Todos tentavam erguer bem alto  
a bandeira da independência.<sup>110</sup>*

Esta é, claramente, uma poesia que não cabe nos parâmetros estético-temáticos que constituíam a Literatura Portuguesa de África. O imaginário desta poesia também constitui uma transgressão literária<sup>111</sup>, criando novos parâmetros poéticos. A necessidade de sofrer, de sangrar pela liberdade sonhada é não só aceite sem qualquer espaço para arrependimento, mas também encorajada, pois está patente a

---

<sup>108</sup> LARANJEIRA, 2001: p. 150.

<sup>109</sup> NETO, 2004: p. 103. “O içar da bandeira”.

<sup>110</sup> NETO, 2004: pp. 103-105. “O içar da bandeira”.

<sup>111</sup> Ou, como afirma Mouralis, uma “subversão do campo literário” uma vez que apresenta “outro sistema de referências”, MOURALIS, 1982: p. 75.

ideia de que a liberdade precisa de ser conquistada, que a luta é forjada a quente, com sofrimento, resistência, perseverança e sacrifício.

*Apetece-me escrever um poema  
(...)  
Um poema que não sejam letras  
mas sangue vivo  
(...)  
motor impelindo o impossível  
(...)  
Um poema solução  
(...)  
Um poema traçado sobre o aço  
escrito com as flores da terra  
e com os braços erguidos da podridão  
esculpido no amor  
que exala a esperança daquele meu amigo  
(...)  
do corpo sangrento dos homens<sup>112</sup>*

Estas imagens de luta, sofrimento e sangue apontam para a revolução: a luta do povo que é também a luta do poeta uno com o povo nesta conquista, na ideia do coletivo, do 'nós' e do 'povo', dando à poesia o sentido de união presente na luta. Estas imagens expressam a conquista a concretizar-se, já não um desejo, uma 'mística esperança', mas sim a liberdade ao alcance da AK-47. Para Costa Andrade a passagem da fase do protesto à de combate está no momento do primeiro disparo que dá início ao fim da alienação:

O disparo que rompe a alienação, a escravatura, para criar liberdade, criar o homem, ainda que a repressão consiga assassiná-lo.<sup>113</sup>

A possibilidade da morte está presente na Poesia de Combate pois nenhuma revolução se faz sem vítimas, o engajamento do poeta-combatente com a causa tem que ser total. Esta não é uma poesia de autocomiseração, ódio ou pranto, é uma poesia de certezas, de liberdade e de amor pela humanidade, um amor que é força motriz para a luta, a razão para que ele possa realmente florescer.

---

<sup>112</sup> NETO, 2004: pp. 77-81. "Poema".

<sup>113</sup> ANDRADE, 1998: p. 37.

*Os nossos gritos  
são tantãs mensageiros do desejo  
nas vozes harmoniosas das nações  
os nossos gritos são hinos de amor para os corações<sup>114</sup>*

É o sangue dos combates que fertilizará a terra para o germinar da nação angolana.

---

<sup>114</sup> NETO, 2004: p. 61. “Sangrantes e Germinantes”.

## PARTE 2

# O MICROFONE POLÍFONO E A VOZ CRÍTICA DO PROTESTO SOCIAL

*Hip-hop foi sempre divertimento, mas também responsabilidade. Agora temos uma plataforma para falar o que nos vai na mente. Milhões de pessoas observam-nos. Vamos ouvir algo poderoso. Diga às pessoas o que elas precisam de ouvir. Como vamos ajudar a comunidade? De que estamos à procura? O que aconteceria se a geração hip-hop votasse ou formasse organizações para mudar as coisas? Isso seria poderoso.*

DJ Kool Herc<sup>1</sup>

O hip hop é um movimento artístico jovem, urbano, negro e crítico que surge e se desenvolve no Sul do Bronx, na cidade de Nova Iorque, no começo da década de 70. São quatro os elementos que compõem este movimento: Disc Jockeys (DJs), os artistas de aerossol conhecidos como grafiteiros (da palavra *Graffiti*), os dançarinos (*B-boys* ou *B-girls*), e os últimos a surgirem, os Mestres de Cerimónia (MCs), também conhecidos como rappers, que se tornaram as figuras mais icónicas do hip hop atual. Fundamentalmente obcecado pela retórica, o rap é essencialmente preocupado com a composição, com a sua capacidade de incitar e excitar<sup>2</sup> através da manipulação linguística, do poder das palavras. O rap é uma expressão artística capaz de influenciar a cultura através das suas negociações de poder, da possibilidade de (re)criação de identidades, do (re)imaginar de espaços, de relacionamentos sociais e pessoais, de (re)escrever o passado e (re)pensar o futuro enquanto o MC articula a sua experiência pessoal – vivida, sentida ou imaginada.

---

<sup>1</sup> DJ Kool Herc, “Introduction”; Apud CHANG, 2007, p. xiii: “Hip-hop has always been about having fun, but it’s also about taking responsibility. And now we have a platform to speak our minds. Millions of people are watching us. Let’s hear something powerful. Tell people what they need to hear. How will we help the community? What do we stand for? What would happen if we got the hip-hop generation to vote, or to form organizations to change things? That would be powerful”.

<sup>2</sup> STRODE, 2008: p. viii.

O hip hop surge no final do século passado, com a figura do DJ itinerante: tocando na rua, nas festas de bloco, com o sistema de som ligado ao poste de iluminação pública, mesa de mistura (o gira-discos, tecnologia obsoleta) (re)inventada para ser provedor de desfrute e prazer, com o microfone gritando frases repetidas de animação. Rapidamente o hip hop torna-se no veículo de contestação e reivindicação mais mediático de sempre. Da troca fértil entre o DJ que produz a música e o MC que produz a poesia, surge o rap. E o que se pensou ser um modismo passageiro, tornou-se numa indústria multimilionária em gravações, concertos, comerciais e filmes, marcando para sempre a história da música a nível mundial, tornando-se numa das mais difundidas formas artísticas.

O discurso ritmado do rap tornou-se na voz de uma geração de desapossados do Bronx, extravasando para o resto dos Estados Unidos da América, penetrando os subúrbios mais longínquos e improváveis (classe média e brancos), para se espalhar até mesmo pelos recintos mais impermeáveis do mundo; e num círculo perfeito, retorna à África, suas raízes, sendo reinventado por jovens angolanos que o recebem, filho pródigo que à casa retorna e retoma, tornando-se numa plataforma de visibilidade e de protesto.

O MC tem uma arma: o microfone, o *mike*, que amplifica a sua voz. O palco é sua plataforma de visibilidade social. Através da sua voz, da sua palavra e do volume com que se apresenta, o rapper se *empodera* (*empowerment/empowers himself*) e assim ganha o espaço político que, de outra maneira, lhe seria inacessível.

Estilo e atitude definem a estética do hip hop, que preserva uma forte identificação com o seu “hood”<sup>3</sup>, o seu bairro, o seu *ghetto* – que, na arena global, passou a tomar diferentes formas e contornos. Cria-se uma estética que permeia, desde a composição lírica e melódica, até a moda, criando uma linguagem e pose associadas à cultura das ruas (*street culture*) de uma geração que vive às margens de uma sociedade, não só estadunidense mas global, que se diz igualitária e abrangente.

---

<sup>3</sup> Hood: diminutivo de « *neighbourhood* », no sentido de bairro, vizinhança – o espaço local.

O rap é mistura e apropriação; como forma artística, combina poesia, prosa, música, canção e teatro. Pode apresentar diferentes formas: narrativa, autobiografia, ficção científica ou debate. A diversidade dos meios representa um desafio a quem o tenta entender, pois torna-se necessário apreciar esta arte através de várias perspetivas disciplinares <sup>4</sup>.

Não há aqui um objetivo central de apresentar um levantamento histórico completo e detalhado do surgimento do movimento hip hop nem na cena estadunidense nem na angolana, sequer se trata de uma tentativa de explicar os diferentes impactos e consequências que teve na cultura contemporânea estadunidense e ao redor do mundo. O que se pretende é compreender de que maneira este movimento, e aqui a sua componente poética, o rap, que será o alvo de estudo, representa a manifestação contemporânea de um longo processo de protesto negro de reivindicação social e cultural, que é contínuo na história dos Estados Unidos da América, tendo início no Pan-africanismo, onde já se buscava a visibilidade e humanização do negro numa sociedade que sempre lhas negava. Ao longo deste processo de reivindicação, o protesto vai tomando contornos diferentes, adaptando-se às novas *realidades* sociais e aos novos desafios enfrentados pelos negros, expressando-se conforme a época e adotando novas roupagens. Os negros estadunidenses sentem-se racialmente colonizados numa terra para onde foram levados como escravos e por uma história de colonização e exploração. Continuam sendo os “condenados da terra” (*cf.* Fanon). Estão à margem do sonho de um país que se diz culturalmente multifacetado, mas onde são os de ascendência europeia que detêm o poder. O negro é relegado ao *ghetto*, às margens desse ideal estadunidense de sociedade perfeita (do quintal cercado pela vedação branca, da vida idílica), do sonho impossível difundido e desejado, até mesmo para além das suas fronteiras.

O verdadeiro valor e a intensa vitalidade do rap e da cultura hip hop não assentam unicamente na capacidade de fazer vibrar o público com a sua música, nem na sua

---

<sup>4</sup> IMANY, 2004: p. 38.

criativa capacidade técnica de inovação, de trazer beleza ao que é desolador e de fazer música com os restos obsoletos de uma tecnologia que lhes fora vetada. A sua força e valor residem, muito mais, nas suas visões morais, nas alternativas éticas que oferecem, nas análises sociais imbuídas nas suas rimas, nas estratégias políticas por vezes apresentadas nos seus trabalhos e nos legados que acentuam a necessidade de conscientizar o indivíduo, chamando a atenção para o esforço coletivo, para a responsabilidade que cada um tem para com o seu 'bairro' (o seu espaço local) e para com o seu mundo (o seu espaço global). O rap chama a atenção, ele (in)forma. Seus poemas destacam a justiça enquanto oferecem, através da visibilidade que proporcionam, alguma esperança para os "condenados da terra": os desapossados de poder e de voz. A sua poesia extravasa o *ghetto*, contagia os EUA e flui, em ondas eletromagnéticas, para o resto do mundo, que dele se apropria como se lá sempre estivesse estado, como se de lá tivesse surgido.

## **2.1 *Rhythm and Poetry*: o movimento hip hop e o surgimento do rap**

### **2.1.1 Herc, Herculoids e Herculords – as formas do hip hop**

*Até recentemente a nossa geração tem sido definida, principalmente, pelo prefixo "pós". Temos sido pós-direitos civis, pós-modernos, pós-estruturais, pós-feminismo, pós-Negro, pós-Soul. Nós somos os garotos propaganda do "pós-", as sobras da festa de ontem na cozinha suja (...) Eu sinto que a Geração Hip-Hop reúne tempo e raça, lugar e policulturalismo, batidas quentes e hibridismo. Ela descreve a transformação da política para a cultura, o processo de entropia e de reconstrução. Ele captura as esperanças coletivas e os pesadelos,*

*ambições e fracassos daqueles descritos como "pós-isto" ou "pós-aquilo".*

*Então você pergunta, quando é que a Geração Hip-Hop começa? Depois de DJ Kool Herc e Afrika Bambaataa. Quem não está incluído? Qualquer pessoa que esteja em baixa. Quando isto vai acabar? Quando a próxima geração nos disser que acabou.*

*Jeff Chang*<sup>5</sup>

Apesar de ser o elemento mais proeminente do hip hop, o rap foi o último a surgir. Rap é o acrónimo para o inglês *rhythm and poetry*, que literalmente significa ritmo e poesia, sendo a poesia o foco deste trabalho. Numa primeira fase, os DJs eram a figura central do hip hop, que compunham os *breaks* (batidas) para os *breakdancers* (dançarinos) e a música de fundo para os *grafiteiros*. É consensual que a figura do Mestre de Cerimónia, o MC, ou o rapper, surge mais tarde como complemento à figura do DJ. Tem sido creditadas ao imigrante jamaicano DJ Kool Herc algumas inovações que marcaram o surgimento do hip hop nos Estados Unidos da América, inclusive da figura do MC.

Foi numa noite de verão, na última semana de agosto, ano de 1973, no West Bronx, em Nova Iorque, que o DJ Kool Herc fez nome. Clive Campbell, mais conhecido como DJ Kool Herc, que até então tocava em festas particulares, atendendo a um pedido da sua irmã mais velha, Cindy, toca numa festa organizada por ela para o público em geral. Kool Herc cria um sistema de som dotado com as colunas mais potentes do bairro, por si aperfeiçoadas de forma a obter o mais alto som possível, as gigantes *Herculoids*. Foi com elas que DJ Kool Herc marcou a sua primeira inovação no movimento que, mais tarde, chamar-se-ia hip hop.

---

<sup>5</sup> CHANG, 2007, p. 2: *"Up until recently, our generation has mainly been defined by the prefix "post". We have been post – civil rights, postmodern, poststructural, postfeminism, post-Black, post-soul. We're the poster child of "post-", the leftovers in the dirty kitchen of yesterday's feast (...) My own feeling is that the idea of Hip-Hop Generation brings together time and race, place and polyculturalism, hot beats and hybridity. It describes the turn from politics to culture, the process of entropy and reconstruction. It captures the collective hopes and nightmares, ambitions and failures of those who would otherwise be described as "post-this" or "post-that". So, you ask, when does the Hip-Hop Generation begin? After DJ Kool Herc and Afrika Bambaataa. Whom does it include? Anyone who is down. When does it end? When the next generation tells us it's over"*.



Filho do jamaicano Keith Campbell, um aficionado de música e colecionador de discos de vinil, DJ Kool Herc foi exposto não só ao *reggae*, mas também ao *jazz*, ao *gospel* e ao estilo *country*. No Bronx, o seu pai patrocinava uma pequena banda de *rhythm and blues*, para a qual fazia a montagem do som. DJ Kool Herc tocava discos durante os intervalos da banda. Na Jamaica, enquanto menino, a crescer em Kingston, Clive foi influenciado pelas festas de sistemas de som (*dancehall parties*), onde a figura central era o DJ. A cultura do sistema de som na Jamaica desenvolveu-se depois da Segunda Guerra Mundial, dada a evasão de músicos para a Inglaterra e Estados Unidos da América, de tal forma que, na década de 60, os sistemas de som haviam largamente substituído as bandas ao vivo. Esta falta de músicos de instrumentos tradicionais, ou das tradicionais bandas ao vivo, despertou a democratização do entretenimento. Para fazer uma festa tornou-se necessário somente um quintal, um sistema de som e discos, tornando o entretenimento disponível a todos os jamaicanos, cidadãos ou não. As músicas variavam do *rhythm and blues*, ao *ska* jamaicano, ao *rock*, e, mais tarde, ao *reggae*, música de intervenção política. O sistema de som, que retumbava o *reggae* não só nos quintais, mas também nas demonstrações públicas, ressoando a lírica contestatária dos *Wailers* na voz de Bob Marley (música usada para elevar consciências), torna-se numa ferramenta cultural de resistência política. O DJ torna-se na figura central do entretenimento jamaicano quando o sistema de som falava mais alto. É neste contexto onde cresce o pequeno jamaicano Clive Campbell, que tornar-se-ia no legendário DJ Kool Herc, considerado unanimemente como o pai do hip hop.

O sucesso daquela festa de verão de 1973 levou a que DJ Kool Herc promovesse mais festas, arrastando com ele um grupo de seguidores. Percebendo que as pessoas, principalmente os dançarinos, esperavam por determinadas passagens da música para dançar, a estas passagens, ou clímaxes musicais, DJ Kool Herc deu o nome de *break-beats*, *b-beats*. A passagem destes *breaks* instrumentais levava dançarinos e o público em geral ao delírio. DJ Kool Herc resolve procurar por estas passagens em vários discos e em vários géneros musicais, com especial destaque para James Brown, surge assim a técnica "*The Merry-Go-Round*", a sua segunda inovação. Esta técnica consiste na utilização de duas mesas de mistura, cada uma delas com uma cópia do mesmo disco, dando continuidade à passagem, ou *break*, por ele escolhida, ou seja, quando o *break*

termina num disco, ele dá continuidade no outro, estendendo assim uma passagem original de um minuto, numa manipulada de cinco minutos. Cinco minutos de puro clímax instrumental para dançar.

À técnica de prolongar um determinado *break*, criando uma colagem musical de infinitos clímax instrumentais, deu-se o nome de *sampling*, do inglês “*to sample*”, aqui no sentido de analisar e selecionar. O *sampling* no hip hop é uma colagem de vários estilos musicais, num verdadeiro diálogo intertextual entre vários estilos, gerações, ritmos e estéticas. Como diz Toop: “a infindável colagem de fragmentos musicais deixa-nos sem fôlego, à procura de pontos de referência. A beleza do desmembramento dos *hits* [musicais] está na deslocação do que é familiar”<sup>6</sup>. O *sampling* torna-se assim, para todo o movimento hip hop, numa espécie de reordenação da memória coletiva, numa apropriação, não só pelo DJ, mas por todos os elementos do hip hop, de todo um passado cultural afro-estadunidense: desde *disco*, *funk* de rua, DJs de rádio (*Jocks*), Bo Diddley<sup>7</sup>, *Bebop*, dançarinos de sapateado, comediantes, menestréis, *The Last Poets*, Gil Scott-Heron, Muhammad Ali, os Panteras Negras, a cappella, *blues*, *jazz*, *doo-wop*, cirandas, rimas infantis, canções de saltar-a-corda, canções da prisão e da tropa, filmes de Bruce Lee, filmes tipo *Blaxploitation*, tradições orais como *Toasts*, *Signifying* e o jogo das *Dozens*, para citar apenas algumas das influências que remetem até às tradições negras mais antigas, como a dos *griots* da Nigéria e da Gâmbia<sup>8</sup>.

Assim, para DJ Kool Herc a mesa de mistura torna-se num instrumento musical que tem voz própria. Numa era de avanço tecnológico, os meninos pobres do Bronx, sem instrumentos musicais para dar aso à sua criatividade, apropriam-se de uma tecnologia quase obsoleta, o gira-discos, recriam-no, tornando-o num novo instrumento para uma nova maneira de compor e fazer música: a mesa de mistura. A sua música começa a atrair uma pequena multidão de seguidores que o acompanham de festa em festa. DJ Kool Herc chama “*break boys*” ou “*B-boys*”<sup>9</sup> aos dançarinos que se movimentam ao som dos seus *break-beats*, travando pequenos concursos de dança. Embora para o DJ

---

<sup>6</sup> TOOP, 1991, p. 18: “the endless high-speed collageing of musical fragments leaves you breathless, searching for reference points. The beauty of dismembering hits lies in displacing familiarity”.

<sup>7</sup> Bo Diddley era conhecido por utilizar *Dozens* e *Toasts* nas suas composições musicais.

<sup>8</sup> TOOP: 1991: p. 19 e ROSE, 1994 (*Black noise*): p. 55.

<sup>9</sup> CHANG, 2007: p. 81.

Kool Herc a mesa de mistura fosse um instrumento falante, a sua terceira inovação foi a introdução de voz à música por ele produzida, conforme informa Tricia Rose:

Enquanto trabalhava as mesas de mistura, Kool Herc começou também a recitar rimas de prisão (muito à maneira do trabalho dos *The Last Poets, Hustler's Convention*) fazendo uso de eco para efeito adicional. As rimas de Herc também refletiam bastante o estilo das personalidades negras radiofônicas, sendo o último e mais importante o DJ Hollywood.<sup>10</sup>

DJ Kool Herc organiza um grupo que o acompanha nas suas festas, composto por representantes das várias formas de expressão do hip hop: ele próprio na qualidade de DJ, os MCs e os *B-boys*, a este grupo de elementos chama "*Herculords*". Os grafiteiros também estão envolvidos e utilizam a técnica de *graffiti* para decorar o espaço de entretenimento, com especial atenção ao palco onde o DJ e o MC se apresentam, sendo igualmente responsáveis pela produção de cartazes de divulgação e elaboração de convites. Um evento hip-hop congrega assim os quatro elementos que compõem o movimento hip hop: DJ, *breakdance*, *graffiti* e MC – que até aqui limita-se a gritar frases de efeito para a motivação do público.

### 2.1.2 Grandmaster Flash: "*call-and-response*" e microfone aberto

Outros DJs e MCs seguem as suas inovações criando eles também inovações próprias engrossando assim a técnica musical, dando mais forma ao movimento. Uma dessas inovações características do rap é o *scratching*, ou, literalmente o *arranhar* o disco. Crédito por esta inovação é dado ao DJ Grandmaster Flash por aperfeiçoar o que Grand Wizard Theodore, de então 13 anos de idade, inventou. *Scratching* é uma técnica desenvolvida na mesa de mistura que consiste em tocar o disco de vinil com a

---

<sup>10</sup> ROSE, 1994 (*Black noise*), pp. 52-53: "While working the turntables, Kool Herc also began reciting prison-style rhymes (much like those found in *The Last Poet's Hustler's Convention*), using an echo chamber for added effect. Herc's rhymes also drew heavily from the style of black radio personalities, the latest and most significant being DJ Hollywood".

mão, fazendo com que este se mova, de forma ritmada, para a frente e para trás, arranhando a agulha do gira-discos no disco, contra e a favor da ranhura do disco. O ritmo criado pelo *scratching* é sincronizado com o ritmo de uma música que está, em simultâneo, a tocar. Esta técnica e outras expandem a utilização dada às mesas de mistura pelo DJ Kool Herc. A técnica de *break-beat* é alargada para *backspinning*, que consiste em repetir, de maneira controlada, frases de efeito da música como se o disco estivesse riscado ou como se o cantor fosse gago (*stutter effect*). Outro legado de Flash foi a utilização do *sampling* de forma mais complexa: usando múltiplos *samples*, Flash estabelece um diálogo mais intrincado entre ritmos diferentes.

Contudo, a inovação mais importante de Flash, dentro do escopo deste estudo, foi a introdução, no hip hop, da figura amadurecida do MC. Com a intenção de redirecionar a atenção do público da dança para a ação performativa do DJ; Flash convida seus amigos, Cowboy e Melle Mel a realizarem *boasts* durante os seus *shows*. Conforme as festas organizadas pelo DJ tornavam-se mais frequentadas, Grandmaster Flash entendeu a necessidade de adicionar o Mestre de Cerimónias ao espetáculo, aperfeiçoando assim a figura do rapper:

Eu sabia que era importante ter entretenimento vocal. Foram muitos os MCs, como nós os chamávamos antes da indústria [do hip hop] os chamar de rap[pers], que fizeram testes para fazer o trabalho de rapper comigo. E o primeiro membro do grupo que realmente passou no teste foi Keith Wiggins, conhecido como Cowboy (...) Esta pessoa [o MC] deveria ser capaz de falar enquanto eu realizava os *scratchings* mais estranhos. Eu estou fazendo isso tudo, mas estou fazendo na hora [sem ensaio], então você precisa ter um ouvido [afinado] para saber [quando falar] (...) Alguns não conseguem realmente apanhar [o momento] em que a música está sendo gradualmente inserida e removida na batida e dizer “Diz sim”. Eu tenho que dar [ao Cowboy] mérito por ter sido um dos criadores disso.<sup>11</sup>

Outra inovação foi a ideia de acoplar ao seu equipamento de som um microfone para a participação espontânea do público, ao que se chamou *open mike* – ou microfone

---

<sup>11</sup> TOOP, 1991, p. 72: “I knew it was important to have vocal entertainment. There were quite a few MCs, as we call it before the industry called it rap, that tried out for the job to rap with me and the first member of the crew to really pass the test was Keith Wiggins, known as Cowboy (...) This person had to be able to talk with all the obscure scratching I was doing. I’m doing all this but I’m doing it all on time so you have to have the ear to really know (...) There’s some that can’t really catch on to it when the music’s being phased in and out to the beat. Cowboy, he was superb at it. As far as that ‘Ho’, ‘Clap your hands to the beat’ and ‘Say oh yeah’, I’d have to give him credit for being one of the creators of that”.

aberto, neste caso, ao público, dando assim voz a quem quisesse se expressar. O Bronx podia agora falar. O microfone lhes dava não só voz, mas também volume.

Um bom MC é capaz de estabelecer um diálogo, não só com o DJ, mas também com o público. Esta capacidade de diálogo é fulcral para o estreitamento da relação do MC com o coletivo, criando uma sensação importante de coesão, união. Uma técnica, que remete para a tradição oral afro-estadunidense, utilizada também no *jazz*, no *gospel* e nos sermões é a de *call-and-response*, que literalmente se traduz por *chamada e resposta*, considerada por muitos como uma força vital da comunicação afro-estadunidense <sup>12</sup>.

No hip hop, o MC usa esta técnica, numa primeira fase, através da manifestação de frases simples, curtas e repetitivas para gerar no público alguma resposta, seja ela a manifestação de respostas (repetindo o que foi dito ou respondendo ao pedido do MC – “diz sim” e o público responde “sim” – ou uma resposta física: pular, sacudir, movimentar os braços no ar), sedimentando assim uma relação de *call-and-response* entre o público e o MC. Christopher Small esclarece:

Uma sequência de *Call-and-response* pode acontecer durante horas, com uma repetição aparentemente monótona da mesma frase curta cantada por um líder e correspondida pelo coro, mas a verdade é que variações sutis estão a acontecer durante todo o tempo, não só nos próprios versos melódicos, mas no complexo relacionamento de ritmos cruzados da percussão e dos aplausos que acompanha [o coro]... A repetição, na música africana, tem a função de tempo, sendo o oposto da música (clássica ocidental) – dissolver o passado e o futuro num eterno presente, onde o passar do tempo já não é notado.<sup>13</sup>

À medida que a sua posição vai sendo consolidada, o MC passa à rapsódia, fazendo uso de pequenas narrativas rimadas, jogos de palavras e comentários. Na raiz da conexão social está a comunicação. Entre uma *chamada* do MC e um *beat* está o espaço aberto

---

<sup>12</sup> KEYES, 2008: P. 12.

<sup>13</sup> Small, Christopher. “Music, Society, Education”. *Music of the Common Tongue*. New York: Riverrun Press, 1987. pp. 54-55; *Apud* ROSE, 1994 (*Black noise*), p. 66: “A call-and-response sequence may go on for several hours, with apparently monotonous repetition of the same short phrase sung by a leader and answered by/the chorus, but in fact subtle variations are going on all the time, not only in the melodic lines themselves but also in their relationship to the complex cross-rhythms in the accompanying drumming or hand clapping... The repetitions of African music have a function in time which is the reverse of (Western classical) music – to dissolve the past and the future into one eternal present, in which the passing of time is no longer noticed”.

para a manifestação, a *resposta* do público. Estabelece-se, assim, espaço para que o público participe na composição, fazendo parte do processo que literalmente confere voz a todos os indivíduos, tornando-os, igualmente, parte ativa da *performance*. O rapper acaba por refletir, na sua utilização da técnica do *Call-and-response*, uma potente tradição da cultura afro-estadunidense: a figura do pregador que apela às práticas retóricas eloquentemente aprimoradas nas práticas religiosas afro-estadunidenses.

O poder da voz dos MCs, a sua destreza verbal, as suas capacidades performativas, a sua autoconfiança, o seu papel como animador do público (na qualidade de MC) e mais tarde, de contador de histórias (por vezes explicitamente políticas e agressivas), fez com que o rapper, apesar de ser o último componente a surgir no movimento, garantisse o seu lugar como figura central na cultura hip hop.

Entretanto, os duetos entre DJs e MCs tornam-se cada vez mais procurados pelo público. Batalhas entre diferentes duetos, de diferentes zonas do Bronx se estabeleceram, atraindo um grande público. O prémio era a supremacia sobre o bairro, o *hood*. A atenção do público atraiu também a atenção das produtoras musicais. O rap entra na arena comercial em 1979 com os *Sugar Hill Gang* e o seu êxito "*Rapper's Delight*". Assim o rap sai do Bronx e se espalha pelos Estados Unidos da América. Nos próximos cinco anos o rap é 'descoberto' pela indústria da música, da moda, da publicidade e do cinema, numa ansiedade em faturar com o que se acreditava ser uma moda efémera. Contudo, o rap resiste e o hip hop torna-se numa máquina de fazer dinheiro. Em 1987, o rap sobrevive aos ataques dos médias, ao escárnio inicial de Hollywood e, apesar de banido de algumas estações de rádio, continuou produzindo novos artistas como Public Enemy, Eric B. & Rakim, and L. L. Cool J., para citar alguns dos mais icónicos. O rap se alastra pelos Estados Unidos da América, alcançando até mesmo os cenários mais improváveis, os mais suburbanos e

brancos possíveis e, através de meios tecnológicos como o *dubbing*<sup>14</sup> os *ghetto blasters*, a televisão, e mais tarde a internet, extravasa para o mundo.

### 2.1.3 O dia em que o Macaco conseguiu ludibriar o Leão: *Toast(ing)*, *Boast(ing)* e *Signifyin(g)* – alguns componentes estéticos, formais e estruturais do rap

*There hadn't been no shift for quite a bit  
so the Monkey thought he'd start some of  
his signifyin'g shit.  
It was one bright summer day  
the Monkey told the Lion, 'There is a big  
bad burly motherfucker livin' down  
your way.'  
He said, 'You know your mother that you  
love so dear?  
Said anybody can have her for a ten-cent  
glass a beer.'*<sup>15</sup>

É de consenso entre aqueles que estudam o hip hop que este, embora considerado como um movimento negro, sofreu influências daquilo que Paul Gilroy considerou como sendo o Atlântico Negro<sup>16</sup>: um híbrido cultural de influências negras e caribenhas intensamente conetado, que se reinventa no contexto afro-estadunidense pós-imigração. Imany Perry argumenta que esta espécie de “crioulidade” não promove uma destruição da estética afro-estadunidense, mas considera o facto da pós-imigração, da fragmentação e da reintegração como explicação para a beleza da música. Para Imany Perry, apesar de ser negro, o rap é certamente impuro uma vez

---

<sup>14</sup> Na gravação de som, *dubbing* é a transferência ou cópia, de material anteriormente gravado, de um meio de áudio para outro igual ou diferente. A cópia pode ser feita com uma máquina concebida para esse fim, ou através da ligação de duas máquinas diferentes: um para reproduzir e outra para gravar. O objetivo do *dubbing* pode ser simplesmente para fazer cópias múltiplas de programas de áudio, misturar fontes de som diferentes, ou para preservar programas existentes em suportes mais antigos.

<sup>15</sup> *Toast*, ou rima feita por Muhammad Ali para seu oponente Sonny Liston, inspirado nas famosas narrativas poéticas do “*Signifying Monkey*” – onde o macaco, mais fraco, provoca o leão ou o elefante, representativos da hegemonia e, que, apesar do seu tamanho, poder e força, são ludibriados pela destreza verbal do macaco; *Apud* TOOP, 1991: p.21.

<sup>16</sup> GILROY, 1996.

que é o resultado de um processo de imigração que levou à constituição de um mosaico cultural atormentado por sentimentos de perda cultural, em constantes tentativas de recuperação, reinvenção e celebração do sujeito híbrido<sup>17</sup>.

O hip hop emerge assim, não só de uma linhagem negra de escravos levados para os Estados Unidos da América, mas do diálogo desta linhagem com a cultura da diáspora negra, transatlântica, pós-imigração, num determinado contexto social e histórico estadunidense, que se vai transformando. Podemos assim entender o hip hop também como uma tentativa de reinvenção, uma variação artística da cultura negra tradicional, parte de um processo contínuo, adaptada para um momento histórico específico, dando-lhe vestes citadinas, uma linguagem do *ghetto* e temas específicos deste espaço urbano.

Uma das muitas formas culturais tradicionais afro-estadunidenses usadas no rap é o jogo *dozens*, que em Angola recebe o nome de *estiga*, uma tradição oral que merece ser pesquisada. As *dozens*, assim como a *estiga*, é um jogo de insultos e trocadilhos de ação recíproca. A troca de insultos é um duelo verbal despertado quando um dos oponentes faz uma provocação através de uma observação direta, um trocadilho ou uma insinuação, em dísticos rimados, sobre um membro familiar do seu oponente, geralmente um familiar do sexo feminino, com especial destaque para a mãe: “*Yo momma gotta shape dats out of sight/Dats why she only comes out at night*”<sup>18</sup>. O discurso é humorístico e a competição tem como objetivo ver quem consegue provocar o outro de maneira mais espirituosa, levando o oponente a ficar sem argumentação. Cabe ao público decidir quem tem melhor capacidade de manipulação e astúcia linguística. As declarações indiretas dão espaço para a alusão e o significado do que é dito é sempre indeterminado. Muito embora as analogias sejam sem sentido, elas tendem a ter um humor poético que as torna divertidas e desafiadoras:

---

<sup>17</sup>IMANY, 2004: p. 13.

<sup>18</sup> PERKINGS, 1975: p. 33.



Participante Um: *Man you sure are ugly.*

Participante Dois: *If I had a face like yours...  
I would buy me a gas mask.*

Participante Um: *Ya look like ya been in a fight  
and the other cat had a knife.*

Participante Dois: *Yeah if I looked like ya...  
I would hide my face in de  
toilet stool.<sup>19</sup>*

Outro componente do rap é o *toast(ing)*, um monólogo em dísticos rimados, uma forma poética típica da tradição negro-estadunidense que reconta, de forma satírica, as aventuras de um herói ou de um grupo de heróis que geralmente se posicionam contra a sociedade: por vezes tomam a posição de super-humanos na sua esperteza sobre-humana, ou apresentam-se como sub-humanos na sua forma tão nefasta e desagradável de ser e agir. O *toast(ing)* torna-se mais eficaz quando o comunicador usa linguagem geralmente exagerada, violenta, obscena, misógina, fazendo uso de metáforas, linguagem obscena, tabuísmos, exortações, repetição e estereótipos, assim como de artefactos não verbais como a mímica, expressões faciais e gestos para ilustrar as suas composições. De uma forma geral, o sucesso destes artefactos estilísticos dependem muito, não só da capacidade de inventividade e desteridade linguística do comunicador mas, também, da sua capacidade de atuação ou *performance* – aspetos que permeiam, de forma crucial, o rap e a atuação do MC.

*Boast(ing)*, uma forma de exortação ou proclamação de atributos, tanto positivos como negativos, é outro dos artefactos estilísticos utilizados pelo MC nas suas narrativas poéticas, podendo estar presente também nos *toast(ing)s* e nas *dozens*. Não é fora do usual composições inteiras terem como tema a suposta grandeza do MC e as suas realizações, contudo, não são necessariamente sempre sobre a figura do MC. *Boast(ing)* serve, tradicionalmente, como aviso, como encorajamento ou para que se compreenda uma determinada ideia, ou ainda para que se aprenda a sobreviver no

---

<sup>19</sup> PERKINGS, 1975: p. 33.

mundo, características latentes no rap, assim como em outras formas musicais afro-estadunidenses como o *blues* ou o *jazz*, por exemplo.

Tal como nos estilos musicais afro-estadunidenses que o precedem, como o *blues* e o *jazz*, o formato narrativo do rap deriva largamente da tradição folclórica oral e literária afro-estadunidense. O rap é, geralmente, uma extensão contemporânea dos contos folclóricos afro-estadunidenses, onde os tópicos podem ser mundanos, dramáticos ou cómicos, tendo sempre não só a função de entreter, mas também de educar, uma vez que o rap tem o propósito de explicar a personalidade e o estilo de vida do MC, numa tentativa de representar a sociedade onde vive e como vive. O exemplo de vida do MC, adornado com metáforas e analogias, serve para (in)formar o ouvinte.

Patente em todas estas formas composicionais, está presente a prática de *signifyin(g)*. Como base destas formas tradicionais orais está este processo divulgado por Henry Louis Gates no seu trabalho de crítica literária negro-americana, *The Signifyin(g) Monkey*. O objetivo de *Signifyin(g)* é dizer uma coisa enquanto se alude a outra coisa, que é de facto o sentido pretendido. O significado reside na insinuação do sentido pretendido, que é subentendido, trabalhado linguisticamente de forma sagaz, através de estratégias retóricas para dar a entender, aludir, sem dizer diretamente. Esta prática explora o fosso entre a denotação e a conotação das palavras; assim como depende de tropos retóricos, incluindo a metáfora, a metonímia, sinédoque e a ironia, tropos mestres desta prática, utilizando também hipérbole, lítotes, metalepses, aporia, quiasma e catacrese, entre outras ferramentas linguísticas.

Os poemas narrativos do *Signifying Monkey* encontram-se na oratura negro-estadunidense, são elaborados de forma improvisada e com os temas mais variados, onde as figuras do macaco, do leão e do elefante se fazem sempre presentes:

*Deep down in the jungle so they say  
There's a signifying motherfucker down the way.  
There hadn't been no disturbin' in the jungle for quite a bit,  
For up jumped the monkey in the tree one day and laughed,  
"I guess I'll start some shit".  
Now the lion come through the jungle one peaceful day,*

When the signifying monkey stopped him and this what he started to say.  
 He said, "Mr. Lion", he said, "A bad-assed motherfucker down your way".  
 He said, "Yeah! The way he talks about your folks is a certain shame.  
 I even heard him curse when he mentioned your grandmother's name."  
 The lion's tail shot back like a forty-four,  
 When he went down the jungle in all uproar.  
 He was pushing over mountains, knocking down trees.  
 In the middle of a pass he met an ape.  
 He said, "I ought to beat your ass just to get in shape".  
 He met the elephant in the shade of a tree.  
 "Come on long-eared motherfucker, it's gonna be you and me".  
 Now the elephant looked up out the corner of his eye,  
 Said, "Go on bird-shit, fight somebody your size".  
 Then the lion jumped back and made a hell of a pass.  
 The elephant side-stepped and kicked him dead on his ass.  
 Now he knocked in his teeth, fucked-up his eye,  
 Kicked in his ribs, tied-up his face,  
 Tied his tail in knots, stretched his tail out of place.  
 Now they fought all that night, half the next day.  
 I'll be damned if I can see how the lion got away.  
 When they was fussing and fighting, lion came back through the jungle more dead  
 than alive,  
 When the monkey started some more of that signifying jive.  
 He said, "Damn, Mr. Lion, you went through here yesterday, the jungle rung.  
 Now you comeback today, damn near hung".  
 He said, "Now you come by here when me and my wife trying to get a little bit,  
 T' tell me that 'I rule' shit".  
 He said, "Shut up, motherfucker, you better not roar  
 'Cause I'll come down there and kick your ass some more".  
 The monkey started getting panicked and jumped up and down,  
 When his feet slipped and his ass hit the ground.  
 Like a bolt of lightning, a stripe of white heat,  
 The lion was on the monkey with all four feet.  
 The monkey looked up with a tear in his eyes,  
 He said, "Please, Mr. Lion, I apologize".  
 He said, "You lemme get my head out the sand  
 Ass out the grass, I'll fight you like a natural man".  
 The lion jumped back and squared for a fight.  
 The motherfucking monkey jumped clear out of sight.  
 He said, "Yeah, you had me down, you had me last,  
 But you left me free, now you can still kiss my ass".  
 Again he started getting panicked and jumping up and down.<sup>20</sup>

Gottschild argumenta que esta estética patente na prática de *signifyin(g)*/significação resulta dos fortes laços que os negros estadunidenses mantêm com o seu passado escravo:

---

<sup>20</sup> ABRAHAMS, Roger D.. *Deep Down in the Jungle: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia*. Hatboro, PA: Folklore Associates, 1964. pp. 149-51.

Ironia, múltiplos sentidos, insunuação [são] três atributos interrelacionados da estética Africanista que têm sido trabalhados, retrabalhados e tidos em grande relevo dada a necessidade dos povos da diáspora negra em simultaneamente esconderem e revelarem-se, disfarçarem-se e mostrarem-se, nos ambientes estranhos, senão hostis, do Novo Mundo.<sup>21</sup>

Residem aqui as conexões entre o passado e o presente na forma como a cultura tem vindo a adaptar-se num novo contexto consoante as necessidades encontradas dentro de um determinado momento histórico. Estas estéticas que Osumare e Gottschild se referem como sendo *Africanistas* estão presentes na estética hip hop, contudo, adotaram vestes adequadas à *realidade* do negro estadunidense jovem e urbano do *ghetto*, neste caso, do Bronx, num processo contínuo de recriação do seu *eu* negro face ao mundo onde (sobre)vive.

A figura central da tradição *signifyin(g)*, segundo Gates, é a figura do *trickster*, uma espécie de malandro, de enganador brincalhão, de trapaceiro linguístico, cuja principal habilidade é a sua extraordinária capacidade de manipulação linguística e, através dela, de driblar e iludir o ouvinte. O macaco é o *trickster* de eleição na tradição oral negro estadunidense. Gates traça a origem do macaco na figura folclórica do *trickster*, que, segundo ele, tem origens na mitologia africana, na figura da divindade Yoruba, Esu-Elegbara. Transportado pelo tráfico transatlântico, no Mundo Novo esta figura tomou diversas formas e nomes: Exu (como é também conhecido no Brasil), Echu-Elegbara, Papa Legba e Papa Le Bas, são algumas delas. Exu é um mensageiro e mediador entre os deuses e os homens, conhecido por utilizar truques e artimanhas na sua conduta comumente desobediente das regras e normas sociais. Presente na mitologia, no folclore e na religião africana em diversas formas, o *trickster* pode ser masculino ou feminino, homem ou mulher, ou até mesmo um animal antropomórfico (como por exemplo o macaco e o coelho, na figura folclórica estadunidense do *Brer*

---

<sup>21</sup> Brenda Dixon Gottschild, *Digging the Africanist Presence in American Performance*, Westport, CT: Greenwood Press, 1996, pp. 11-12; *Apud*, OSUMARE, 2007, p. 12: “irony, multiple meanings, and innuendo [are] three interrelated attributes of the Africanist aesthetic that have been worked, reworked, and brought into high relief because of the need of diasporan African peoples to simultaneously conceal and reveal, disguise and display themselves in alien, if not hostile, New World environments”.

*Rabbit*). O macaco é a personagem de eleição no folclore negro, as suas artimanhas em ludibriar o poderoso leão para atingir o elefante e vice-versa, são conhecidas (também presentes na tradição oral angolana): o que o macaco faz é exercer a sua habilidade na arte de *signifyin(g)* e assim consegue inverter os pólos de poder. O frágil e desengonçado macaco consegue enganar o poderoso leão e o grande elefante (ambos símbolos de força, coragem e poder). O poder, conforme prova o macaco, não está na força, mas na astúcia linguística, o poder está na palavra, oferecendo assim uma possibilidade de resistência através da linguagem.

Gates expõe a dificuldade em analisar, em termos linguísticos a subtil prática de *signifyin(g)*, ao comparar a significação da palavra com o entrar, desprevenido, numa sala de espelhos onde a imagem se desdobra e (re)dobra num infinito de ilusões, possibilidades e significados: onde a palavra passa a ter um infinito de probabilidades conotativas apegadas a um determinado vernáculo que se quer familiar.

Na qualidade de *trickster*, Exu nunca aparenta ser o que realmente é, a ilusão faz parte do seu jogo. É através do desafio ao *status quo*, às normas linguísticas, aos padrões sociais e às estruturas de poder, neste caso representadas pela figura do leão e do elefante, que ele ganha poder. Em geral, as cantigas e as narrativas poéticas do macaco mostram de que maneira este insulta o leão argumentando que está somente repetindo o que disse o elefante. O leão, ao confrontar o elefante, pensando estar cheio de razão, é espancado pelo gigante. Só então percebe o leão que foi enganado pela malícia vocal do macaco e regressa a este com fúria.

Gates observa que “estas variações da figura de Esu-Elegbara expõem um arco metafísico contínuo que pressupõe um padrão de representação, compartilhado através do tempo e do espaço, entre certas culturas negras na África Ocidental, América do Sul, Caribe e Estados Unidos”<sup>22</sup>. Na qualidade de divindade linguística, hábil manipulador das palavras, a figura do *trickster* torna-se num mestre da literacia – capacidades retóricas pelas quais ele é admirado e através das quais conquista o seu

---

<sup>22</sup> GATES Jr., 1988, p 6: “these variations of Esu-Elegbara speak eloquently of an unbroken arc of metaphysical presupposition and a pattern of figuration shared through time and space among certain black cultures in West Africa, South America, the Caribbean, and the United States”.

espaço. Apropria-se, domina com supremacia a utilização da linguagem de seu mestre, criando o seu vernáculo (do latim *vernaculus*, que significa literalmente “nativo”, e *verna*, “escravo nascido na casa de seu mestre”<sup>23</sup>). É esta supremacia linguística que permite ao macaco, o *signifier*, o *trickster*, ludibriar o leão ou o elefante, invertendo os pólos de poder e assim exercer domínio sobre os poderosos.

A geração hip hop oferece a sua versão do *trickster* na figura do rapper: ágil na utilização do vernáculo do *ghetto*, o MC é uma manifestação de Exu. Ele é o *trickster* de um determinado contexto histórico, pós-imigração, pós-industrial, pós-redistribuição económica: jovem, urbano, negro e crítico. O hip hop surge, portanto, da complexa troca cultural entre os vários elementos de uma rota negreira transatlântica (*cf.* Gilroy), de uns Estados Unidos da América pós-imigração, com influências negras oriundas deste espaço transatlântico, que se reinventam enquanto aprendem a se adaptar a um Mundo Novo e às diferentes situações sociais e políticas com as quais se vão deparando ao longo do seu percurso. Mas surge também como resposta às condições político-sociais de desilusão e alienação de um país que sofre a ressaca de profundas mudanças socioeconómicas e tecnológicas. O imaginário muda e a figura mitológica do *trickster* é revestida pelas roupagens tecnológicas dos super-heróis conscritos de filmes de Kung-Fu, Karaté, ficção científica e *Blaxploitation*, de séries televisivas, de jogos de consola, de publicidade e de revistas de banda-desenhada. O MC é o *trickster* do hip hop, mestre da improvisação verbal, dono do vernáculo, reivindica respeito e visibilidade, quer ser ouvido e para isso faz uso de uma tecnologia obsoleta, o que lhe resta de um legado social que lhe foi imposto: os Estados Unidos da América pós-industrial.

---

<sup>23</sup> *Ibidem*: “slave born in his master’s house”.

## 2.1.4 O Bronx, o *ghetto* e o contexto pós-industrial: jovem, negro, pobre e urbano

*O capitalismo costumava ser como uma águia, mas agora é mais como um abutre... ele só pode sugar o sangue dos indefesos... Para ser um capitalista, você tem que ter o sangue de outra pessoa para sugar. Ele tem que conseguir sangue de um lugar que não seja o seu, e é daí que o vai conseguir [, dos indefesos].*

Malcom X<sup>24</sup>

Tricia Rose aponta para o facto da influência das raízes negras da tradição oral, patentes na estrutura estética do rap, não serem suficientes para explicar o surgimento do movimento hip hop, e, consecutivamente, do rap como parte deste movimento. Rose destaca o espaço urbano no contexto estadunidense pós-industrial<sup>25</sup> como fenómeno imprescindível para a emergência do rap. O rap é jovem, negro, pobre e urbano.

Nos Estados Unidos da América da década de 70, de forma generalizada, corporações de prestação de serviços e informação começaram a substituir a indústria de manufatura, conforme entendida desde a primeira Revolução Industrial, dando início ao processo de desindustrialização.

---

<sup>24</sup> Malcom X: *“Capitalism used to be like an eagle, but now it’s more like a vulture... it can only suck the blood of the helpless... You have to have someone else’s blood to suck to be a capitalist. He’s got to get it from somewhere other than himself, and that’s where he gets it”*. Peggy Dye, “High Tech Ballroom”, *Village Voice*, 5 December 1989, pp. 10-12; *Apud* Rose, 1994 (*Black noise*): p. 115.

<sup>25</sup> Tricia Rose chama atenção, nas suas notas finais de *Black noise* (p. 189, nota nº 2) para o facto de ter adotado, de Mollenkopf e Castell, o termo pós-industrial como meio de caracterizar a reestruturação económica que teve lugar na América urbana nos últimos vinte anos. Para Rose, o termo pós-industrial consegue captar o efeito crucial que teve a transformação das grandes cidades: a mudança do trabalho manual para o de administração, de secretariado, de agentes de serviço e pessoal especializado para a nova realidade tecnológica. O termo pós-Fordismo é também utilizado para o mesmo fim, contudo o termo pós-industrial foi o selecionado para este trabalho. (John Mollenkopf and Manuel Castells, eds., *Dual City Reconstructing New York*, New York: Russel Sage Foundation, 1991, p.6.; *Apud* ROSE, 1994: p. 21.)

O crescimento volutado de empresas multinacionais do ramo das telecomunicações refletem a revolução tecnológica e os complexos interesses globais que continuam a moldar, não só as cidades americanas, mas o mundo de uma forma geral, contribuindo para o (re)estruturamento económico e social dos espaços urbanos. Ao imporem padrões de empregabilidade direcionados para os conhecimentos tecnológicos, estas multinacionais acabam por moldar as oportunidades de emprego nos Estados Unidos da América e no mundo global. De fora ficam os elos mais fracos da população estadunidense: negros e emigrantes, predominantemente, caribenhos e hispânicos, com fraco ou nenhum conhecimento das realidades tecnológicas, reduzindo ainda mais as suas possibilidades de mobilidade social vertical. Com total controlo sobre o mercado, as corporações multinacionais impõem os seus sistemas, reestruturando, de forma massiva, o mercado e o local de trabalho, mudando para sempre o espaço social e urbano estadunidense, senão mundial.

A pós-industrialização, fruto de uma terceira vaga de desenvolvimento económico de novas tecnologias e ciência, levou à substituição das fábricas e impôs a formação de novas divisões de trabalho, encolhendo ainda mais as oportunidades de trabalho para pessoas sem formação tecnológica específica, causando, entre outras coisas, o que Alvim Toffler chamou de *Choque do Futuro*<sup>26</sup>. O processo de desindustrialização da cidade e da economia levou áreas metropolitanas industrializadas ao declínio, tanto populacional como económico. Chang chama atenção para os efeitos da pós-industrialização no Bronx:

O sul do Bronx perdeu 60,000 empregos manufatureiros, 40 por cento do sector desapareceu. Por meados dos anos setenta, a renda média *per capita* caiu para 2.430 dólares, representando metade da média nova-iorquina e 40 por cento da média nacional. A taxa oficial de desemprego juvenil atingiu os 60 por cento. Defensores da juventude argumentavam que, em alguns bairros, o número verdadeiro rondava os 80 por cento. Se a cultura do *blues* se havia desenvolvido em condições de trabalho opressivo e forçado, a cultura hip hop surgiria em condições de desemprego.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> TOFFLER, 1970.

<sup>27</sup> CHANG, 2007, p. 13: “the South Bronx had lost 60.000 manufacturing jobs; 40 percent of the sector disappeared. By the mid-seventies, average per capita income dropped to \$2,430, just half of the New York City average and 40 percent of the nationwide average. The official youth unemployment rate hit 60 percent. Youth advocates said that in some neighborhoods the true number was closer to 80



Acrescida à desindustrialização e à reestruturação económica estadunidense que causou a redução de postos de trabalho, está a drástica diminuição de apoios e serviços sociais. Em 1975, o então presidente do país, Gerald Ford, vetou a requisição feita pela cidade de Nova Iorque de um resgate federal que preveniria a cidade de entrar em falência. A dívida foi negociada mas não sem sanções e rígidos planos de pagamento. Os dramáticos cortes feitos à segurança social, como resultado destas sanções, foram mais sentidos nas zonas mais pobres da cidade de Nova Iorque, acompanhado ainda por uma grande crise de habitação que continuou até a década de 80 e que, em alguns aspetos, deixou marcas indeléveis na cidade, visíveis até nos dias de hoje:

Entre 1978 e 1986, as pessoas que faziam parte dos vinte por cento da escala inferior de rendimento experienciaram um declínio absoluto da sua renda, enquanto os vinte por cento da escala superior usufruiu da maior parte do crescimento económico. Negros e hispânicos ocuparam, de forma desproporcional, a maior parte da escala inferior. Durante este mesmo período, 30 por cento dos lares hispânicos de Nova Iorque (40 por cento no caso de lares porto-riquenhos) e 25 por cento dos lares negros viviam em pobreza ou abaixo da linha de pobreza. Desde então, a habitação de baixa renda continuou a desaparecer, enquanto negros e hispânicos continuam a ter maiores probabilidades de residir em espaços superlotados, degradados ou seriamente delapidados.<sup>28</sup>

Tricia Rose complementa:

Não é surpreendente que estas tendências tenham contribuído para a situação crónica dos sem-abrigo entre a população nova-iorquina.<sup>29</sup>

---

percent. If blues culture had developed under the conditions of oppressive, forced labor, hip-hop culture had would arise from the conditions of no work".

<sup>28</sup> Philip Weitzman, "Worlds Apart': Housing / Race / Ethnicity and Income in New York City", *Community Service Society of New York (CSS)*, 1989; *Apud* Tricia Rose, "A Style Nobody Can Deal With: Politics, Style and the Postindustrial City in Hip Hop", *In* ROSE & ROSS, 1994, p. 74: "Between 1978 and 1986, the people in the bottom twenty percent of the income scale experienced an absolute decline in income while the top twenty percent experienced most of the economic growth. Blacks and Hispanics disproportionately occupied this bottom fifth. During this same period, thirty percent of New York's Hispanic households (for Puerto Ricans it is forty percent) and for twenty-five percent of black households lived at or below the poverty line. Since this period, low-income housing has continued to disappear, and blacks and Hispanics are still much more likely to live in overcrowded, dilapidated and seriously under maintained spaces".

<sup>29</sup> ROSE, Tricia, "A Style Nobody Can Deal With: Politics, Style and the Postindustrial City in Hip Hop", *Apud* ROSE & ROSS, 1994, p. 74: "It is not surprising that these serious trends have contributed to New York's large and chronically homeless population".

Empresas de desenvolvimento corporativo começam a influenciar o mercado imobiliário ao adquirirem grandes espaços urbanos a fim de construir zonas de luxo, obrigando a deslocação física da população mais pobre. Cria-se, assim, uma situação de marginalização social e urbana dos grandes centros urbanos nova-iorquinos (*inner cities*).

O Bronx, na sua parte sul (*South Bronx*), onde teve início o movimento hip hop, sofreu os efeitos secundários de uma renovação urbana politicamente motivada levada a cabo por Robert Moses, na década de 70. Esta suposta renovação urbana obrigou a deslocação dos economicamente mais frágeis da cidade de Nova Iorque para a parte sul do Bronx. A mudança foi de tal forma repentina e drástica que não houve, por isso, a possibilidade de uma integração gradual na comunidade existente. A radical e repentina relocação não possibilitou o tempo necessário para que as instituições culturais e sociais de direito pudessem dar resposta às necessidades da comunidade. A transferência de famílias, na sua esmagadora maioria afro-estadunidenses, afro-caribenhas e latinas para vizinhanças previamente judias, irlandesas e italianas, incitou a criação de gangues de jovens brancos que contestavam os relocados, esperando pelos novatos para lutar no perímetro escolar e nas ruas, numa tentativa de impor o seu direito ao espaço urbano onde se tornavam, a cada dia, uma minoria. Os jovens relocados organizam-se em defesa própria e formam também gangues. Os gangues passaram a ser, para toda uma geração negro-estadunidense e hispano-estadunidense criada no Bronx, uma maneira de se defenderem, de se afirmarem e de, conseqüentemente, desenvolverem uma identidade.

Entre o fim da década de 30 e da década de 60 Moses executou reestruturações urbanas (como a construção de autoestradas, parques e projetos de habitação social) que modificaram incisivamente a cidade de Nova Iorque. Em 1959, deu-se a implementação do seu projeto de construção de uma via de acesso, a *Cross-Bronx Expressway*, que como o nome indica, corta o Bronx de um extremo ao outro, em direção à Manhattan. A *Expressway* foi alojada na área mais densamente populacional do Bronx, contendo comunidades étnicas de classe operária, entre residências e

comércio. Embora ele pudesse ter desviado a *Expressway* de modo a salvar estas zonas populosas, Moses entendeu-as como *slums* (bairros miseráveis) e por isso não se absteve de, entre fins da década de 60 e início da década de 70, mandar demolir cerca de 60.000 residências e realojar quase 170.000 pessoas<sup>30</sup>. Os bairros entendidos por Moses como sendo miseráveis eram, de facto, áreas com uma população operária, na sua maioria judia, contemplando também vizinhanças alemãs, italianas, irlandesas e negras, que foram completamente destruídas pelo avanço da *Expressway*.

As renovações urbanas de Moses e conseqüentes deslocações massivas de pessoas causaram tal instabilidade no frágil arranjo das distintas vizinhanças étnicas das diferentes partes do Bronx que levaram a que a população branca da classe média, agora uma pequena minoria étnica, debandasse para o Norte do Bronx e Westchester, acentuando ainda mais a desertificação dos bairros, deixando para trás quarteirões inteiros completamente abandonados. Proprietários, inseguros com o futuro dos seus investimentos, vendem as suas propriedades a *slumlords* (senhorios) profissionais, enquanto outros queimam seus imóveis a fim de receberem a compensação das apólices de seguro. A mesma situação acontece entre os comerciantes:

Durante meados da crise orçamentária nova-iorquina em 1970, milhares de bombeiros foram demitidos (...) o resultado foi um 'contágio' de incêndios. Menos de uma década depois, o sul do Bronx tinha perdido 43.000 habitações, o equivalente a quatro quarteirões por semana (...) Entre 1973 e 1977, só no sul do Bronx, 30.000 incêndios foram postos. Em 1975, num dia quente de Junho, quarenta fogos foram postos em um período de três horas.<sup>31</sup>

Enquanto o Sul do Bronx é incendiado, a população que resta, a menos favorecida, os que para lá foram relocados (negros e hispânicos) observam, sem alternativa de acompanhar a debandada migratória para os subúrbios, incapazes de mudar o seu fa(r)do: o Bronx que arde em chamas.

---

<sup>30</sup> ROSE, Tricia, "A Style Nobody Can Deal With: Politics, Style and the Postindustrial City in Hip Hop"; *Apud* ROSE & ROSS, 1994: p.76.

<sup>31</sup> CHANG, 2007, pp. 14-15: "During the mid-1970s budget crisis, thousands more firefighters and fire marshals were laid off (...) the result was a 'contagion' of fires. Less than a decade later, the South Bronx had lost 43.000 housing units, the equivalent of four square blocks a week (...) Between 1973 and 1977, 30.000 fires were set in the South Bronx alone. In 1975, one long hot day in June, forty fires were set in a three-hour period".

## 2.1.5 Volume, poder e presença: a identidade hip hop contra a invisibilidade

*I am an invisible man. No, I am not a spook like those who haunted Edgar Allan Poe; nor am I one of your Hollywood-movie ectoplasms. I am a man of substance, of flesh and bone, fiber and liquids – and I might even be said to have a mind. I am invisible, understand, simply because people refuse to see me. (...) When they approach me they see only my surroundings, themselves, or figments of their imagination – indeed, everything and anything except me (...) you often doubt if you really exist. You wonder if you aren't simply a phantom in other people's minds. Say, a figure in a nightmare which the sleeper tries with all his strength to destroy.*

*You ache with need to convince yourself that you do exist in the real world, that you are a part of all the sound and anguish, and you strike out with your fists, you curse and you swear to make them recognize you.*

*The Invisible Man*  
Ralph Ellison<sup>32</sup>

Com uma identidade fortemente vinculada pela vida no Bronx, no *ghetto*, o rap apresenta uma temática fortemente orientada para ser uma espécie de contra presença e voz<sup>33</sup> que contraria a invisibilidade a que foram submetidos os moradores do Bronx, que são, na sua esmagadora maioria, negros. Neste sentido, o rap enquadra-se num longo histórico de luta do negro-estadunidense pela sua visibilidade social.

A 13 de Julho de 1977, uma noite quente de verão, um apagão elétrico escureceu Nova Iorque e, durante trinta e seis horas, centenas de lojas foram vandalizadas e saqueadas, os incêndios provocados chegaram ao milhar. Os média ao fazerem a cobertura do acontecimento, tornaram a desolação do Sul do Bronx num retrato da

---

<sup>32</sup> Ellison, 1980: pp. 3-4.

<sup>33</sup> ROSE, 1994 (*Black noise*): p. 59.

desgraça estadunidense. Imagens de edifícios vandalizados e incendiados e quarteirões inteiros ao abandono tornaram o Sul do Bronx num símbolo da ruína, assinalando o seu lugar como um ícone central da cultura popular negra. A mensagem propagada pela televisão não deixava espaço para dúvidas: o Bronx era a terra dos sonhos perdidos. Esta imagem de desolação foi vulgarizada ainda mais pelos filmes *Fort Apache: The Bronx*, *Wolfen* e *Woyaanisqatsi: Life Out of Balance*, num total de seis horas de filme, onde nenhuma voz do Bronx se fez ouvida.

Os novos grupos étnicos recolocados graças aos projetos de Robert Moses, na sua irrefutável maioria negros, tiveram que fazer do sul do Bronx seu lar. Face à devastação e ao abandono a que estavam sujeitos, ao isolamento social, a truncadas construções da sua identidade pelos médias e ao quase completo desaparecimento dos órgãos de apoio e de organização social, os moradores do Sul do Bronx começaram a organizar as suas próprias redes sociais e culturais. Neste processo reinventaram a sua identidade, expressando-se num mundo que lhes é hostil na sua sofisticação tecnológica, multiétnico, pobre e urbano. Portanto, a cultura hip hop surge como uma alternativa identitária e como uma estratégia de formação de estatuto social. Dentro deste contexto, estas identidades alternativas são forjadas através da criação de linguagens particulares: criação e adoção de nomes de rua (*street names*), poses, estilos e, também importante, *crews* ou grupos de pertença, que servem como alternativa à família (por vezes seccionada e desestruturada) oferecendo proteção e apoio, servindo de base para um novo movimento social, que não só reclama território geográfico, mas principalmente cultural.

Esta nova identidade que se forja está intrinsecamente enraizada no específico, no local, neste caso, no *ghetto*, o sul do Bronx. A deslocação e a rutura social e económica a que foi sujeita esta geração, que cresce à sombra da geração dos *Baby Boomers*, invisível para o resto do país, levou também à uma rutura cultural. Estamos face à uma geração que procura, como forma de reação e resistência, se reinventar, resistir à representação a que foi sujeita de construção identitária protagonizada pelos média e de se afirmar, face a todas as contrariedades e hostilidades do momento histórico e social em que cresce.

Uma das formas de reinvenção do *Eu*, no processo de construção de uma identidade cultural de identificação com o *ghetto*, foi a adoção de nomes de rua, muito à maneira dos guerrilheiros combatentes que adotaram nomes de guerra, numa tentativa de autodefinição. Os nomes escolhidos servem para dar destaque a determinadas características pessoais, assim como espelhar o seu papel dentro do seu grupo, anunciar a sua perícia, as suas qualidades, as suas capacidades de sobrevivência nas ruas do *ghetto*, assim como a sua supremacia: L.L. Cool James (Ladies Love Cool James).

Além da importância da criação de um nome que os caracterize, rappers, DJs, grafiteiros e *breakdancers*, conquistam espaço e estatuto social com a invenção de novos estilos. O estilo detém grande importância para os elementos do hip hop: o estilo pode ser usado como um gesto de recusa, de resistência a uma forma padronizada hegemónica, tornando-se assim num desafio às estruturas de dominação. Os artistas do hip hop usam o estilo como uma ferramenta que permite a construção de uma identidade à parte, distinta e assim conseguem derrubar padrões e criar ruturas nas distinções sociais hierárquicas. Conforme afirma Tricia Rose, “o estilo hip hop é renovação negra urbana”<sup>34</sup>.

Enquanto a presença dos DJs faz-se sentir através da sua capacidade de aumentar o volume dos seus sistemas de som e de se fazer ouvir, a presença dos grafiteiros torna-se incontornável através das suas habilidades com as latas de tinta *spray*. As suas exposições de contra presença são especialmente agressivas na sua afirmação de poder escrever ou marcar, trata-se de um estilo de confrontação. Ao marcar um determinado espaço com a sua tinta (seja com palavras, símbolos ou imagens) o grafiteiro procura inscrever a sua identidade, a sua marca, confrontando uma sociedade que não os quer ver. Os alvos são os espaços de grande circulação de pessoas, com especial atenção para o sistema de metros de Nova Iorque, cujas autoridades lançaram uma verdadeira guerra de combate aos *graffiti*. Já em 1974 a construção de murais temáticos era uma

---

<sup>34</sup> ROSE, 1994 (*Black noise*), p. 61: “hip hop style is black urban renewal”.

*realidade*: a demonstração de visibilidade e identidade de uma geração que consegue reinventar-se e da ruína fazer transparecer beleza.

O grafiteiro apropria-se de um espaço que impossibilita, economicamente, a sua participação social. Uma vez que os canais de acesso ao poder de decisão política lhe são vetados, os grafiteiros criaram veredas de visibilidade social para a participação social, na forma de protesto visual: a sua arte, por vezes agressiva, lhes confere visibilidade social e voz ativa.

*Breakdancing* ou *b-boying* também afirma presença. A visibilidade é conquistada através de um estilo agressivo e combativo de dançar. Chang chama a atenção para o facto de que a separar o *breakdancing* e as artes marciais existe uma tênue linha imaginária. James Brown foi a influência mais prominente, contudo, foram também influenciados, não só pelos passos de dança da rumba cubana, mas também pelos *transformers*, personagens de filme de ficção científica, com os seus movimentos robóticos e pelos filmes de Kung-Fu de Bruce Lee. O *breakdancing* é um estilo de dança que em muito faz lembrar a Capoeira de Angola e do Brasil, mesmo afirmando os seus praticantes não conhecer esta arte marcial. Dado o seu formato competitivo, o *breakdance* torna-se num “combate ritual que transmuta agressão em arte”<sup>35</sup>. Concursos de *breakdance* são usados como uma forma de confrontação, para resolver disputas entre pessoas e grupos e até mesmo gangues de bairros diferentes, marcando a diferença e supremacia de estilos e assim afirmando a sua presença, o seu domínio, visibilidade e poder.

A criação dos vídeos musicais deu mais evidência ao movimento hip hop, tornando-se num instrumento de conceção capaz de dar a visibilidade às preocupações do rap com temáticas locais, relacionadas com a vida no *ghetto*, que são fundamentais para a criação da identidade hip hop. Na sua preferência por filmar em locais característicos dos centros urbanos (metros, prédios abandonados e ruas desoladas) o rapper leva ao descortinar do *ghetto* na arena televisiva pública, afirmando a sua presença no espaço

---

<sup>35</sup> CHANG, 2007, p. 157: “ritual combat that transmutes aggression into art”.

estadunidense, ganhando visibilidade e voz enquanto sedimenta relações intrínsecas de identidade com este local.

Ao constituir esta relação identitária com o *ghetto*, o rapper estabelece que a cultura hip hop não tem origem na cultura euro-estadunidense, mas na comunidade do *ghetto* negro (da palavra italiana *borghetto*, diminutivo de *borgo*, vila<sup>36</sup>) evitando assim qualquer possibilidade de apropriação do seu surgimento e da sua história por outrem. A identidade fica assim vincada: o rap é jovem, negro, urbano e pobre – o *ghetto* é seu berço.

Para o rapper, o conceito de identidade está expresso na ideia de “*to keep it real*”, que implica manter-se fiel às origens no *ghetto*. O rapper quer-se *autêntico*. Para além de toda uma simbologia usada para afirmar uma ligação à comunidade negra do *ghetto*, manter-se fiel às origens, “*to keep it real*”, também implica dar visibilidade às questões sociais da sua existência no *ghetto*. O rap torna-se assim num veículo cultural vital para a exposição dos problemas do *ghetto* e também num espaço para interpretações alternativas de eventos sociais e reflexões sobre assuntos como: “o medo da pobreza, a idade adulta, o desejo da presença de pais que se encontram ausentes, frustrações com o machismo negro, desejos sexuais femininos, o quotidiano vivido na pele de um traficante adolescente desempregado, o sexo seguro, a raiva crua, a violência e as memórias de infância”<sup>37</sup>. Assim, é entendido pelo MC que, ao expor as suas experiências, o rapper afirma a sua autenticidade e conseqüente identidade. Os MCs, os seus sistemas de som e seu volume marcam a sua presença, exigindo visibilidade: o rap é uma voz que exige ser ouvida.

---

<sup>36</sup> RABAKA, 2011: p. 193.

<sup>37</sup> ROSE, 1994 (*Black noise*), p. 18: “poverty, fear of adulthood, the desire for absent fathers, frustrations about black male sexism, female sexual desires, daily rituals of life as an unemployed teen hustler, safe sex, raw anger, violence, and childhood memories”.



## 2.2 Bambaataa, a Nação Zulu e a herança do rap

*Cada geração deve, a partir de relativa obscuridade, descobrir a sua missão, cumpri-la ou traí-la.*

*Fanon*<sup>38</sup>

*Com cada vaga sucessiva, o movimento negro transforma-se cada vez mais num movimento de massas em busca de uma oportunidade mais ampla e mais democrática.*

*Locke*<sup>39</sup>

Dos três DJs icônicos ligados ao surgimento do hip hop como movimento cultural, Kool Herc, Grandmaster Flash e Afrika Bambaataa Aasim, é a este último que se atribui o surgimento da *Universal Zulu Nation* (Nação Universal Zulu). A organização procurava criar coesão entre os diferentes bairros, gangues, raças e classes sociais, na tentativa de fazer do hip hop uma grande família sob o lema: paz, amor, união e diversão<sup>40</sup>, onde a rua, com as suas festas de quarteirão (*block parties*), se torna no lugar descontraído onde é possível manifestar opiniões e divertir-se.

Bambaataa, assim como Herc and Flash, tinha pais de ascendência caribenha. Chega ao Bronx em 1971, como (re/des)locado do Harlem. Líder nato, Bambaataa junta-se ao gangue *Black Spades* e logo, dado o seu carisma de líder, torna-se numa figura central que consegue forjar tratados com diferentes gangues tornando-se numa pessoa conhecida e respeitada, conseguindo organizar festas de quarteirão que transpunham barreiras entre gangues e bairros.

Mais tarde Bambaataa utiliza o seu carisma para fundar a Nação Universal Zulu (*Universal Zulu Nation*), a primeira instituição hip hop, uma organização que tinha

---

<sup>38</sup> FANON, 1968, p. 206: "Each generation must [,] out of relative obscurity discover its mission, fulfill it, or betray it".

<sup>39</sup> LOCKE, Alain, "O Novo Negro"; In SANCHES, 2011: p. 62.

<sup>40</sup> CHANG, 2007, p. 105: "Peace, Love, Unity and Having Fun".

como objetivo consciencializar os jovens. Bambaataa tira inspiração do filme *Zulu* de 1964 que estreia Michael Cain, e que, apesar de apresentar um ponto de vista eurocêntrico, cativou o jovem Bambaataa pela ideia que este retirou do filme: força negra lutando pela sua terra graças à solidariedade e união entre os Zulus. Bambaataa entendeu o hip hop como um espaço que possibilitasse essa união e solidariedade entre os jovens negros do Bronx, mas para isso era preciso que o hip hop se transformasse num veículo de (in)formação, numa nova cultura, entendida por ele como vital para toda uma geração que cresce à margem do conhecimento, da lei, num Bronx negro, jovem e esquecido pelos Estados Unidos da América.

Oriundo de uma família ligada a movimentos negros de libertação cultural, cujo tio, Bambaataa Bunchinji, foi um nacionalista negro de proeminência<sup>41</sup>. Bambaataa é comumente referido como o Prometeu que começou o movimento cultural hip hop, influenciando culturalmente toda uma nova geração conforme nota Chang:

Ele transformou o seu ambiente numa estrutura sonora e social, e ao fazê-lo, desencadeou as ideias que moldam a revolta geracional. Assim, muitos dos arquétipos da geração hip-hop parecem surgir a partir do conjunto de fatos e mitos que representam a vida de Bambaataa Aasim – padrinho, sim, mas também *gangster* original, pacifista pós-direitos-civis, roqueiro negro de motim, arqueólogo de *breakbeats*, místico interplanetário, teórico da conspiração, *Afrofuturista*, ativista hip hop, *griot* do século vinte e um.<sup>42</sup>

Já em 1981 Bambaataa divulgava a cultura negra hip hop nos clubes noturnos e nos espaços artísticos da baixa de Manhattan, frequentados tradicionalmente por brancos, aficionados do *rock* e do *punk-rock*. Foi essa iniciativa que fez com que o hip hop transpusesse as fronteiras do Bronx tornando-se mais abrangente, tornando-se num fenómeno nova-iorquino, e mais tarde estadunidense, para ser hoje, um fenómeno global.

---

<sup>41</sup> CHANG, 2007: p. 93.

<sup>42</sup> CHANG, 2007, p. 92: “He transformed his environment in sonic and social structure, and in doing so, he called forth the ideas that would shape generational rebellion. So many of the archetypes of the hip-hop generation seem to rise from the body of facts and myths that represent Bambaataa Aasim’s life – godfather, yes, but also original gangster, post-civil rights peacemaker, Black riot rocker, breakbeat archeologist, interplanetary mystic, conspiracy theorist, Afrofuturist, hip-hop activist, twenty-first-century griot”.

Através do *sampling*, Bambaataa vai buscar o passado negro descortinando-o para uma geração perdida entre o esmorecer do movimento *Black Power* e o vácuo do pós-industrialismo estadunidense. Sediada no *Bronx River*, a organização *Universal Zulu Nation* tinha como um dos seus objetivos (in)formar e, para isso, Bambaataa criou as “Lições Infinitas” (*Infinity Lessons*), exposições abertas ao público com temas tão abrangentes como lições sobre prevenção de doenças, o sistema do *apartheid* na África do Sul, história, interpretações raciais da Bíblia, evocando um passado negro glorioso e original, inspirando-se, entre outros, no chamamento dos Panteras Negras (*Black Panthers*) para a autodefesa. O objetivo era o autodescobrimento e a consciencialização dos jovens para o facto de existir um passado negro de luta e resistência contra o que se entende ser um país e um mundo hierarquicamente racializado, um contínuo de luta ao qual o hip hop, acredita Bambaataa, instintivamente pertence e ao qual não se pode furtar.

### 2.2.1 A música: espaço de (re)criação e liberdade

*Eles que andaram nas trevas cantaram canções do antigamente - Canções de Amargura - pois eles tinham os corações cansados (...) músicas antigas em que a alma do escravo negro falou aos homens (...) essas músicas são a mensagem articulada do escravo do mundo (...) Elas são a música de um povo infeliz, dos filhos da decepção, pois elas falam de morte e sofrimento e de saudade muda em direção a um mundo mais verdadeiro, de andanças enevoadas e formas ocultas.*

Du Bois<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> BOIS, 1994, pp. 155-157: « The Sorrow Songs ». “They that walked in darkness sang songs in the olden days – Sorrow Songs – for they were weary at heart (...) old songs in which the soul of the black slave spoke to men (...) these songs are the articulate message of the slave of the world (...) They are the music of an unhappy people, of the children of disappointment; they tell of death and suffering and unvoiced longing toward a truer world, of misty wanderings and hidden ways...”.

O que Bambaataa pretende com a *Universal Zulu Nation* é retomar a um contínuo, à ideia da cultura expressiva, da música como espaço para comunicar, (in)formar, despertar consciências, posicionar ideias (individuais ou coletivas), que conduzirão à ação política e social: por vezes como forma defensiva, por vezes como forma de (re)criação, tanto individual como coletiva.

Gilroy argumenta que, da cultura escravagista emergiram tradições especiais de expressão artística, “em particular a arte em forma de música e dança, oferecida aos escravos como forma de substituir a liberdade política a qual não tinham acesso”<sup>44</sup>. Portanto, é através da expressão artística, como alternativa à rebelião, ao suicídio, à fuga, ao luto silencioso e a impossibilidade de comunicação e troca de ideias (dada a diversidade linguística entre a população escrava), que as primeiras manifestações de descontentamento são passíveis de serem expressas<sup>45</sup>. A música e a dança tornam-se, nos primeiros meios de negociação e comentário da sua condição social, convertendo-se em instrumentos essenciais para a sua sobrevivência. A música torna-se, para o escravo, numa forma de lidar com a sua condição e de transpor barreiras e divergências, aproveitando as convergências culturais entre *Bakongos, Mandes, Akans* e *Yorubas*, entre tantos outros, criando uma estratégia de coesão e de mecanismos de sobrevivência ao sistema escravagista.

A liberdade estética precede assim, largamente, a liberdade social e política, da mesma forma que, a riqueza linguística precede a riqueza económica; e como diz Ralph Ellison, “liberdade social e política ... a arte – os *blues*, os *spirituals*, o *jazz*, a dança – foi o que tivemos no lugar da liberdade”<sup>46</sup>.

É dentro destas condições que a arte se torna, ao longo de uma história de opressão, a linha condutora da vida cultural e política do negro na sua luta para passar da condição

---

<sup>44</sup> GILROY, 1996, p. 56: “art, particularly in the form of music and dance, was offered to slaves as a substitute for the formal political freedoms they were denied”.

<sup>45</sup> GILROY, 1996: p. 57.

<sup>46</sup> ELLISON, Ralph. *Shadow and Act*. New York: Random House, 1964, pp. 247-8: “social or political freedom ... the art – the Blues, the spirituals, the Jazz, the dance – was what we had in place of freedom”; Apud RABAKA, 2011: p. 9.

de escravo, de quase não-humano, à condição de cidadão com direitos e visibilidade social.

É possível traçar, conforme fez Andre Craddock-Willis<sup>47</sup>, as quatro formas musicais mais importantes na história afro-estadunidense (*blues, jazz, rhythm & blues* e o rap), como formas artísticas expressivas que surgem, em determinados contextos e momentos históricos, como formas de comentário da situação social e política específica ao negro. Craddock-Willis vincula o *jazz* à segregação racial americana e o *rhythm & blues* ao pernicioso e persistente desequilíbrio social, razão de ser do movimento negro para os direitos civis (*Civil Rights Movement*). As canções e os gêneros musicais estão intimamente relacionados com a condição social e política do negro estadunidense, e servem como escape, diagnose social, espaço de contestação, protesto e amargura – ao que Du Bois chama *Sorrow Songs*: “velhas e estranhas canções em que a alma do escravo negro falou aos homens”<sup>48</sup>.

A utilização da arte, como forma de expressão face a um espaço limitado de expressão política e social, apresenta ao longo da história, um contínuo estético-social com pontos de continuidade entre os diferentes gêneros musicais, tanto na sua prática musical como na sua prática social: na utilização e transformação das tradições culturais, estilos, sons, movimento, ritmo, apropriação e (re)criação. O ponto fulcral destas artes é a articulação de reações à sua condição social, ponto este que liga o *jazz* ao *blues* e, conseqüentemente, como pretendia Bambaataa, ao rap.

Contudo, Du Bois também chama a atenção para a música como espaço onde se expressa o desejo por um mundo melhor<sup>49</sup>, onde esse mundo é (re)criado. Portanto, a música é nuclear à sua sobrevivência não só como forma de expressão, e como espaço de negociação da sua condição, mas também como forma alternativa de expressão cultural e política que considera o mundo sobre um prisma emancipatório de

---

<sup>47</sup> Andre Craddock, Willis. “Rap Music and the Black Musical Tradition: A Critical Assessment” *Radical America* 23.4 (1991): 29-38; *Apud* ROSE, 1994 (*Black noise*): p. 23.

<sup>48</sup> DU BOIS, 1994, p. 155: “weird old songs in which the soul of the black slave spoke to men”.

<sup>49</sup> DU BOIS, 1994: p. 157.

transformação. Na arte negra estadunidense o futuro é passível de redefinição, e, conforme advoga esta arte negra, uma vez sanada a violência que é a tipologia e hierarquização racial da sociedade, a razão prevalecerá e a justiça reinará – para a satisfação do coletivo – surgindo a verdadeira libertação do negro estadunidense.

## 2.2.2 À procura da cidadania e a (re)criação do Negro

A auto(re)criação social do negro no Novo Mundo acontece através da música, conforme aponta Gilroy, quando argumenta que, segundo o pensamento crítico dos negros no ocidente, a “autocriação social através do trabalho não é central nas esperanças de emancipação [u]ma vez que, para os descendentes de escravos, trabalho significa somente servitude, miséria e subordinação”<sup>50</sup>. A expressão artística extrapola a condição de moeda de troca pela falta de liberdade política e social para se tornar num meio de auto(re)criação e libertação, senão política, ao menos artística e estética. Esta libertação pode ser individual ou coletiva, através, acima de tudo, da música, da dança e, mais tarde, da escrita. Osumare chama a atenção:

A cultura popular afro-estadunidense foi sempre um terreno sociocultural controverso, pois é o reino em que, a maioria dos afro-estadunidenses continuam a trabalhar as suas identidades e visões da realidade. Essas identidades não constituem uma essência fixa de *blackness*, mas sim um espaço performativo que permite a negociação de si através da reinvenção de práticas culturais herdadas. É também um espaço social para as negociações diárias (...) dentro de um sistema social contínuo, que foi construído sobre uma invisibilidade inventada do Negro, também para limitar a sua participação no sistema socioeconômico. Historicamente nestes espaços de *blackness*, a dança e a música têm ocupado uma posição particularmente central.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> GILROY, 1994, p. 40: “social self-creation through labour is not the centre-piece of emancipatory hopes. For the descendants of slaves, work signifies only servitude, misery, and subordination”.

<sup>51</sup> OSUMARE, 2007, pp. 12-13: “African American popular culture has always been contentious sociocultural terrain because it is the realm in which the majority of African Americans continue to work out their identities and visions of reality. These identities do not constitute a fixed essence of blackness, but rather a performative space that allows for the negotiation of the self through the reinvention of inherited cultural practices. It is also a social space for daily negotiations (...) of a continuing social system that/was constructed on Black’s contrived invisibility, as well as on limiting their participation, in

Osumare entende que, desta tentativa contínua de auto(re)criação, surge uma “estética Africanista”<sup>52</sup>, que aqui se entende também presente no hip hop, como manifestação de um contínuo histórico de práticas culturais, que, embora sejam de base Africana, deixam de o ser, na totalidade, uma vez transformadas no contexto da diáspora causada pelo tráfico negreiro transatlântico. Esta estética negro estadunidense deixa de ser puramente africana, embora retenha, propositadamente, ressonâncias culturais africanas na atitude performativa do artista, na sua metodologia artística, e no seu relacionamento com o público.

O tráfico transatlântico criou uma amálgama de estéticas que precisam reajustar-se a um novo ambiente, num novo contexto cultural, social e político. Nesse processo, novas identidades vão sendo forjadas num processo contínuo de procura de identidade, de direção e de luta pela cidadania, dentro de um espaço performativo complexo que inclui a oralidade, o movimento e a música africana. Neste espaço performativo, o negro estadunidense e a sua arte vão-se transformando e (re)criando ao longo dos anos, assumindo roupagens novas, apropriadas às necessidades e possibilidades de um determinado momento histórico.

O processo de (re)criação e autodefinição do negro estadunidense é também um processo contínuo de autodefesa contra uma sociedade que não só o oprime, mas que também procura defini-lo através da construção de um imaginário que estabelece uma dialética diabólica e perniciosa de supremacia branca e inferioridade negra. Dentro desta necessidade, os diferentes movimentos negros surgem para colmatar aquilo que foi ignorado ou não conseguido pelo movimento anterior: o movimento do *Harlem Renaissance* evoluiu de dentro do movimento *New Negro*; o movimento *Black Power* surge após e contra a ideologia tática do movimento pelos direitos civis (*Civil Rights Movement*), entendida pelos adeptos do *Black Power* como

---

the socioeconomic system. Historically in these spaces of “blackness”, dance and music have occupied a particularly central position”.

<sup>52</sup> OSUMARE, 2007, p. 12: “Africanist aesthetics”, um termo cunhado, Segundo Osumare, por Brenda Dixon Gottschild (*Digging the Africanist Presence in American Performance*. Westport, CF: Greenwood Press, 1996.).

sendo passiva e por isso ineficaz. *Black Power* precede o hip hop e dá-lhe as ferramentas (que são apropriadas e reinventadas, ferramentas não só deste movimento, mas de todo um histórico estético-político-social que o precede) para que haja continuidade da luta pela cidadania, pela visibilidade e pelo poder.

### 2.2.3 O movimento *New Negro* e a (re)criação do Novo Negro em resposta ao menestrel

*os negros sentiram a necessidade de tentar "reconstruir" a sua imagem desde aquele terrível dia, em 1619, quando o primeiro carregamento de africanos desembarcou na Virgínia. Africanos e seus descendentes começaram suas vidas culturais, neste hemisfério, como verdadeiras desconstruções de tudo o que o Ocidente tão ardentemente desejou que eles fossem. Parece que, tão logo os negros puderam escrever, propuseram-se a redefinir – contra esteriótipos racistas – quem e o que era uma pessoa negra (...) Se as várias culturas Ocidentais construíram "blackness" como ausência, então as várias gerações de autores negros têm tendado reconstruir blackness como uma presença.*

*Henry Louis Gates e Gene Andrew Jarret*<sup>53</sup>

O movimento *New Negro* surge numa época em que o *Minstrel Show* ainda era persistente. O entretenimento estadunidense mais popular durante o período de

---

<sup>53</sup> Henry Louis Gates and Gene Andrew Jarrett in their book *The New Negro: Readings on Race, Representation, and African American Culture, 1892-1938*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2007, p.3; Apud RABAKA, 2011: pp. 59-60: "blacks have felt the need to attempt to "reconstruct" their image since that dreadful day in 1619, when the first bloatload of Africans disembarked in Virginia. Africans and their descendants commenced their cultural lives in this hemisphere as veritable deconstructions of all that the West so ardently wished itself to be. Almost as soon as blacks could write, it seems, they set out to redefine – against already received racist stereotypes – who and what a black person was (...) If various Western cultures constructed blackness as an absence, then various generations of black authors have attempted to reconstruct blackness as a presence".



Reconstrução e Pós-Reconstrução, era o show do menestrel de cara pintada de preto *Blackface Minstrelsy* ou *Minstrel Show*. Esta forma teatral foi uma das primeiras formas populares de entretenimento nos EUA. No *Minstrel Show* prevalecia a comédia, a dança, a música, a canção entre outras variedades performativas que eram realizadas, numa primeira fase, e na sua grande maioria, por pessoas brancas com a face pintada de preto. Mais tarde chegou a ser realizada por negros com a cara pintada de preto. Este tipo de comédia surge, argumenta Rabaka, como forma de criticar os esforços abolicionistas, de negros e brancos, que exigiam que os escravos africanos deveriam ser libertados. Anti-abolicionistas tentavam, de forma caricaturada, argumentar, uma suposta incapacidade dos negros, retratados através da figura do menestrel, como ignorantes, preguiçosos, sujos e incapazes de compreender a sua condição social. Este tipo de performance cristalizou-se por volta de 1840, sedimentando assim uma imagem caricatural do negro estadunidense. Ainda mais, conforme nota Rabaka, este tipo de *performance*, tornou-se no primeiro tipo de entretenimento distintamente estadunidense, enfatizando “que a cultura popular estadunidense nasce com o impiedoso escárnio contra os negros na sua *blackness*”<sup>54</sup>.

Esta imagem, solidificada na consciência coletiva acerca do negro, foi continuamente, ao longo da história da luta negro-estadunidense, rejeitada, contestada, desconstruída. Os vários movimentos culturais negros nos Estados Unidos da América resistiram e responderam, de forma combativa, à figura histórico-cultural do menestrel de cara pintada de preto (*blackface minstrel*) através da produção de trabalhos artísticos fundamentados no orgulho negro que, de forma inequívoca, rejeitou o racismo anti-negro explícito na retratação estereotipada do negro propagada pelo *show* de menestrel.

De uma forma geral, através da história da luta negra estadunidense, persevera a ideia que os movimentos negros visaram e visam a sua (re)criação e autodefinição,

---

<sup>54</sup> RABAKA, 2011, p. 50: “blackface minstrelsy was undeniably the first distinctly “American” theatrical form (...) it should be emphasized that American popular culture came into being by mercilessly mocking blacks in their blackness”.

entendendo como sendo seu o papel de persistentemente romper com os laços constritivos criados por uma América (estadunidense) branca que construiu o menestrel negro como sua antítese, numa tentativa de ostentar a sua suposta superioridade racial e fundamentar a sua desejada supremacia. O Movimento *New Negro* (ou Novo Negro) foi o primeiro movimento negro estadunidense a abertamente tentar combater essa construção identitária tendenciosa, numa tentativa de libertar o negro de uma imagem distorcida:

A primeira geração de afro-estadunidenses a expressar coletivamente as aspirações sociais, políticas e educacionais da população negra (...) [cujo] principal foco foi assegurar os direitos civis afro-estadunidenses (...) o movimento *New Negro* procurou uma rutura dialética da relação dos afro-estadunidenses com a escravidão no seu passado e proporcionar uma ponte para a liberdade do seu futuro (...) Todos entenderam estar a romper com a imagem estereotipada do "Velho Negro" e/ou menestrel de cara preta que havia, por muito tempo, dominado o longo discurso corrente estadunidense sobre os negros.<sup>55</sup>

Com uma imagem construída pelo Ocidente, através de uma história de escravagismo e colonialismo, o negro tenta (re)criar-se e fê-lo através da desconstrução do seu retrato esteriotipado pintado e sedimentado na memória coletiva estadunidense.

Conforme declara Alain Locke:

para a mente estadunidense, o Negro foi, durante gerações, mais uma fórmula do que um ser humano – algo a ser discutido, condenado ou defendido, a ser ‘oprimido’, ‘mantido no seu lugar’ ou ‘apoiado’, motivo de preocupação solidária ou segregadora, de assédio ou paternalismo, espectro ou fardo social. O Negro pensante foi mesmo levado a partilhar dessa atitude generalizada, a concentrar sua atenção em questões controversas, vendo-se a si mesmo segundo a perspetiva distorcida de ser um problema social. Era como se a sua sombra se tivesse tornado mais real do que a sua personalidade (...) Ao livrarmo-nos da velha crisálida do problema do negro, estamos a alcançar como que uma emancipação espiritual.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> RABAKA, 2011, p. 59: “the first generation of African Americans to collectively express the social, political, and educational aspirations of black folk, indeed, express the social, political, and educational aspirations of black folk (...) [whose] main focus was on securing African Americans’ civil rights (...) the New Negro movement sought to dialectically rupture African Americans’ relationship with the bondage of their past and provide a bridge to the freedom of their future. (...) all understood themselves to be breaking away from the stereotypical image of the “Old Negro” and/or blackface minstrel that had long dominated mainstream American discourse on black folk”.

<sup>56</sup> Alain Locke, “O novo Negro”; *Apud* SANCHES, 2011: pp. 59-60.

A arte exerce um papel fulcral nessa (re)construção identitária, nesse livrar-se da “velha crisálida”. O movimento *New Negro*, que procura, como o nome indica, afastar-se dessa imagem (essa construída pelo Ocidente, a do “Velho Negro”), surge por volta de 1890 com os ventos panafricanistas. Tem como apogeu artístico o *Harlem Renaissance*, que comumente se entende ter surgido de dentro do movimento *New Negro* a meio da década de 90 do século XIX e que perdura até a década de 40 do século seguinte.

O movimento *New Negro* se desenvolve num momento histórico estadunidense onde a violência da tipologia e da segregação racial predomina, onde o racismo anti-negro é a regra, e onde os milhares de linchamentos de negros, as estranhas frutas penduradas de estranhas árvores de álamo<sup>57</sup>, são um amargo marco histórico.

Em termos políticos, o momento apresenta uma divisão acentuada entre diferentes abordagens à situação político-social do negro estadunidense. Por um lado Du Bois com uma política que visava a libertação negra das amarras capitalistas, ligado às ideias panafricanistas, e lidando diretamente com que ele entendia como sendo questões intrínsecas ao “problema negro”, não só questões de empregabilidade e de desequilíbrio económico, mas também aspectos sociais, políticos, legais, intelectuais e culturais inerentes à condição de ser estadunidense e negro. Por outro lado Booker T. Washington assegura os capitalistas que, de forma generalizada, os trabalhadores negros acomodariam os seus interesses (interesses esses euro-estadunidenses), enquanto direcionava negros estadunidenses a “concentrar suas energias no trabalho manual e deixar o trabalho mental para os brancos ricos e seus lacaios”<sup>58</sup>. Esta clara distinção de abordagens comportamentais demonstra que o movimento *New Negro* teve contornos políticos divergentes para diferentes pessoas. A morte de Washington em 1915 deu fim à disputa política entre este e Du Bois.

---

<sup>57</sup> “*Strange Fruit*” é uma música consagrada por Billy Holiday, gravada pela primeira vez em 1939, e cujo poema é da autoria de Abel Meeropol – um professor primário judeu que assim protesta contra o linchamento de negros nos Estados Unidos da América que perduraram até o fim da década de 30 do século passado: “*Southern trees bear a strange fruit, blood on the leaves and blood on the root, black bodies swinging in the Southern breeze/strange fruit hanging from the poplar trees.*” MEEROPOL, 2006: p. 902.

<sup>58</sup> RABAKA, 2011, p. 58: “focus their energies on manual labor and leave mental labor to wealthy whites and their minions”.

Mas é o *Harlem Renaissance* que busca, através da arte, o equilíbrio do homem negro, a visibilidade, a cidadania, a liberdade (tanto política como artística) e a voz, mesmo que, neste caso, condicionada a uma elite intelectual. Para Locke, “[a] grande conquista social neste processo é a libertação do nosso talentoso grupo dos campos áridos da controvérsia e de debate para os campos produtivos da expressão criativa”<sup>59</sup>. Novas veredas culturais e estéticas são usadas na tentativa de alcançar, não só os direitos civis, mas de desconstruir os próprios conceitos de cidadania e democracia preconizados nos Estados Unidos da América. Este movimento teve o seu apogeu artístico com a publicação da antologia *The New Negro: An Interpretation*, em 1925, por Alain Locke.

O *Harlem Renaissance* deve ser entendido como um indicativo da evolução política do movimento *New Negro* e de uma maturação e libertação estética e cultural. No seu processo de questionamento e desconstrução do conceito estadunidense de cidadania, questionaram-se também sobre o significado de ser, simultaneamente, negro e estadunidense, ao que Du Bois chamou de *double consciousness*.

Jeffrey Stuart dá-nos uma ideia de quem foram os *New Negros* do Harlem Renaissance, e que, segundo Rabaka, poderia ser a descrição dos intelectuais, ativistas e artistas do movimento hip hop no século XXI:

um grupo proeminente de intelectuais e de artistas, homens e mulheres, tanto à vontade no mundo intelectual branco como no negro, contudo ancorados a um compromisso de tentar encontrar, na vivência negra, a nova voz da América. Surge um novo tipo de cidadão estadunidense esclarecido – cosmopolita, capaz de discutir a herança literária e intelectual nacional, tanto negra como branca, exibir um conhecimento do mundo e um sopro de influências que são menos evidentes no nacionalismo negro de 1960, e mesmo assim permanecer comprometido com a raça e a transformação da América através da cultura da comunidade negra.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Alain Locke, “O novo Negro”; *Apud* SANCHES, 2011: p. 72.

<sup>60</sup> STUART, Jeffrey C. (2007). “The New Negro as Citizen.” In George Hutchinson (Ed.), *The Cambridge Companion to the Harlem Renaissance*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, p. 19; *Apud* RABAKA, 2011, pp. 61-62: “an outstanding group of intellectuals as well as artists, men and / women as comfortable in the white intellectual world as the black, yet grounded by a commitment to try and find it in the black experience a new voice of America. A new kind of enlightened American citizen had emerged – the race cosmopolitan, who was able to discuss the national literary and intellectual heritage in black and white, exhibit a worldliness and breadth of influences less evident in the black nationalisms of the 1960’s, yet remained committed to the race and transformation of America through the culture of black community”.

Essa transformação preconizada pelo movimento *New Negro* (in)surge, em autodefesa, contra a construção do negro estadunidense como o Outro, o avesso de uma sociedade que o entende como a sua antítese na figura do menestrel negro; essa insurgência possibilita ao negro (re)criar-se através da arte, do *Harlem Renaissance*.

Contudo, de dentro do próprio movimento surgem críticas ao que alguns entenderam como sendo um aburguesamento dos Novos Negros, no sentido de apropriarem-se cada vez mais da cultura e valores morais eurocêntricos da classe média. Essa aproximação aos valores burgueses da época levou ao desagrado da fração mais radical deste movimento artístico, para quem a ideia de ser tanto “novo” como “negro” significava não só um corte com a ideia do Velho Negro (cujo menestrel seria aqui a figura emblemática) mas também com valores morais que não comportavam nem liberdade de criação nem liberdade sexual. Para esta fração do *Harlem Renaissance*, os *Niggerati*<sup>61</sup>, a aliança inicial conseguida, onde na história estadunidense, pela primeira vez, aliam-se negros e brancos, homens e mulheres, heterossexuais e homossexuais, para lutarem por uma causa comum, não deveria ser substituída por valores típicos de uma classe média míope, burguesa e conservadora, defensora de um *status quo* racista, sexista, homofóbico, capitalista e colonialista.

Ironicamente, os Novos Negros do *Harlem Renaissance* que procuravam se (re)criar e cortar com a sua ligação ao arquétipo do Velho Negro, estavam irremediavelmente presos à figura do menestrel. O nascimento do Novo Negro surge da morte do Velho Negro, que é sempre lembrado como razão de ser do Novo Negro, num infinito de comparações que manteve o menestrel de cara pintada de preto vivo na memória negra ao longo do *Harlem Renaissance*, inúmeras vezes ressuscitado para ser inúmeras e simbólicas vezes morto.

---

<sup>61</sup> Cujos maiores representantes seriam Langston Hughes e outros que procuravam não só a obtenção de direitos civis e uma revolução socialista, mas uma revolução sexual. RABAKA, 2011: pp. 62-63.

## 2.2.4 Black Power – “The Ballot or The Bullet”

*We are tired of praying and marching and  
thinking and learning  
Brothers want to start cutting and shooting  
and stealing and burning*

*Gil Scott-Heron*<sup>62</sup>

O movimento *Black Power* decorre a partir de meados de 1960 e perdura até 1975. Frustrados com a falta de progresso na conquista de seus direitos civis através de táticas não violentas, através da desobediência civil e de estratégias de resistência passiva preconizadas pelo movimento pelos direitos civis (*Civil Rights Movement*), agitados pelo assassinato de Malcom X em 1965 e de Martin Luther King em 1968<sup>63</sup>, e carregando a ira de séculos de opressão, os militantes do *Black Power* clamavam por estratégias mais enérgicas face às amostras cada vez mais frequentes de supremacia branca, racismo anti-negro, exploração, opressão e violência patentes na década de 60 do século passado. Os defensores do *Black Power* reivindicavam a solidariedade negra, o amor pela raça (vociferado no lema “*Black is Beautiful*”), e a autodefesa. A ideia não era odiar o branco, mas amar o negro<sup>64</sup>.

O *Black Power* apresenta-se como desenvolvimento lógico do movimento pelos direitos civis (*Civil Rights Movement*) para a obtenção de igualdade, liberdade e dignidade do povo negro, tendo em conta as circunstâncias históricas e a resposta do governo e da sociedade às suas demandas. Embora optando por veredas políticas

---

<sup>62</sup> In CHANG, 2007: p. 41.

<sup>63</sup> Morto a 4 de Abril de 1968, ano em que J. Edgar Hoover, o então chefe do FBI, havia declarado guerra aos *Black Panthers* e à *Nation of Islam*, que entendeu como sendo um perigo para a segurança do país. A 2 de Abril de 1969, vinte e um membros dos *Black Panthers* de Nova Iorque foram presos por conspiração terrorista, acusados de terem posto bombas num centro comercial na cidade. Dois anos depois, os vinte e um membros são libertos por falta de provas. CHANG, 2007: pp. 46-47.

No rescaldo do assassinato de Martin Luther King, houve mais de 200 levantes em vários centros urbanos estadunidenses, marcando uma virada na Revolta Negra. A Guarda Nacional e o exército tentaram estabelecer a ordem. O jornal *Washington Post* relatou que 11.500 tropas armadas foram posicionadas na capital. WOODARD, 1999: p. 94-95.

<sup>64</sup> RABAKA, 2011: p. 97.

diferentes, assim como assumindo uma estética particular, o movimento *Black Power* apresenta preocupações que são muito mais congruentes e complementares ao movimento que o precede do que conflituosas e contraditórias. Enquanto o movimento pelos direitos civis apresentava um cariz mais moderado e tendencialmente mais reformista, o movimento *Black Power* é radical nas suas estratégias, é mais agressivo (levando Malcom X a proclamar “*The Ballot or The Bullet*”<sup>65</sup>), advogando a violência como meio de atuação, de visibilidade e de mudança, assim como uma total descolonização psicológica do negro, que é então entendido como racialmente colonizado. Para os militantes do *Black Power*, prevalece a ideia de Fanon:

A descolonização é o meio para a verdadeira criação do homem novo. Mas esta criação em nada fica a dever a sua legitimidade a algum poder sobrenatural; a “coisa” que tem sido colonizada torna-se homem durante o mesmo processo em que se liberta.<sup>66</sup>

Seguidores de Frantz Fanon, os militantes do *Black Power* argumentavam que o negro necessitava de se libertar psicologicamente e para isso necessitava de submeter-se a um processo extenso de descolonização psicológica e de reeducação, que, muito à maneira do que Cabral entendeu como sendo o processo de *re-africanização*, Rabaka chamou de africanização revolucionária (*revolutionary Africanization*)<sup>67</sup> – um desenredar-se da “velha crisálida”, num processo contínuo de “emancipação espiritual”<sup>68</sup>. Trata-se de um processo que visa a auto-(re)criação do negro através da autodescoberta, da autodefinição e da autodeterminação, e até mesmo da

---

<sup>65</sup>“Nós queremos ouvir novas ideias e novas soluções e novas respostas. E nesse momento, se entendermos necessária a formação de um partido nacionalista negro, nós formaremos um partido nacionalista negro. Se for necessário formar um exército nacionalista negro, formaremos um exército nacionalista negro. Será o voto ou a bala. Será a liberdade ou a morte./We want to hear new ideas and new solutions and new answers. And at that time, if we see fit then to form a black nationalist party, we'll form a black nationalist party. If it's necessary to form a black nationalist army, we'll form a black nationalist army. It'll be the ballot or the bullet. It'll be liberty or it'll be death.” (Malcolm X, “The Ballot or the Bullet”, *In* George Breitman, *Malcolm X Speaks: Selected Speeches and Statements*. 2ª ed. New York: Pathfinder, 1989); *Apud* WOODARD, 1999: p. 91.

<sup>66</sup> FANON, 1963, pp. 36-37: “Decolonization is the veritable creation of new man. But this creation owes nothing of its legitimacy to any supernatural power; the “thing” which has been colonized becomes man during the same process by which it frees itself”.

<sup>67</sup> RABAKA, 2011: p. 96.

<sup>68</sup> Alain Locke, “O Novo Negro”; *Apud* SANCHES, 2011: p. 60.

autodefesa. Central é a ideia de *Black Empowerment*, um *empoderamento* que não tem como objetivo final a supremacia negra, mas uma genuína democracia que se quer multirracial e multicultural.

Como forma de autodefesa, o movimento *Black Power* (in)surge-se contra um tecido social urdido por sistemas de opressão alimentados por uma máquina política capitalista que toma decisões que mantêm o homem negro no *ghetto*, não só geográfico, mas social, político e económico. À margem da máquina do poder, as decisões políticas tomadas até então levaram a que ele fosse urbanizado e modernizado de maneira separada e diferente, criando clivagens profundas entre a América (estadunidense) branca e a negra.

Perkins, muito à maneira de Fanon (intelectual de eleição do movimento *Black Power*) e espelhando um sentimento comum entre os militantes deste movimento, aponta para o facto de que os negros estadunidenses sentem-se racialmente colonizados, mantidos num perpétuo estado de impotência, onde o poder, que adquiriram desde a obtenção da sua cidadania, não lhes permite muito mais do que no tempo da escravatura. Perkins chama a atenção para o facto de que, muito embora os EUA seja um país de imigrantes que criam os seus espaços culturais, os seus *ghettos*, existindo assim *ghettos* polacos, judeus e irlandeses, é somente o *ghetto* negro que evoca associações com pobreza, crime, privação e desorganização social. Os *ghettos* negros tendem a refletir a degeneração social ao invés de expor o sistema opressivo que cria tais condições, levando a que a sua população, sentindo-se impotente para mudar o seu *status quo*, tente lidar com a situação ao invés de combatê-la. O *ghetto* é então, para os militantes do *Black Power*, comparável à colónia, uma analogia usada na tentativa de melhor descrever a situação social, política e económica do negro. Marcus Garvey já havia, muito antes, ligado a sina dos negros, os então migrantes fugidos de um espaço sulista<sup>69</sup>, extremamente racista, à situação de sujeitos coloniais. Já em

---

<sup>69</sup> Em 1920, no Harlem, já era notável o aumento do número de pessoas que migravam do sul dos EUA para o norte e oeste, enchendo os centros urbanos, criando novos *ghettos* e mudando a vida urbana estadunidense. Estima-se que no auge desse processo migratório o número de pessoas a deixar o sul foi



1852, Martin R. Delany, na sua publicação *The Condition, Elevation, Emigration, and Destiny of Colored People of The Unites States Politically Considered*, afirmava que os negros eram “uma nação dentro de uma nação”<sup>70</sup>.

Muito embora não possua todas as características inerentes à condição de colônia, o seu estatuto de povo oprimido indica a sua exploração por um outro grupo. A condição de escravo que levou o negro aos Estados Unidos da América marcou-o como objeto, sujeito a um país que lhe era estranho, que lhe negou cidadania e direitos iguais até à Proclamação de Emancipação em 1862. Contudo, argumentam os militantes do *Black Power*, os negros não tiveram equidade social, mesmo na qualidade de cidadãos, por isso, sentem-se como objetos coloniais, sob dominação estrangeira, que pode ser identificada em termos políticos. Perkins define esta condição de opressão com um termo por si criado, “*ghetcolony*” negra<sup>71</sup> e traça a seguinte tabela de comparação:

<i>GHETTO</i>	COLÓNIA
População étnica relocada	População étnica indígena
Controlado por governo nativo	Controlada por governo estrangeiro
Com ligações ao governo nativo	Sem ligação ao governo estrangeiro
Base domiciliar deslocada	Base domiciliar permanente
Controlado pelo capitalismo	Controlada pelo imperialismo
Politicamente oprimido	Politicamente oprimida
Economicamente oprimido	Economicamente oprimida
Culturalmente oprimido	Culturalmente oprimida
Oprimido pelo sistema educativo	Oprimida pelo sistema educativo
Produto do racismo	Produto do racismo <sup>72</sup>

Portanto, para Perkins e para a generalidade militante do *Black Power*, em comum com uma colônia oprimida, a população negra da “*ghetcolony*” partilha uma série de

---

de cerca de 1.5 milhões, criando um grande impacto no que foi a formação de uma consciência negra nacional. WOODARD, 1999: pp. 24-26.

<sup>70</sup> *Apud* CHENEY, 2005: p. 16.

<sup>71</sup> PERKINS, 1975: p. 5.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

semelhanças; são igualmente: uma população étnica controlada por um governo de diferente etnia (que no caso dos negros estadunidenses trata-se, não de um governo estrangeiro, mas de um governo nativo), igualmente controlados por sistemas exploradores (capitalismo e imperialismo); são oprimidos política, económica e culturalmente, e sujeitos a um sistema educativo repressivo que não visa o seu melhoramento; e sobretudo, tanto o *ghetto* como a colónia são produtos de uma sociedade racista. Posicionando-se na condição de racialmente colonizados, os militantes do *Black Power* compreendem a sua situação de oprimidos como resultado da atuação de três sistemas: racismo, capitalismo e colonialismo.

Os militantes do *Black Power* entendem assim a sua formação no *ghetto* como parte do seu *ethos*, gerando um sentimento comum de destino, assente não só num passado traumático partilhado (a escravatura), mas numa condição social generalizada (a marginalização), criando, acima de tudo, uma identidade de grupo, uma consciência nacionalista negra que nasce de uma história de escravatura, de opressão e de conflito racial, entre dois grupos distintos que experienciam, dado o percurso histórico estadunidense, duas Américas diferentes. Enquanto o europeu emigrou para os Estados Unidos para se livrar de situações opressivas, o africano é para lá enviado na condição de escravo, fundamentando assim duas experiências crucialmente opostas (uma de libertação e outra de perda de liberdade), criando duas *realidades* que, segundo os militantes do *Black Power*, são parte intrínseca do próprio tecido social estadunidense.

Durante o movimento pelos direitos civis (*Civil Rights Movement*), a sociedade burocrática, numa tentativa de impor conformidade como forma entendida de sanar o problema da segregação racial, esperava que os negros assimilassem a cultura europeia abdicando da sua cultura africana (muito à maneira do que era esperado do colonizado com o processo de assimilação). A implicação dessa expectativa era a de que os negros se tornassem *brancos* para que pudessem ser aceites numa América (estadunidense) convencionalmente branca e detentora do poder. Ao invés de se conformar com essa situação de autoanulação, a revolta causada por essa expectativa deu alento ao surgimento de um nacionalismo de essência cultural e racial (uma nação negra dentro do Estado-nação), que tinha como objetivo solucionar o problema do

homem negro através da total erradicação das barreiras à equidade racial nos Estados Unidos da América.

A formação de uma cultura e consciência negro estadunidense dá-se num contexto de opressão e exclusão racial, estabelecendo as bases para o surgimento de uma visão política que entende o negro como sendo uma nação (negra) inserida, mas não parte assumida, de uma outra nação, os Estados Unidos da América. Entre 1960 e 1970, grupos emergentes, ideologicamente simpatizantes de Fanon, advogam soluções violentas e radicais para os seus problemas de opressão racial.

Embora tenham conquistado pequenas vitórias, o Movimento Pelos Direitos Civis (*Civil Rights Movement*) mostrou-se, segundo os militantes do *Black Power*, incapaz de, através de métodos pacifistas, mudar radicalmente a situação de subjugação do negro. Era preciso, pensavam, dentro de uma doutrina fanoniana, agir com violência – muito em alinhamento com as causas por autodeterminação em África, na América Latina e na Ásia, com os seus movimentos por direitos civis – uma violência entendida como sendo de autodefesa. A política de nacionalismo cultural serviu como exemplo para os negros estadunidenses. A consciência nacional negra abarca uma diversidade de religiões, filosofias, ideologias e políticas, onde a condição adversa em que vive o negro torna-se a cola que une um povo na luta contra a opressão que os trunca o desenvolvimento. A opressão é tida, pelos militantes do *Black Power*, como fruto de uma colonização racial, onde uma *nacionalidade* domina e monopoliza posições de poder e riqueza, privilegiando a criação burocrática de barreiras que excluem uma outra *nacionalidade* de cultura diferente, com resultados sociais e económicos nefastos. Consequentemente, o *nacionalismo negro* surge como autodefesa, tendo como fator de união exatamente o que os exclui do centro: a condição de negros.

Já no começo do século passado um pensamento embrionário da própria *League of Struggle for Negro Rights*, havia declarado:

Nós proclamamos perante o mundo inteiro [,] que os negros estadunidenses são uma nação, uma nação que se esforça para atingir o seu estado de homem adulto, mas cujo crescimento é violentamente retardado e brutalmente oprimido pelo

imperialismo estadunidense. Durante trezentos anos os negros estadunidenses foram escravizados. O mesmo golpe que atingiu os grilhões da escravidão foi o que pregou as correntes de uma nova escravatura. Depois de três quartos de século de suposta liberdade, o povo negro ainda tem que lutar pela liberdade que deveria ter sido justamente sua depois da Guerra Civil.<sup>73</sup>

O sentimento de união negra, face à segregação implícita na sociedade racista estadunidense, não surge com o movimento *Black Power*<sup>74</sup>, mas é este movimento que toma formas mais radicais e atua de maneira mais combativa, dando novos contornos ao conceito de *nacionalismo negro* estadunidense. O sociólogo britânico Anthony D. Smith entende nacionalismo como “um movimento ideológico para alcançar e manter a autonomia, a unidade e a identidade de um povo [,] que alguns de seus membros creem constituir uma ‘nação real’ ou potencial”<sup>75</sup>. Smith chama a atenção para o facto que, forma geral, o nacionalismo abrange “importantes áreas da cultura e da sociedade; em particular, o ideal da identidade nacional [que] remete para as questões culturais (...) [pois] todo o nacionalismo visa a identidade nacional em diferentes graus”<sup>76</sup>, o que nos leva a compreender a importância dos movimentos culturais que acompanham o desenvolvimento dos movimentos políticos como o *New Negro* e o *Black Power* como parte intrínseca do *nacionalismo negro* estadunidense.

---

<sup>73</sup> League of Struggle for Negro Rights, *Equality, Land and Freedom: A Program for Negro Liberation*, 7, In Haywood Files, KWOF; *Apud* WOODARD, 1999, p. 27: “We proclaim before the whole world that the American Negroes are a nation – a nation striving to manhood but whose growth is violently retarded and which is viciously oppressed by American imperialism. For three hundred years the American Negroes have been enslaved. The same blow which struck the shackles of chattel slavery from them hammered on the chains of a new slavery. After three-quarters of a century of supposed freedom the Negro people must still fight for that liberty which should have rightly been theirs after the Civil War”.

<sup>74</sup> Woodard traça o processo histórico de formação do *nacionalismo negro* em 5 fases: sendo a primeira a de etnogénese durante a escravatura; a segunda antes da Guerra Civil estadunidense com os círculos abolicionistas; a terceira resulta do fracasso da Guerra Civil e da Reconstrução em garantir ao negro estadunidense plena cidadania; a quarta fase acontece com o grande fluxo migratório do sul para os centros industrializados do norte criando grandes *ghettos*, coincidindo com a Primeira Guerra Mundial e com o sentimento de nacionalidade generalizado provocado pela guerra e adotado por Garvey em 1920; a quinta fase depara-se com a segunda leva de migração do Sul em direção ao Norte entre 1940 e 1970, criando novos *ghettos* e aumentando os já existentes, e cujas condições sociais levaram às insurreições durante a década de 60 do século passado, com destaque na arena política de 1965 para o *Voting Rights Act* (“*The Ballot or the Bullet*”), com uma notória onda de solidariedade para com os movimentos de libertação africanos, latino americanos e asiáticos. Woodard considera as cinco fases como um processo contínuo de luta e de formação de consciência nacionalista negra. Vide WOODARD, 1990: pp. 10-11.

<sup>75</sup> SMITH, 2001: p.20.

<sup>76</sup> SMITH, 2001: pp. 20-21.

## 2.2.5 Black Arts Movement – “New life, revelation, evolution and revolution”<sup>77</sup>

*A aceitação da frase “O Negro é Belo” é o primeiro passo para a destruição da velha tabela de leis e construção de outras novas, pois a frase viola todo o ethos da estética branca.*

*Addison Gayle, Jr.*<sup>78</sup>

Em rutura com a estética prevalente, surge, das entranhas do movimento político *Black Power*, o *Black Arts Movement* que veio a marcar indelevelmente, assim como o *Harlem Renaissance*, embora se demarcando deste, o desenvolvimento cultural dos negros estadunidenses. Em sintonia com o que era preconizado pelo movimento *Black Power*, descontentes com o que foi desconseguído pelo movimento *New Negro* e pelo *Harlem Renaissance*, este movimento visa uma total rutura com os valores e com a estética ocidental vigente, pretendendo “uma revolução cultural nas artes e nas ideias”<sup>79</sup>. Vinte anos mais tarde, em retrospectiva, o crítico literário Lawrence Jackson explica esse repúdio:

Este fenômeno (...) é duplamente curioso, porque os críticos das décadas de 30, 40 e 50 do século passado foram bastante notáveis na sua devoção e valorização da cultura negra vernacular. Mas por mais uma vintena de anos após a década de 20, estes escritores e críticos expressam principalmente máxima impaciência com as realizações dos escritores afro-estadunidenses durante a década de 20. Tal impaciência e desprezo não seriam realmente revertidos se não fosse o sucesso do movimento moderno pelos direitos civis e a criação de programas académicos de Estudos Negros no final da década de 60 e começo da de 70.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> BARAKA, 1991: p. 109.

<sup>78</sup> *Addison Gayle, Jr.*; *Apud* PERKINS, 1975: p. 154: “The acceptance of the phrase “Black Is Beautiful” is the first step in the destruction of the old table of the laws and the construction of new ones, for the phrase flies in the face of the whole ethos of the white aesthetic”.

<sup>79</sup> NEAL, 1968, p. 29: “a cultural revolution in art and ideas”.

<sup>80</sup> ‘The Aftermath’: The Reputation of the *Harlem Renaissance* Twenty Years Later” *Apud* George Hutchinson (Ed.), *The Cambridge Companion to the Harlem Renaissance*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2007. pp. 239-53.; *Apud* RABAKA, 2011, p. 85: “This phenomenon (...) is doubly curious because the critics of the 1930s, 1940s, and 1950s were fairly conspicuous in their devotion to and appreciation of vernacular black culture. But for more than a score of years following the 1920s,

A crítica mais relevante feita ao movimento do *Harlem Renaissance*, (notoriamente um movimento de intelectuais de classe média, muitas vezes acusados de usufruir de patronagem branca) é a de se terem acomodado a padrões burgueses de uma classe média branca medíocre, na tentativa de integração numa sociedade que os desprezava. Ainda mais, os críticos sugerem que, na qualidade de movimento intelectual da classe média, o *Harlem Renaissance* não se enraizou nas comunidades mais pobres e nas suas lutas pela sobrevivência quotidiana e, por isso, não soube dar voz aos carenciados e mais afetados pelo que os radicalistas do *Black Power* e do *Black Arts* entenderam como sendo uma colonização rracica. Para estes radicalistas, o poder está na palavra, na ação e na união de todos os negros espalhados pelos Estados Unidos da América, ligados por um passado comum, um presente desolador e um futuro que pretendem melhor, ou seja, unidos por aquilo que Amiri Baraka entendeu como uma cultura comum:

Cultura é o resultado de um 'desenvolvimento psicológico comum'. Mas o desenvolvimento psicológico comum é baseado na experiência de condições materiais comuns que são definidas, em última análise, política e economicamente.<sup>81</sup>

Os protagonistas deste novo movimento, entendem a cultura como o resultado de uma história, de um *trauma coletivo* que sedimentou um desenvolvimento histórico, social, económico e político partilhado, e a probabilidade de um futuro consequentemente comum. Esta identidade cultural partilhada constitui as bases para uma *nação, nacionalidade*, separada e distinta de outra, neste caso branca.

Ao ser rejeitado como corpo estranho, o negro desenvolve-se à margem do sonho estadunidense. Subjugado pela opressão que retarda o seu desenvolvimento social e

---

these writers and critics expressed mainly the utmost impatience with the achievements of African American writers during the 1920s. It was an impatience and disregard that would not really be reversed until the success of the modern Civil Rights Movement and the creation of Black studies academic programs in the late 1960s and early 1970s".

<sup>81</sup> BARAKA, 1991, p. 101: "Culture is the result of a 'common psychological development'. But the common psychological development is based on experiencing common material conditions which are defined, ultimately, politically and economically".

económico, resta-lhe o espaço artístico que, ao longo de sua história, tem sido seu único espaço de liberdade de expressão e de possibilidades, exemplo disso é o género musical popular, o *blues* que surge entre o fim do século XIX e o começo do século XX como impulso secular musical negro estadunidense. Para Amiri Baraka, o mais antigo património lírico do *blues* foi África, mas a sua expressão contemporânea estética foi sendo (re)criada e passou a resumir-se à experiência de vida dos negros no ocidente. A partir do começo do século XX, a maior parte dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro já se haviam tornado estadunidenses, e o *blues* (com temáticas que variam entre o espiritual e o laboral) que canta a dor, passa então, finda a escravatura, também a celebrar uma vida menos oprimida, menos agreste, mas também mais incerta, ainda continuamente trágica e privada de tantas coisas. O *blues* acompanha e canta estas transformações, cantando e carregando na sua lírica a alma e o desenvolver da história do negro. Contudo, enquanto canta o *blues*, o negro interrompe padrões estéticos europeus, transformando e criando uma nova estética ocidental na maneira que expressa a sua experiência nos Estados Unidos da América, deixando marcas indeléveis na cultura desse país, levando Du Bois a afirmar a música como “o maior presente do povo negro”<sup>82</sup> e Alain Locke a entender a música que canta o sofrimento (como o *blues*) não só como “inestimável herança de um passado negro”, mas também como “material promissor para a música Negra do futuro”<sup>83</sup>.

Para Baraka, a “infinitamente diversificada, a matriz cultural africana é a base, não só do que é chamado de Estética do *blues*, mas de toda uma Estética Negra”<sup>84</sup>. Amiri Baraka, um dos maiores ativistas do movimento *Black Arts*, baseia-se no pressuposto de que o africano entendia a música como fator de participação e de contribuição de todos. Para este intelectual negro e para os militantes do *Black Arts*, “[a] arte era uma expressão coletiva e comunitária. Era também funcional e social”<sup>85</sup>. Sob esse prisma, Baraka entendia a estética do *blues* como inseparável do que era a vida do

---

<sup>82</sup> DU BOIS, 1994, p. 156: “the greatest gift of the Negro people”.

<sup>83</sup> LOCKE, 1968, p. 25: “So these “Sorrow Songs” are more than a priceless heritage from the racial past, they are promising material for the Negro music of the future”.

<sup>84</sup> BARAKA, 1991, p. 102: “endlessly diverse African cultural matrix is the basis not only of what’s called the Blues Aesthetic, but any Black Aesthetic”.

<sup>85</sup> BARAKA, 1991, p. 105: “Art itself was a collective and communal expression. It was also functional and social”.

negro estadunidense, pois dela retirava a sua essência, refletindo-a, onde a forma se torna o contínuo do conteúdo, onde “forma e conteúdo são expressões uma da outra”<sup>86</sup>. Baraka afirma categoricamente que “despolitizar a estética africana estadunidense é desconectá-la da vida real do povo negro”<sup>87</sup>. Baseando-se nesse pressuposto, para o Movimento *Black Arts* a estética negra é, e deve ser, política para ser genuinamente africana. Para este grupo de intelectuais, a poesia deve ter uma função concreta, não deve ser abstrata, deve ser uma ação<sup>88</sup>, onde ética e estética estão irremediavelmente conetadas<sup>89</sup>.

Para estes intelectuais, o divórcio entre a ética e a estética na arte e na sociedade ocidental é sintoma de uma cultura que está definhando. A sociedade burguesa branca da época era entendida, pelos artistas do movimento *Black Arts*, como que em decadência moral e culturalmente vazia por estar desconetada da *realidade*, de ser escapista, de estar mais preocupada consigo mesmo do que em encarar o turbilhão que era a *realidade* estadunidense da época, tornando-se estéril na sua recusa de ver o mundo para além das vedações brancas de confortáveis e idílicos subúrbios. O movimento *Black Arts* é radicalmente oposto a um conceito de arte que permita a alienação do artista do mundo que o circunda. Para estes artistas, em total sincronia com o conceito político do movimento *Black Power*, a arte deve falar diretamente com e para o homem comum, refletindo as aspirações de uma América estadunidense negra, no seu desejo de autodeterminação, cidadania e (re)criação. Existe, neste momento histórico, uma preocupação com a “política e arte” e com a “arte da política”<sup>90</sup>, num relacionamento íntimo entre o movimento político e o movimento artístico.

Os objetivos de descolonização psicológica e de reeducação preconizados pelo movimento *Black Power* são refletidos na (re)criação proposta pelo movimento *Black*

---

<sup>86</sup> BARAKA, 1991, p. 105: “form and content are expressions of each other”.

<sup>87</sup> BARAKA, 1991, p. 109: “To depoliticize the African-American Aesthetic is to disconnect it from the real lives of the Afro-American people”.

<sup>88</sup> NEAL, 1968, p. 31: “Poetry is a concrete function, an action. No more abstractions”.

<sup>89</sup> NEAL, 1968, p. 31: “ethics and your aesthetics are one”.

<sup>90</sup> NEAL, 1968, p. 29: “art and politics (...) the art of politics”.



*Arts* que pressupõe uma total reorganização, senão mesmo uma negação, da estética cultural ocidental. O movimento *Black Arts* propõe simbolismo, mitologia, iconologia e perspectivas críticas à parte da estética ocidental, que é reavaliada, sob uma perspectiva negro estadunidense, não só na sua estética, como no papel desempenhado pelo escritor e na função social da arte. A cultura negra é tema central desta (re)criação revolucionária. O conceito de uma estética negra é (re)criado e vital para a sobrevivência de uma cultura negra, conceito este perfeitamente vocalizado nas palavras de Etheridge Knight:

Aceitar a estética branca é aceitar e validar uma sociedade que não vai permitir que ele [o artista negro] viva. O artista Negro deve criar novas formas e novos valores, cantar novas canções (ou purificar as antigas), e, juntamente com outras autoridades Negras deve criar uma nova história, novos símbolos, mitos e lendas (e purificar os antigos pelo fogo). E o artista Negro, na criação da sua própria estética, deve ser responsabilizado apenas por negros. Além disso, ele, uma vez alimentado pelo veneno da 'experiência individual', deve apressar a sua própria dissolução como indivíduo (no sentido ocidental) – por mais doloroso que o processo possa ser.<sup>91</sup>

Para os artistas do *Black Arts*, os artistas do passado (aqui entenda-se do *Harlem Renaissance*) ao utilizarem a estética branca, ocidental e ao direcionarem a sua arte para um público branco, o fazem para protestar. A literatura de protesto, segundo uma conceção fanoniana, fala para o opressor. Muito à maneira das fases de desenvolvimento de consciencialização do colonizado elaboradas por Frantz Fanon, Etheridge Knight alega que a fase de protesto acabou, resta então a fase de revolta/combate, onde o artista falará para os seus irmãos de raça, numa linguagem sua, dentro de uma nova estética, de onde poderá, segundo esta lógica, surgir uma arte realmente negra, neste contínuo de auto(re)criação. Etheridge Knight esclarece:

implícita no ato de protesto está a crença de que a mudança está próxima, uma vez que os senhores estão cientes da 'queixa' do manifestante (a própria palavra denota

---

<sup>91</sup> Etheridge Knight; *In* NEAL, 1968, p. 30: "To accept the white aesthetic is to accept and validate a society that will not allow him [the black artist] to live. The Black artist must create new forms and new values, sing new songs (or purify old ones); and along with other Black authorities, he must create a new history, new symbols, myths and legends (and purify old ones by fire). And the Black artist, in creating his own aesthetics, must be accountable for it only to the Black people. Further, he must hasten his own dissolution as an individual (in the Western sense) – painful though the process may be, having been breast-fed the poison of 'individual experience'".

imploração, súplica aos deuses). Somente quando essa crença desvanecer e os protestos cessarem, surgirá a arte negra.<sup>92</sup>

O movimento *Black Arts* preocupa-se assim com a (re)criação negra através de uma estética, que, muito embora assente na cultura tradicional negra, tenha implicações mais amplas, que espelhe a *realidade* de uma América estadunidense negra, oprimida e racialmente colonizada por uma América branca. Amiri Baraka (dantes conhecido por LeRoi Jones), no seu poema "*Black Arts*", exprime com precisão o ideal do movimento. O termo Arte Negra (*Black Arts*) embora sempre presente foi por LeRoi Jones utilizado neste poema, pela primeira vez, com um sentido positivo de poder:

*Poems are bullshit unless they are  
teeth or trees or lemons piled  
on a step. Or black ladies dying  
of men leaving nickel hearts  
beating them down. Fuck poems  
and they are useful, would they shoot  
come at you, love what you are,  
breathe like wrestlers, or shudder  
strangely after peeing. We want live  
words of the hip world, live flesh &  
coursing blood. Hearts and Brains  
Souls splintering fire. We want poems  
like fists beating niggers out of Jocks  
or dagger poems in the slimy bellies  
of the owner-jews.*

O poema assume uma função, a de ser a morte de uma estética ultrapassada para dar aso ao surgimento de uma nova estética; enquanto assume uma função social, o poema torna-se físico, uma arma que atira e mata:

*we want "poems that kill."  
Assassin poems, Poems that shoot  
guns. Poems that wrestle cops into alleys  
and take their weapons leaving them dead  
with tongues pulled out*

---

<sup>92</sup> Etheridge Knight; *In NEAL*, 1968, p. 30: "And implicit in the act of protest is the belief that a change will be forthcoming once the masters are aware of the protestor's 'grievance' (the very word connotes begging, supplication to the gods). Only when that belief has faded and protestings end, will Black art begin."

Baraka também expressa neste poema a ligação que existe entre a frustração social do negro, a sua ira, e a influência desta ira na literatura negro estadunidense, patente aqui nas veredas violentas que escolhe percorrer.

Da morte do polícia (representante da lei e da ordem, entendendo ser esta a ordem responsável por manter o negro à margem) cuja língua pende inerte para fora da boca (a palavra silenciada), remetendo para a morte da estética ocidental. O sujeito do poema expressa a vontade de uma nova estética, intimamente ligada aos propósitos do movimento *Black Power*:

*We want a black poem. And a  
Black World.  
Let the world be a Black Poem  
And Let All Black People Speak This Poem  
Silently  
or LOUD<sup>93</sup>*

Aqui prevalece a ideia de uma consciência coletiva, do povo negro, e do impulso que os move para a aquisição de autodeterminação, visibilidade e autonomia, dentro de um projeto nacionalista, que procura re(criar) a função tanto da arte como do artista negro. O poema quer-se assassino, deve matar os símbolos do poder branco, deve criar um mundo negro onde não prevalecerá uma dialética fundamentada na superioridade branca e na inferioridade negra, mas numa democracia genuinamente multicultural e multirracial que requer a (re)criação de uma nova estética e simbologia, considerada como uma verdadeira revolução cultural, que procura levar o negro da margem para o centro, apaziguando assim a sua ira.

O poema apresenta também a rutura com o estilo discursivo adotado pelo movimento pelos direitos civis: apologético de uma postura de não-confronto, com uma linguagem polida e educada à maneira da classe média, que pretende construir uma imagem do negro como um cidadão igual, digno e respeitável da sociedade. Com o derrube do que foi entendido pelo *Black Arts* como sendo uma mentalidade colonizada, onde o protesto por via pacífica foi entendido como insuficiente, o poeta do *Black Arts* adota um estilo discursivo que não só reflete o orgulho de ser negro, mas marca o fim do discurso de conformidade para com a supremacia branca, para passar a ser um

---

<sup>93</sup> LeRoi Jones, "Black Arts"; *Apud* NEAL, 1968: pp. 31-32.

discurso de confronto e de combate, que assinala a diferença na sua mentalidade, agora descolonizada. Trata-se de um discurso que demanda direitos, que adota a gíria dura da rua, agressivo, indelicado, direto e por vezes até mesmo ameaçador. De um discurso, verbal e não-verbal, historicamente submisso à supremacia branca, onde predominava a falta de poder, de postura forçosamente subserviente, emasculado no sentido em que muito se assemelhava ao discurso das mulheres ao longo da história<sup>94</sup>, surge, então, um discurso verbal e não-verbal (o punho cerrado e em riste dos *Black Panthers*) agressivo e hiper másculo, ao ponto de se tornar intimidador.

A necessidade de criação de uma nova estética afro-estadunidense culminou com a criação de um programa académico, chamado *Black Studies*, cujo ideal era a reavaliação crítica, dentro de uma perspectiva negra<sup>95</sup>, da história dos negros, conscientes de serem racialmente colonizados, da sua cultura e do seu longo percurso, da luta pela cidadania num país que reclama ser tanto cristão como democrático. De certa forma, cada geração tentou corrigir o que foi desconseguido pela geração anterior na sua tentativa de visibilidade, poder, voz e cidadania. Desde os protestos de Langston Hughes, Richard Wright, Countee Cullen, Du Bois e Claude McKay, entre tantos outros do *Harlem Renaissance* que contribuíram de forma indubitável para uma mudança de pensamento de uma geração para a aspiração a um Novo Negro, até a ação combativa de Amiri Baraka, Larry Neal, Etheridge Knight, The Last Poets, Gil Scott-Heron, entre outros do *Black Arts*, ao contestarem o aburguesamento dos Novos Negros e as constrações rácico-sociais de uns Estados Unidos da América racista, enquanto exigiam o seu lugar na história, cultura e sociedade, assim como na política de poder. Oferecem inspiração para gerações vindouras de intelectuais, artistas e ativistas, numa luta por cidadania que persiste, embora com roupagens diferentes, até os dias de hoje.

---

<sup>94</sup> Robin Lakoff. *Language and Woman's Place*. New York: Harper & Row, 1975; *Apud* MORGAN, 2008: p. 114. Morgan argumenta, com base em Lakoff, que o discurso feminino tem sido, ao longo da história, relegado ao estatuto de subserviência e de objeto, neste caso, sexual. Ainda mais, argumenta Morgan, o discurso das mulheres tem sido equacionado com a necessidade de ser aceite e de agradar.

<sup>95</sup> CHANG, 2007: pp. 264-5: Os nacionalistas negro estadunidenses Maulana Karenga e Molefi Kete Asante advogavam a *Afrocentricidade* (*Afrocentricity*) como um programa intelectual para remover o foco eurocêntrico do currículo académico, numa tentativa de descentralização da educação, com os objetivos de reaver e reclamar as raízes ancestrais e a glória africana e assim valorizar a produção de pensamento e conhecimento africano.

## 2.2.6 De *Black Thing* a *Global Thing*: o rap e os novos “condenados da terra”

*O homem colonizado que escreve para o seu povo, deve usar o passado com a intenção de abrir o futuro.*

Fanon<sup>96</sup>

Foi a procura e (re)definição da Estética Negra que levou a uma formação de práticas discursivas que persistem no rap politicamente engajado de hoje; entendendo que parte fulcral desta estética é o questionamento da sociedade e o expressar da *realidade* do negro estadunidense. A Estética Negra inclui não só a tradição cultural negro-estadunidense (o corpus da ficção oral e escrita que mostra a beleza e a sutileza de pensamento, a música, a dança, dentre outros aspetos), mas, como proclama Neal Larry, tem implicações que ultrapassam a tradição: como o pensamento e princípios políticos que se opõem abertamente à supremacia branca, assim como a chamada de união entre os diferentes povos (não somente negros, mas todos os oprimidos não caucasianos). Existe uma forte distinção entre o *autêntico* e o *inautêntico* quando se trata de arte e literatura negro-africana: tendo em consideração que a *autêntica* arte negra estadunidense é, obrigatoriamente, como afirma Neal, “historicamente fundamentada, politicamente engajada, socialmente edificante, e consciencializadora”<sup>97</sup>, se opondo radicalmente à alienação do artista em face da *realidade* que o circunda<sup>98</sup>.

Rabaka argumenta que é de dentro do movimento do *Harlem Renaissance*, com os *Niggerati* (cujo expoente máximo é Langston Hughes) e a sua missão de documentar e celebrar a cultura da rua, a luta e a vida dos “*low-down-folks*”, que se enfatiza essa

---

<sup>96</sup> FANON, 1963, p. 232: “The colonized man who writes for his people ought to use the past with the intention of opening the future”.

<sup>97</sup> RABAKA, 2011, pp. 104-105: “historically grounded, politically engaged, socially uplifting, and consciousness-raising”.

<sup>98</sup> NEAL, 1968, p. 29: “The Black Arts Movement is radically opposed to any concept of the artist that alienates him from his community”.

característica estética de retratar o que entendem como sendo a *realidade* do negro. Essa característica é também comum tanto no *Black Arts* como no hip hop com a sua máxima de “*keep it real*”<sup>99</sup>, e que tem, ao longo do desenvolvimento da arte negra, sido característica distintiva entre este e outros movimentos estéticos estadunidenses. O movimento *Black Arts* merece distinção pela sua preocupação quase obsessiva com a reavaliação da cultura ocidental no seu profundo engajamento com a história, cultura e lutas negro estadunidenses, traço este com menos proeminência nos outros dois movimentos. Contudo, existe continuidade em algumas questões estéticas iniciadas pelo *Black Arts* como, por exemplo, a temática urbana: poética urbana, narrativa urbana, moda e filmes, patente nos controversos filmes *Blaxploitation*, populares nas décadas de 60 a 70 do século passado. Estes filmes tentavam criar uma realidade cinematográfica onde ser negro era ser bom, ser herói e onde ser branco era ser o ‘mau da fita’, o vilão. Os filmes *Blaxploitation* deviam ser a fantasia visual, uma contra-narrativa que criticasse e rejeitasse as interpretações de Hollywood sobre o negro. Mas, conforme é largamente comentado, contrariamente aos seus objetivos, eles acabaram por se tornar veículos de perpetuação de estereótipos. Contudo, é na representação de uma determinada *realidade* afro-estadunidense que reside a ligação entre este tipo de filmes e os objetivos estéticos do hip hop. A ênfase dada nos filmes *Blaxploitation* à cultura de rua (“*street culture*”), à vivência no *ghetto*, à identidade urbana, foi um dos elementos estéticos do *Black Arts* herdado pelo hip hop que o entende como elemento fulcral para o conceito de “*Keep it real*”.

Rabaka cita o trabalho de Kevin Powell e Ras Baraka, *In The Tradition: An anthology of Young Black Writers*<sup>100</sup>, em cuja introdução é discutido o sentimento de abandono parental vivido pela geração hip hop. A ligação desta geração à geração dos militantes do *Black Power* e do *Black Arts* é, segundo estes escritores, manifestada de duas maneiras: na desconstrução e reconstrução da tradição estética herdada do *Black Arts* que levam Powell e Baraka a considerar esta nova estética do hip hop como sendo uma

---

<sup>99</sup> Que pode ser entendido com o ‘manter-se fiel à’, manter-se ligado ao *ghetto*, ao mundo onde cresceu ou onde vive.

<sup>100</sup> Powell, Kevin, and Baraka, Ras. (eds.). *The Tradition: An Anthology of Young Black Writers*. New York: Harlem River Press, 1992; *Apud* RABAKA, 2011: p. 119. O mesmo assunto é também abordado por Patricia Hill, vide HILL, 2006: p. 7.

chamada para um “Novo Movimento Negro de Consciencialização”<sup>101</sup>; uma vez que, conforme avaliam Algarín e Holman<sup>102</sup>, a conceção de poeta e poesia na geração hip hop não difere daquilo que foi preconizado no *Black Arts*:

O poeta, na década de noventa do século passado, está implicado na política do movimento. Não há necessidade de separação entre política e poesia. A estética que informa o poeta é a das necessidades em que os povos do mundo se encontram.<sup>103</sup>

Muito à maneira do poeta do *Black Arts*, o poeta do movimento hip hop, o rapper, é uma figura engajada com o seu tempo. O rapper está ciente do abandono que sente por parte da geração que o precedeu. Este sentimento está explícito nas palavras do poeta, professor e ativista, Asante Jr.:

Pois a música surge de uma geração que sente, com alguma razão, que foram traídos por aqueles que os antecederam. Que eles são, na melhor das hipóteses, tolerados nas escolas, temidos nas ruas, e quase inevitavelmente, destinados aos buracos infernais que são as prisões. Eles cresceram famintos, odiados e mal-amados. E este é o combustível psíquico que parece gerar a raiva, que aparenta ser endémica em grande parte da música e da poesia. Percebe-se muito pouca esperança, para além dos objetivos pessoais de riqueza e a escalada para fora do poço da pobreza.<sup>104</sup>

Esta geração entende que cresceu num vácuo de crítica social dado o esmorecimento, nos fins da década de 70, do *Black Arts* e do *Black Power*. Segundo Kitwana, embora a luta nas décadas de 50 e 60 do século passado tenham trazido muitas mudanças na lei, e a década de 70 tenha conquistado a possibilidade de negros serem eleitos, a década de 80 e 90 estava vazia de movimentos significativos em torno dos quais uma nova geração pudesse organizar-se à escala nacional. As organizações sociais e cívicas

---

<sup>101</sup> Powell, Kevin, and Baraka, Ras. (eds.). *The Tradition: An Anthology of Young Black Writers*. New York: Harlem River Press, 1992. p. 120; *Apud* RABAKA, 2011, p. 120: “a new Black Consciousness Movement”.

<sup>102</sup> Algarín, Miguel, and Holman, Bob. (Eds.). *Aloud: Voice from the Nuyorican Poets Café*. New York: Henry Holt, 1994; *Apud* RABAKA, 2011: p. 120.

<sup>103</sup> Algarín, Miguel, and Holman, Bob. (Eds.). *Aloud: Voice from the Nuyorican Poets Café*. New York: Henry Holt, 1994. p. 11; *Apud* RABAKA, 2011, p. 120: “The poet of the nineties is involved in the politics of the movement. There need be no separation between politics and poetry. The aesthetic that informs the poet is of necessity involved in the social conditions the people of the world are in”.

<sup>104</sup> ASANTE, 2008, p.225: “For the music arises from a generation that feels with some justice that they have been betrayed by those who came before them. That they are at best tolerated in schools, feared on the streets, and almost inevitably destined for the hell holes of prison. They grew up hungry, hated and unloved. And this is the psychic fuel that seems to generate the anger that seems endemic in much of the music and poetry. One senses very little hope above the personal goals of wealth and the climb above the pit of poverty”.

tradicionalmente presentes nas vizinhanças negras falharam ao não conseguir atingir a geração de cidadãos pós direitos civis, pondo em risco o futuro da liderança institucional e organizativa negra.

Ainda mais, Kitwana entende que, dadas as vitórias conseguidas no passado, o inimigo de hoje não é simples e unicamente a supremacia branca nem o capitalismo. Kitwana observa que a supremacia branca deixou de ser um alvo quando os linchamentos cessaram, quando os negros puderam votar e ser eleitos e deixaram de ser obrigados por lei a sentar-se na parte de trás dos autocarros; argumenta também que culpar o capitalismo, numa América onde o mercado livre é a palavra de ordem, torna-se muito pouco popular<sup>105</sup>. Compreende-se que a geração hip hop enfrente versões diferentes do racismo e do capitalismo<sup>106</sup>. Nas lutas travadas no passado, os diferentes movimentos sociais usaram técnicas e estratégias adequadas à época, mas que não são, para este momento histórico em particular, necessariamente as mais viáveis para solucionar os problemas que se põem. Os movimentos *Black Power* e *Black Arts* podem somente oferecer paradigmas e pontos de partida para explicar o porquê das lutas sociais das gerações anteriores, na tentativa de consciencializar a geração presente para a necessidade de continuar a lutar e a insurgir-se contra os conflitos do seu tempo.

Outra questão que marca a geração hip hop é o vácuo deixado pelos assassinatos de Martin Luther King e de Malcom X, e o vazio de líderes numa América pós-direitos civis, que se tem mostrado continuamente intolerante à diferença racial. Chuck D, rapper do grupo *Public Enemy* expressa esse vazio:

Houve uma complacência na década de 70, após as vitórias dos direitos civis dos anos 60. Além disso, alguns de nossos líderes foram mortos, outros venderam-se e fugiram. Houve propaganda do Estado para fazer parecer que as coisas tinham

---

<sup>105</sup> Kitwana, Bakari. *The Hip Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African American Culture*. New York: Basic/Civitas, 2002. pp. 148-149; *Apud* RABAKA, 2011: p. 122.

<sup>106</sup> No decorrer de 1990, Bakari Kitwana foi editor da revista "The Source: The Magazine of Hip Hop, Music Culture and Politics" onde começou a utilizar o termo *hip hop generation* (geração hip hop) para definir assim a população negra jovem, nascida entre 1965 e 1980, que partilharam o mesmo sistema de valores, geralmente em desacordo com a geração que os precedeu. KITWANA, 2002: p. xiii; *Apud* COLLINS, 2006: pp. 2-3.



mudado, uma política de gestos simbólicos, elevando alguns negros a posições de destaque, em programas de TV e outras coisas, enquanto a maioria ficou restringida. Os negros não entenderam como eles de repente tiveram essas vantagens e assim eles se esqueceram, eles ficaram preguiçosos, eles falharam em não ensinar aos seus jovens o que a lhes tinham ensinado nos anos sessenta sobre a nossa história e cultura, sobre como devemos ser unidos. E houve uma perda de identidade - começamos a pensar que tínhamos sido aceites como estadunidenses, quando na verdade, ainda enfrentamos padrões duplos a cada minuto de nossas vidas.<sup>107</sup>

O grupo de rap estadunidense *Public Enemy* é um exemplo de tentativa de resgate da figura do líder, fá-lo imprimindo, na sua música e na sua iconografia discográfica, a figura de mártires icónicos do *Black Power* como por exemplo Malcom X e membros do *Black Panthers*, e fazendo uso do punho enluvado em riste, marca de saudação do movimento *Black Power* – sugerindo assim o retorno do ativista radical. A sua postura levou a que ficassem conhecidos, conforme se declararam, como os *Black Panthers* do rap<sup>108</sup> e o seu disco *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*<sup>109</sup>, com poemas que remetiam para uma temática de coletividade negra, perdida no pós direitos civis, vendeu mais de um milhão de cópias, dando ao grupo uma incrível visibilidade. Chang nota que, ao apresentarem-se armados com *Uzis* de plástico à maneira dos *Black Panthers*, os *Public Enemy* intencionavam mostrar que não eram escravos, que tinham o controlo, que estavam armados com conhecimento, sendo que a “violência tornou-se a sua principal e mais frequentemente equivocada metáfora”<sup>110</sup>, igualmente incompreendida nas décadas de 60 e 70 do século passado.

A violência patente na postura dos *Black Panthers*, a arma em punho, pode ser ainda compreendida como uma expressão da frustração do negro estadunidense. Esta postura de combate assumida pelos *Black Panthers* e resgatada pelos *Public Enemy*,

---

<sup>107</sup> Chuck D. em entrevista com Simon Reynolds. Simon Reynolds, “Strenght to Strenght” *Melody Maker* (October 17, 1987): 14; *Apud* CHANG, 2007, p. 252: “There was a complacency in the ‘70s after the civil rights victories of the ‘60s. Plus some of our leaders were killed off, others sold out and fled. There was propaganda by the state to make it seem like things had changed, a policy of tokenism elevating a few Blacks to positions of prominence, on TV shows and stuff, while the rest was held down. Blacks couldn’t understand how they’d suddenly got these advantages, and so they forgot, they got lazy, they failed to teach their young what they had been taught in the sixties about our history and culture, about how *tight* we should be. And there was a loss of identity – we began to think we were accepted as Americans, when in fact we still face a double-standard every minute of our lives”.

<sup>108</sup> CHANG, 2007: p. 248.

<sup>109</sup> Public Enemy. *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*. LP. Def Jam, 1988.

<sup>110</sup> CHANG, 2007: p. 252. “Violence became their primary, and most often misunderstood, metaphor.”

que também se intitulam “*Prophets of Rage*” (Profetas da Ira), remete a atenção do público para ira negra causada por promessas não cumpridas, por leis aprovadas mas não aplicadas, por governantes gananciosos e sem escrúpulos que permitem um capitalismo rompante, e por uma sociedade que vê o negro como inimigo público, como um fardo a quem se atira migalhas de ajuda social. A ligação entre a ira negra e a sua estética, está patente no poema “*Black Arts*” de Amiri Baraka, contendo o desejo por poemas que expressam assim a intenção da morte da ordem social rácio-estratificada. O poema evidencia a tradição dessa presença da ira, da frustração patente nas artes. O lidar com a ira apresenta-se igualmente no hip hop, não só na temática poética do rap, mas também na irreverência e no desdém pelos valores sociais míopes da classe média, evidenciados na utilização da linguagem de rua e na maneira de vestir, enquanto questiona valores artísticos convencionais, estimulando assim a reflexão, a discussão e conseqüente consciencialização do seu público.

Com uma ideologia de ‘paz, amor, união e diversão’, Bambaataa, também sentira a necessidade de resgatar a união negra, e fê-lo através da organização Nação Zulu, que, assente em ideais em muito similares aos do *Black Power*, busca a união de uma geração que havia perdido a direção e o propósito:

Durante todo o movimento dos direitos civis, direitos humanos, guerra do Vietname e todo o *folk* e *rock* que estava acontecendo – todas as mudanças dos anos 60 que estavam acontecendo no mundo inteiro – ficou comigo o desejo de ter algum tipo de grupo como esse (...) Para mim, os gangues eram educativos – me ensinaram sobre as ruas, e os *Black Spades*<sup>111</sup> tinham uma união que eu não poderia encontrar em lugar nenhum. (...) O gangue era como uma família (...) Os anos 60 foram um tempo bonito porque foi quando se viu a mudança – não apenas na América, mas acontecendo em todo o mundo. Eu assistia a tudo isso e, em seguida, mais tarde, quando os gangues foram desaparecendo, eu decidi entrar na Nação do Islã. (...) [Que estavam] a tirar as pessoas das ruas, como os drogados e as prostitutas e a limpá-los. A reabilitá-los como o sistema carcerário não fazia.<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Baambata juntou-se ao gangue *The Black Spades* em 1969. TOOP, 1991: p. 58.

<sup>112</sup> TOOP, 1991, pp. 57-59: “through all the civil rights movement, human rights, Vietnam war and all the folk and rock that was happening – all the change of the ‘60s that was happening to the whole world – it just stayed with me to have some type of group like that (...) To me, the gangs was educational – it got me to learn about the streets, and The Black Spades they had a unity that I couldn’t find anywhere (...) The gang was like your family (...) The ‘60s was a beautiful time because that’s when you saw change – not just in America but happening all around the world. I was watching all of that and then later when gangs was fading out I decided to get into the Nation of Islam (...) [they were] taking people from the

Bambaataa entendeu que a força estava na união, na luta e na perseverança – foi a ideia que colheu do filme *Zulu* – e foi com essa preocupação que organizou a Nação Zulu. Em sintonia com a ideia do *Black Arts* de consciencialização, onde artistas negros conduziram pequenos cursos em técnicas de autodeterminação e politização dos jovens (Woodard alude às *Soul Sessions* realizadas todos os domingos pelo *Committee for a Unified New Ark*<sup>113</sup>) que propunham descolonizar as mentes negras, uma vez que a ficção da inferioridade negra, timbrada como senso comum, foi instilada desde a infância na mente do negro – Bambaataa estabelece as *Infinity Lessons* como continuidade desse processo de descolonização mental.

De forma consensual, alguns rappers da geração hip hop são por vezes entendidos como ativistas, ou *raptivistas*<sup>114</sup>, de uma política neonacionalista. Contudo, entende-se que um artista politizado deveria, idealmente fazer parte de um ambiente politizado. Na falta de ativismo político, sem o apoio de líderes políticos e de organizações estruturadas, o papel do rapper como observador e comentador político parece ficar pela retórica sem ação, pois se apresenta mais dependente na palavra do que na ação, surge no lugar da “nação negra”, a “nação hip hop”. Não mais construída sob premissas políticas coesas, conforme o *Black Arts*, a poesia do hip hop não apresenta uma ideologia política coerente, mas sim táticas de sobrevivência, de superação, tanto cultural como psicológica, enquanto entendem, na mesma linha de pensamento dos poetas do *Black Arts*, a descolonização mental como fator crucial para essa sobrevivência dentro de um sistema que continua branco, capitalista e racista. A apropriação, pelo rap, da retórica do *Black Arts* e a presença do *ethos* nacionalista da década de 60, acontece em face da ausência de um movimento político e na tentativa de definir um. Conceitos e estratégias, principalmente no que concerne a necessidade de libertação mental do jugo racista, foram apropriados para a criação deste que é um movimento contra hegemónico à supremacia branca – posição assumida pelo negro

---

streets like junkies and prostitutes and cleaning them up. Rehabilitating them like the jail system wasn't doing”.

<sup>113</sup> WOODARD, 1999: p. 132.

<sup>114</sup> Neologismo criado pelos ativistas do rap.

estadunidense *raptivista*. A arte pela arte é um conceito rejeitado por ambos movimentos que entendem qualquer produção cultural como tendo uma função, como um mecanismo de *empoderamento negro*.

Para além de Bambaataa e dos *Public Enemy*, são também citados *Melle Mel*, *KRS-One*, *Brand Nubian* e *X-Clan* como personagens icônicos de um rap que surge engajado com os problemas do seu tempo, inspirado nos músicos, artistas e poetas do *Black Arts*. Os artistas do *Black Arts* entenderam como sendo sua a responsabilidade de (re)educar os negros do seu país, responsabilidade essa assumida também pelos *raptivistas*. Embora fruto de gerações diferentes, entenderam a cultura como um veículo crucial para passar uma mensagem, para transformar a consciência política do negro estadunidense. A mensagem de libertação da ignorância e da submissão continua a soar, de forma contínua e, apesar de se apresentar com roupagens diferentes, continua a usar a música como veículo mor de disseminação.

Entre sucessos e frustrações resta a ininterrupta busca pela cidadania, o sonho de igualdade -- um sonho que nasce de um passado escravo comum. É a busca por esse sonho, a possibilidade dele, as visões de um mundo alternativo, que criam uma continuidade que une o *Harlem Renaissance* ao *Black Arts* e ao hip hop.

A geração hip hop sente, muito à maneira do que geração *Black Arts* sentiu em relação ao movimento *Harlem Renaissance*, que o *Black Arts* não alcançou o que propôs. Para esta geração, não houve mudanças suficientemente fortes para transformar por completo o *status quo* do negro, pois foi desconseguida a erradicação do racismo anti-negro que continua a ser explorado por mãos capitalistas. As promessas de inclusão e igualdade não foram cumpridas. A geração hip hop continua a ser vítima, não só de um capitalismo cada vez mais exacerbado, mas conjuntamente do racismo e de suas nefastas consequências sociais, económicas e até mesmo emocionais. Um racismo que, com novas roupagens, se tenta disfarçar em ideais sociais duvidosos de multiculturalismo, de uma globalização monocultural e de uma sociedade que se diz *colorblind* – impossibilitando a asserção de um nacionalismo de índole cultural conforme idealizado pelo movimento *Black Power*. Esta geração viveu a mudança de um racismo aberto apoiado em regras de segregação racial que podiam ser

diretamente atacadas, para passar a um racismo escorregadio e camuflado num suposto daltonismo rácico-social, onde prevalecem promessas de oportunidades iguais, mas onde não existem veredas traçadas para o desenvolvimento, tanto económico quanto social, dos jovens negros do *ghetto*. Numa sociedade que se diz daltónica, a hierarquização racial persiste, ofuscada pelas luzes de palco onde se exibem uma minoria negra de atletas e artistas que, no seu brilho, tornam invisíveis os negros dos *ghettos*. Patricia Hill Collins explica a consciência coletiva da geração hip hop:

Determinados eventos históricos produzem impacto no carácter de uma geração. Eventos públicos vividos num período crítico do desenvolvimento da vida, geralmente definido como os anos da adolescência e da juventude adulta, podem produzir um determinado conjunto de atitudes em toda uma geração que dura toda uma vida. A partilha de grandes eventos pode criar uma consciência geracional distinta. Dentro deste quadro, a juventude estadunidense, de variadas classes sociais, raças, géneros, etnicidades e orientações sexuais que se tornaram adultos depois das vitórias da era do movimento para os direitos civis e que tornaram-se adultos durante o processo de declínio económico e falha do processo de integração, podem partilhar de uma consciência geracional [comum].<sup>115</sup>

Membros politicamente conscientes da geração hip hop perceberam que os objetivos alcançados através do movimento pelos direitos civis, apesar de terem sido inovadores no seu tempo, não foram suficientes. A luta do negro por justiça social, cidadania, visibilidade e poder necessita, assim, de continuidade no século XXI. Agregada a essa luta estão outras, particulares a este novo século, que herdaram também as chagas do século passado. Essa continuidade acontece com roupagens diferentes, perfilada pela tecnologia que se faz presente em todos os aspetos do rap: desde a sua conceção através da ação do DJ, do *sampling*, do *breakbeat*, da gravação e reprodução da voz do rapper, até à sua distribuição e divulgação. Por intermédio dos meios comuns de comunicação como a rádio e a televisão, ou mesmo quando soam de *ghetto-blasters* portáteis, de *boom-boxes* em carros, o rap espalhou-se rapidamente através da mesma

---

<sup>115</sup> COLLINS, 2006, p. 4: “Public events experienced at a critical period in the life course, usually defined as the years of adolescence and early adulthood, may produce a specific set of attitudes in an entire generation that persists throughout its lifetime. Sharing great events may create a distinct generational consciousness. Within this framework, American youth of varying social classes, races, genders, ethnicities, and sexual orientations who came of age after the victories of the Civil Rights era and became adults during the dual process of economic decline and the failure of racial integration may share a generational consciousness”.

tecnologia que remeteu o negro para a margem. É com essa mesma tecnologia, por eles apropriada, que se tornam visíveis e transbordam, na fluidez de ondas digitais, para o espaço global. O rap é hoje o palco dos sem-voz do mundo, dos invisíveis, dos “condenados da terra” contemporâneos. A estética do rap deixa de ser informada somente pela condição do negro, extravasando fronteiras, para incluir as questões dos *ghettos* locais ligados entre si na globalização. O palco é o seu centro. O microfone, a sua arma; as palavras, as suas balas. E o poema, conforme desejava Baraka, continua a atirar para matar.

## **PARTE 3**

# **O ESPAÇO LITERÁRIO POPULAR DE RESISTÊNCIA CONTEMPORÂNEA À HEGEMONIA: DA AK-47 AO *MIKE***

## 3.1 O filho pródigo a casa retoma – o rap em Angola

*a existência de outra veia musical mais radical, que circula de mão em mão, de boca em boca, frequentemente trombeteando dos altifalantes dos candongueiros – os Hilux azuis e brancos e VWs que servem de transporte coletivo. É tocada nos quintais abarrotados e nas ruas empoeiradas dos musseques, por músicos que lá vivem. As críticas mais incisivas desta música tornam os sons mais polidos das críticas elípticas de Flores e de Murras mais palatáveis para políticos e programadores de rádio.<sup>1</sup>*

### 3.1.1 Ka-7, vinil e ondas de rádio – o surgimento do rap na cena angolana

*O rap ganhou em minha vida igual valor e importância que outro órgão qualquer do meu corpo, tudo o que sou hoje como pessoa, meus valores, minha educação, princípios, defeitos, virtudes, amigos (...) sou norteador pelos princípios da justiça, paz e liberdade (...) O rap me ensinou a amar mais a vida, a conhecer o amor, a valorizar as pessoas e estimulou a minha luta na defesa da dignidade humana.*

MCK<sup>2</sup>

Levado muitas vezes em discos de vinil e em ka-7s para Angola, o rap conquista o seu espaço na cena angolana ainda em fins da década de 80, alcançando a sua maturação

---

<sup>1</sup> MOORMAN, 2008, p. 194: "... the existence of another, more radical vein of music. It is one that circulates from hand to hand and by word to mouth and often blares from the speakers of candongueiros, the blue-and-white Hiluxs and VWs that serve as collective transport. It is played in the cramped backyards and still-dusty streets of the musseques by musicians who live there. This music's more trenchant critiques make the more polished sounds of elliptical critiques by Flores, Murras, and others palatable to politicians and radio programmers".

<sup>2</sup> Entrevista com MCK por Anderson Hebreu, 2013.



na década de 90. Vai de visita, na bagagem de primos<sup>3</sup> e amigos, e de quem viaja e o leva consigo. Começa a ser ouvido em algumas estações de rádio, depois na televisão e vai ficando, como parente distante que vai sendo (re)conhecido e acarinhado pela família que há muito deixou.

A voz sincopada é familiar, primeiro ouvida em língua inglesa, com letras que não são inteiramente decodificadas, mas há nelas algo que se reconhece: a raiva também latente no coração da juventude angolana – há algo de natural que é rapidamente aceite, algo com o qual se identifica. Ikonoklasta explica:

havia uma raiva qualquer (...) havia essa coisa reivindicativa, a gente sabia que eles estavam a cantar a dizer alguma coisa, estavam chateados com alguma coisa, e isso despertava aquela curiosidade “essa gente tá tão chateada com o quê?”. E sem saber bem com o quê, aí é que está a coisa interessante, aquilo despertava em mim uma sensação de identificação, eu também tenho uma raiva aqui, não sei bem contra o quê.<sup>4</sup>

Vão surgindo na cena angolana MCs, DJs e B-boys, não necessariamente nessa ordem, pois é com o *Breakdance* dos B-boys, ainda nos fins da década de 80, que o hip hop, cantado em inglês, conquista a televisão e a rádio angolanas, sendo essa nova dança propagada por esses órgãos de comunicação social. Inspirados pelos vídeo-clips estadunidenses, passam a estar na moda as roupas coloridas, os bonés, os óculos escuros e os enormes rádio-gravadores portáteis – indícios de uma cultura estadunidense, que entra em Angola num momento de propensa mudança no país; cultura essa que vai, eventualmente, se tornando cada vez mais complexa e cada vez mais angolana, à medida que vai trocando sua roupagem inicial.

Surge então a voz de Gabriel o Pensador, dos Racionais MC, letras em língua portuguesa, lírica de resistência, de engajamento social, desta vez completamente compreendida por todos. Cresce a visão e a compreensão do que é o rap, e do que

---

<sup>3</sup> Entrevista com Luaty Beirão (Ikonoklasta) a 27 de Julho de 2013; entrevista com MCK por Anderson Hebreu, 2013.

<sup>4</sup> Entrevista com Luaty Beirão (Ikonoklasta) a 27 de Julho de 2013.

pode vir a se tornar. Para Ikonoklasta o lançamento, em Portugal, da primeira compilação de rap, em 1994, *Rapública*, que chegou a Angola foi fundamental:

começaram a criar na minha cabeça um mapa de possibilidades – existe isto então traduzido para a nossa língua, é possível fazê-lo e não é assim tão estranho.<sup>5</sup>

Trocam-se ideias, músicas, sons e poemas nos bairros – a rua é o local de encontro, as *makas*<sup>6</sup> da nova nação são o tema. Foi desde logo, entendido pelos MCs que, para ser bom rapper, era preciso ampliar o seu repertório através de aquisição de conhecimento e bases culturais, o que desencadeia um processo colaborativo de busca de (in)formação e construção de novos conhecimentos. Formam-se Núcleos em bairros como o Rangel, onde as letras são discutidas e analisadas em grupo. Carbono explica os Núcleos:

Havia um Núcleo que juntava os rappers naquela altura e [eles] tinham debates quase semanalmente (...) e eram encontros muito conscientes (...) naqueles Núcleos aprendia-se muito. Eram pessoas de diferentes sensibilidades, eram pessoas com diferentes conhecimentos e muitos investigavam bastante sobre o rap e levavam para partilhar.<sup>7</sup>

Os Núcleos, com vida efémera, eram espaços, não só de partilha e de debate, mas sobretudo de consciencialização. A criação de Núcleos aproxima o projeto do hip hop angolano do que foi edificado por Afrika Bambaataa, com a sua Nação Universal Zulu, que tinha como objetivo primordial a (in)formação aos jovens – preocupação basilar na criação do rap angolano consciente, conforme referido pelos poetas urbanos *revús* (de revolucionários) angolanos.

Diferentes da Geração de 50 angolana, que também tinha um projeto de consciencialização e de (in)formação, os jovens rappers da década de 90 não tinham a Casa dos Estudantes do Império nem o espaço da ANANGOLA para partilhar ideias e

---

<sup>5</sup> Entrevista com Luaty Beirão (Ikonoklasta) a 27 de Julho de 2013.

<sup>6</sup> Problemas.

<sup>7</sup> Entrevista com Carbono a 7 de Agosto de 2013.

debater os problemas de África, as *makas* não são discutidas em associações, mas nos quintais de casa, na rua, na casa dos *kambas* <sup>8</sup>.

Não é preciso ter formação clássica em música para ser rapper, é preciso ter sensibilidade e conhecimento musical<sup>9</sup>. O rap é democrático: basta ter um gravador, ka-7s, uma mesa de mistura, discos para *sampling* e, sobretudo, uma ideia, uma mensagem. E caso não haja condições económicas para comprar uma mesa de mistura ou para adquirir discos, ou mesmo para obter um computador (que veio a substituir a mesa de mistura), ou uma bateria eletrónica MPC, há sempre a possibilidade da partilha por parte de quem tenha esse material de produção. Sobretudo, o importante é ter uma mensagem para passar. Ikonoklasta lembra:

O que eu sentia é que nessa altura nada era de muita qualidade, nem as rimas, nem *slow*, nem instrumentais, os meios também eram muito limitados, eram teclados muito amadores, eram grupos constituídos sobretudo por pessoas que vinham de meios desfavorecidos, que não tinham dinheiro para comprar as coisas e gravavam em condições muito complicadas. Por exemplo, lembro-me de mais tarde ter ouvido a história dos Filhos da Ala Leste, que acabou por se tornar no meu grupo preferido, que gravavam numa zona perto do aeroporto, e que já sabiam que, a cada sete minutos havia um ruído, ou de avião, ou de helicóptero que passava por cima, então esperavam que o avião passasse com o botão já preparado pra por o “gravar” e não podia haver falhas, nem músicas com mais de sete minutos porque, senão, o som captava o ruído do avião. E então havia essas condicionantes. <sup>10</sup>

Apesar de todas as condicionantes, o rap torna-se, para estes poetas urbanos angolanos, numa plataforma para a troca de ideias e sobretudo uma forma de expressão política desligada do poder, da hegemonia político-ideológica, num país onde, apesar de estar a caminho da democratização, prevalecia ainda, a polarização partidária provocada pela guerra civil. O rap torna-se assim numa ferramenta que permite o acesso ao político quando este pertence a um mundo ao qual esta geração não tem nem acesso, nem controlo.

---

<sup>8</sup> Kamba, amigo.

<sup>9</sup> Tricia Rose chama a atenção para essa questão: “Because few rappers are formally trained musicians, rarely compose elaborate melodic phrases, and do not frequently play “real” instruments, rap has been accused of not being music at all”. In ROSE, 1994 (*Black noise*): p. 80.

<sup>10</sup> Entrevista com Luaty Beirão (Ikonoklasta) a 27 de Julho de 2013.

### 3.1.2 O contexto social e político – “Xé menino, não fala política!”

*Antigamente a velha Chica  
vendia cola e gengibre  
e lá pela tarde ela lavava a roupa  
do patrão importante;  
e nós os miúdos lá da escola  
perguntávamos à vovó Chica  
qual era a razão daquela pobreza,  
daquele nosso sofrimento.*

*Xé menino, não fala política,  
não fala política, não fala política.*<sup>11</sup>

A década de 90 em Angola é marcada por uma abertura: o processo de tentativa de pacificação da guerra civil, continuada desde a independência do país. É assinalada pela importante transição do monopartidarismo para a democratização multipartidária, visando, segundo o cientista político Nelson Pestana (escritor E. Bonavena),

o fim do monopólio político do partido único, a transformação da oposição armada em partido político, o surgimento de partidos políticos civis, a autonomia da sociedade civil, a consagração do princípio da separação de poderes, a constituição de uma representação nacional saída do escrutínio popular, o princípio da eleição como critério de escolha dos governantes e o alargamento das liberdades públicas.<sup>12</sup>

Contudo, a crise gerada pela contestação e denegação das eleições de 1992, as primeiras a serem realizadas no país desde a independência, frustrou as esperanças do finalizar da guerra, levando não só ao retomar da mesma, “mas também à retração das liberdades e à concentração do poder”<sup>13</sup>, reforçando o poder armado de natureza totalitária. Numa tentativa de garantir soberania, o poder instituído se fez valer de um

---

<sup>11</sup> *Velha Chica*. Letra e música de Waldemar Bastos.

<sup>12</sup> PESTANA, 2004: p.5.

<sup>13</sup> PESTANA, 2004: p.5.

sistema de “redistribuição clientelista”<sup>14</sup>, que levou eventualmente a abusos de poder e vícios, e com eles, o inevitável aumento exponencial da corrupção. Observa o escritor Jorge Macedo:

Com a guerra, a miséria cavou mais fundo os seus buracos, as ideologias olharam mais para as cadeiras do poder do que para a satisfação dos interesses mais legítimos do povo angolano<sup>15</sup>

E, deu-se assim, durante o finalizar da guerra fria e a consolidação global do capitalismo, a tentativa angolana de estabilidade económica e social gorada, a meio de uma guerra civil que parecia infundável.

Vivia-se ainda o trauma deixado pela repressão colonial, aliado aos eventos, também traumáticos, da tentativa de golpe de Estado de 27 de maio de 1977 (que reforçam a autocensura<sup>16</sup>), a quase ininterrupta guerra civil,<sup>16</sup> e as malogradas eleições de 1992, fatores estes que inibiram, de forma dominante, a voz da sociedade civil angolana. A guerra, com suas perniciosas consequências diretas na população, não facilitou o desenvolvimento de uma cultura de diálogo, tornando o medo e a desconfiança fatores decisivos nas relações pessoais e institucionais; sentindo-se igualmente presente nas tímidas ações da sociedade civil. Vive-se então um continuado e generalizado receio de criticar abertamente o governo, de expressar contrariedades. Para Carlos Ferreira, poeta da chamada Geração de 80, na sociedade angolana, “ser intelectual não é apenas um luxo, mas [é] também um risco”<sup>17</sup>.

Mabeko Tali argumenta que a juventude angolana, dada a violência e a repressão resultante dos eventos do 27 de maio de 1977, ou se retirou da cena política, ou seguiu à risca as indicações partidárias<sup>18</sup>. Este argumento está também patente nas palavras de Nelson Pestana (E. Bonavena):

---

<sup>14</sup> PESTANA, 2004: p. 5. Carneiro fala em “economia rendeira”, enquanto Patrick Chabal fala em um sistema económico de “redes clientelistas” (*clientelistic networks*) (CHABAL, 1999: p.14) baseado “em uma lógica de clientelismo recíproco” (*a logic of clientelistic reciprocity*) (CHABAL, 1999: p.37).

<sup>15</sup> CRISTÓVÃO, 2004, Tomo I: 152.

<sup>16</sup> DADA, 2004.

<sup>17</sup> CRISTÓVÃO, 2004, Tomo I: 78.

<sup>18</sup> TALI, 2001, vol. 2: pp. 233.

Durante muito tempo o regime investiu, através da instituição das “maratonas”, na alienação da juventude, para que esta se afastasse do terreno da política. Outros segmentos mais exigentes foram alienados através do dinheiro, das prebendas ou das promessas de emprego ou carreira na administração do Estado. O grupo dos mais recatados foi imobilizado pela instrumentalização da carência identitária e pela aparente compensação através de um dito patriotismo, travestido por manifestações partidárias camufladas. Todas estas formas de condicionamento da irreverência e da ação protestatária da juventude foram cimentadas pelo apelo ao medo, manipulado no interior das famílias, das escolas, das igrejas, das empresas, dos clubes desportivos, dos movimentos culturais, da função pública e das relações interpessoais, em geral.<sup>19</sup>

Relativamente à década de 80, Jofre Rocha afirma:

A década de 80 começa quando a República Popular de Angola ia completar cinco anos de independência. O panorama vivido no imediato pós-independência era caracterizado por um belicismo mais agressivo, novas destruições, mais profundas convulsões e abalos no tecido social.<sup>20</sup>

Palavras estas confirmadas por Jorge Macedo, quando lamenta que, depois do 25 de Abril, “chega a guerra, [e por isso] não entrámos com o pé direito na hora da liberdade, entrámos na guerra civil”<sup>21</sup>; explicando que a poesia dos escritores da Geração de 80 apresenta “um amargo, uma crítica velada (...) um desencanto”<sup>22</sup>, optando, subentende-se, pela autoproteção, por abraçar “uma poesia simbolista em vez da poesia de contacto que era a nossa [do pré-independência], uma poesia que também se chamava panfletária porque tinha uma mensagem funcionária”<sup>23</sup>. Este aparente afastamento da crítica política aberta, patente na prevalência do silêncio e do simbolismo na poesia angolana pós-independência, sobretudo na década de 80, em detrimento de uma poesia funcional, de contacto, será retomado mais à frente neste trabalho.

As observações feitas por Luaty Beirão, o rapper Ikonoklasta, ajudam a lançar luz sobre de que maneira o medo opera na sociedade civil angolana, criando um generalizado desinteresse e conformismo:

---

<sup>19</sup> PESTANA, 2012: s/p..

<sup>20</sup> CRISTÓVÃO, 2004, tomo II: 224.

<sup>21</sup> CRISTÓVÃO, 2004, tomo I: 152.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

os fatores medo e desconhecimento e, na verdade, não ter exemplos: “Ok, se isso muda, vai mudar para o quê? Quem tá aí que a gente possa confiar? O quê que tem de bom, de alternativo?” Essas coisas fazem com que as pessoas prefiram não se envolver, não participar de nada, de deixarem-se estar, “pelo menos isto eu já conheço, eu já sei o que vou sofrer, já sei que o táxi vai aumentar naquela altura, que vai ser mais difícil comprar pão, mas a gente arranja sempre maneira de safar” (...) a gente vai se safando. E existe também esse medo de mudança, pela incerteza do que pode vir amanhã, e essa incerteza é extensível da classe mais pobre e mais desinformada, até a classe mais alta – também não sabem o que lhes vai acontecer, aos seus benefícios, aos seus negócios, então há esse receio também desse lado. Mas há esse fator, principalmente da parte dos mais esclarecidos, dos mais elucidados, que não é só um medo de vida, é medo de perderem emprego, de perderem clientes, de serem ostracizados, ou de serem perseguidos de outra maneira, por exemplo, de terem esses pequenos inconvenientes, de terem passaportes bloqueados, esse tipo de perseguição, e (...) eles autoinduzem umas palas, pra não pensarem fora da caixa, pra não se sentirem frustrados, e culpados por não fazerem mais, convencem-se que “a minha função na sociedade é esta: gerar riqueza, trabalhar, usar o meu intelecto”, e convencem-se que este é o seu papel, e não podem fazer mais do que isso porque, fora desse sítio, estariam a ser subaproveitados porque estariam a ser ostracizados. E conformam-se com a ideia de que mais vale comportarem-se assim, e estarem calados, do que promover discussão, promover debate, ser vocal, ser aberto, ser crítico, ser interventivo, reivindicativo (...) e as pessoas simplesmente habituaram-se ao comportamento de submissão. E preferem, mesmo os que tiveram melhor percurso académico, que são bem esclarecidos e percebem como os fenómenos se passam (...) subjugar-se ao conformismo.<sup>24</sup>

As palavras de Ikonoklasta ecoam nas palavras da jovem personagem Orlando do romance *A Geração da Utopia*, de Pepetela:

Disseram, devem marchar como os soldados, vocês são os futuros soldados (...) Mesmo no Carnaval, anos mais tarde, só se podia marchar como os soldados, os grupos deixaram de dançar. Liquidaram a imaginação, em nome duma moral militarista, de disciplina de caserna ou de convento, não sei, já não se podia criticar, dizer o que se pensava, tinha de se pensar antes de dizer (...) E a minha geração, jovem e entusiasmada, foi perdendo o entusiasmo, foi considerando que a política era algo proibido e perigoso, só devia cumprir e não pensar. Ela aí está, pensando só no carro e nas viagens, no futebol e nas farras. Sem meta na vida.<sup>25</sup>

O académico nigeriano F. Abiola Irele entende este desinteresse dentro de um contexto africano pós-colonial, como fruto de um padrão contínuo de infelicidade, opressão e privação que acaba por criar uma resposta de resignação que tem como

---

<sup>24</sup> Entrevista com Luaty Beirão (Ikonoklasta), a 06 de Agosto de 2013.

<sup>25</sup> PEPETELA, 2004: p. 339. A obra referenciada foi publicada pela primeira vez em 1994.

base a desmoralização e um vazio generalizado na vida política<sup>26</sup>. Este referido padrão de infelicidade encontra-se inscrito nas palavras do poeta e antropólogo angolano Ruy Duarte de Carvalho, quando constata que “o que temos vivido é antes uma cultura de guerra, de violência e de sobrevivência”<sup>27</sup>.

### 3.1.3 A “geração da ressaca”

*E agora, José?  
A festa acabou,  
a luz apagou,  
o povo sumiu,  
a noite esfriou,  
e agora, José?  
e agora, você?  
(...)  
o dia não veio,  
o bonde não veio,  
o riso não veio  
não veio a utopia  
e tudo acabou  
e tudo fugiu  
e tudo mofou,  
e agora, José?  
(...)  
Sozinho no escuro  
(...)  
você marcha, José!  
José, para onde?*

*Carlos Drummond de Andrade*<sup>28</sup>

O rap angolano se desdobra, muito à maneira do que ocorre nos Estados Unidos, em torno de uma geração desenganada, aqui referida como a “geração da ressaca”<sup>29</sup>. Ressacados da embriaguez do sonho interrompido, obliterado.

---

<sup>26</sup> IRELE (*The African Imagination*), 2001: p. 227.

<sup>27</sup> CARVALHO, 2011: p. 47.

<sup>28</sup> ANDRADE, 1998: p. 20-22; poema “José”.



Esta é também uma geração que vive o que Marianne Hirsch denominou como “pós-memória”<sup>30</sup>:

A pós-memória descreve a relação que a geração posterior àqueles que testemunharam um trauma coletivo ou cultural tem para com as experiências daqueles que os precederam, experiências estas que são por eles “recordadas” somente através das histórias, imagens e comportamentos com os quais cresceram.<sup>31</sup>

É uma geração que não vivenciou, na pele, o colonialismo e que não presenciou o hastear da bandeira angolana, no declarar da independência, que é política sem ser ideológica-partidária ou doutrinária, mas também consciente e preocupada. Esta geração olha para o futuro, tentando se desprender das amarras da memória de um passado coletivo violento: do colonialismo com os seus massacres, com a sua polícia, com a sua tentativa de assimilação cultural, com a Baixa de Cassange, a prisão, o desaparecimento, a batalha de Kifandongo, de uma independência conquistada com sangue; e de um período de pós-independência igualmente violento, marcado pelo 27 de maio de 1977, pela dura atuação das forças institucionais, e pela guerra civil que parecia interminável.

Muito embora estes eventos traumáticos não tenham sido vivenciados por esta geração, a transmissão inter-geracional e as consequências do evento ainda por vezes visíveis (como é o caso das balas cravadas nas paredes, da presença de algum material bélico a enferrujar a paisagem, dos mutilados de guerra, e das cicatrizes – físicas ou emocionais), são de tal forma sentidas que “*parecem* constituir memórias de seu próprio direito”<sup>32</sup>. Estas pós-memórias não são propriamente recordações, mas recriações dotadas de investimento emotivo e imaginativo, que fazem parte da memória coletiva desta geração, conforme corrobora Ikonoklasta, a guerra está patente:

---

<sup>29</sup> Nome dado, durante uma conversa com Ikonoklasta, à sua geração.

<sup>30</sup> HIRSCH, 2011, p. 346: “Postmemory”.

<sup>31</sup> HIRSCH, 2011, p. 347: “Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up.”

<sup>32</sup> HIRSCH, 2011, p. 347: “*seem* to constitute memories of their own right”.

dentro de qualquer forma de criação artística que emana de Angola, de quem viveu lá, quem cresceu lá, quem tem memórias de lá, de quem tem alguma ligação emocional com aquilo (...) foi o que nós vivemos e o que nós vivemos transforma-nos no que nós somos (...) ninguém está isento do impacto que teve esse período, toda a gente perdeu alguém (...) todos tínhamos noção que estávamos a viver uma carnificina e uma barbárie. (...) Nós vimos durante muitos anos os mutilados de guerra (...) nas principais artérias da cidade, com as suas muletas, a pedir esmola (...) porque estavam a lutar pelo país, porque estavam a lutar para que nós hoje pudéssemos desfrutar de alguma liberdade (...) está no nosso mapa subconsciente (...) não tem como negar essa memória coletiva. E essa memória coletiva hoje para os mais novos (...) que não viveram a guerra e que não tem essa ligação, essa participação direta, eles estão a receber dos outros que tiveram. Os miúdos de hoje que ouvem o MCK, o Kool Klever, seja que[m] for, mesmo aqueles mais comerciais que não falam disso, os comerciais também tem nas suas letras, por mais que eles imitem os americanos, acabam por ter alguma angolidade, essa angolidade não pode evitar, por mais que se esforce, os resquícios, do que foi a sua própria vida, do que foi o seu percurso. Todo mundo está a receber influências do que foi a guerra, esse pandemónio social que nós vivemos.<sup>33</sup>

Trata-se de um passado violento que transita para um presente também violento, recentemente sentido na morte de Arsénio Sebastião “Cherokee”, um lavador de carros que morreu em Luanda, vítima da ação de alegados elementos à paisana da Guarda Presidencial, ofendidos pelo jovem que cantava o rap “A técnica, as causas e as consequências”, poema de MCK.

Relembrando Patricia Hill Collins<sup>34</sup> e a ideia de consciência coletiva da geração hip hop nos Estados Unidos da América, que, segundo ela, foi determinada por eventos históricos públicos que produziram um impacto no carácter dessa geração, impacto esse que permanecerá durante toda uma vida e que acaba por ditar comportamentos e formas de pensar. Ela afirma (e vale a pena reiterar): “A partilha de grandes eventos pode criar uma consciência geracional distinta”<sup>35</sup>. Collins refere-se a uma geração que se torna adulta a meio do declínio económico pós-industrial e no decurso da falha do processo de integração racial preconizado pela luta dos direitos civis. Na mesma

---

<sup>33</sup> Entrevista com Luaty Beirão, Ikonoklasta, a 27 de Julho de 2013.

<sup>34</sup> Vide, “De *Black Thing* a *Global Thing*: o rap e os novos condenados da terra” neste trabalho.

<sup>35</sup> COLLINS, 2006, p. 4: “Public events experienced at a critical period in the life course, usually defined as the years of adolescence and early adulthood, may produce a specific set of attitudes in an entire generation that persists throughout its lifetime. Sharing great events may create a distinct generational consciousness. Within this framework, American youth of varying social classes, races, genders, ethnicities, and sexual orientations who came of age after the victories of the Civil Rights era and became adults during the dual process of economic decline and the failure of racial integration may share a generational consciousness”.

senda, a geração do hip hop angolano, constituída, no seu emergir, maioritariamente por pessoas nascidas na Geração de 80, também cresce a meio de um processo de paz interrompido, ao rude acordar do sonho corrompido de nação utópica. Crescem na ressaca do sonho, e numa guerra civil (vivenciada ou imaginada), permeada pela cultura do medo, da autocensura e da violência.

Os rappers são os elementos desta geração que, muito à maneira dos elementos que se destacaram na Geração de 50, a “Geração da Utopia”, estão ávidos de liberdade e justiça social. E muito à maneira desta mesma geração, escolhem a poesia como veículo de resistência e denúncia e, através dela, constroem a sua narração da nação. Mais uma vez, nas palavras de Nelson Pestana (E. Bonavena):

Fazem-no, tal como os jovens de ontem disseram não ao colonialismo e reivindicaram a independência, dizendo basta a “500 anos de opressão e exploração”. Há pois uma continuidade da luta dos jovens, de hoje, em relação a luta dos jovens de ontem, pois eles apenas querem que a libertação social, que era, a par da libertação nacional, uma das componentes da luta pela independência, se concretize, através da liberdade, da modernidade e da justiça social.

Os jovens revolucionários continuam pois a honrar as tradições de resistência do povo angolano pela sua participação ativa na luta contra a nova opressão e exploração.<sup>36</sup>

O rap angolano, lírica de rua, encaixa-se no que se entende ser uma “tradição de resistência” patente na literatura angolana, que desponta ainda antes da Geração de 50. Faz parte de um fluxo contínuo de contraposição e contestação, agora inserido num contexto globalizado, de abertura para a democracia e para o mercado livre numa economia neoliberal. Uma geração que faz uso de novas tecnologias e reiterando uma linguagem de contacto (conforme a denomina Jorge Macedo, linguagem esta patente principalmente na Poesia de Combate angolana<sup>37</sup>), enquanto (re)cria uma nova identidade e volta a narrar a nação de forma pragmática: na sua labuta diária, na sua incessante luta pela sobrevivência. A linguagem simbólica da Geração de 80 dá lugar à voz profética do *griot* – aqui o *griot* urbano, o poeta urbano angolano que retoma as raízes da poesia africana e (re)assume a sua função mensageira.

---

<sup>36</sup> PESTANA, 2012: s/p..

<sup>37</sup> Poesia esta que Jorge Macedo denominou “poesia de contacto”, *In* CRISTOVÃO, 2004, tomo I: p. 152.

### 3.1.4 MC angolano, *Griot* urbano

*a oratura funciona como matriz do discurso africano e, no que toca à literatura, o griot é a sua corporização em todo o sentido da palavra. Ou seja, a literatura oral representa o intertexto elementar da imaginação africana.*

F. Abiola Irele<sup>38</sup>

Segundo Dathorne, o artista na sociedade tradicional africana é “em simultâneo herdeiro e dador da literatura, guardião e libertador. Ele é o porta-voz da sociedade onde vive, partilhando dos seus prejuízos e direcionando seus desagrados (...) contra o que é desencorajador”<sup>39</sup>. O artista era assim, tradicionalmente, o vínculo de ligação entre a vida das pessoas e a arte, ou melhor, ele era a expressão contínua da arte na vida:

A arte africana tribal é integrada na comunidade com funções específicas (...) e surge parcialmente da necessidade social de expressar e comunicar através [dela] e parcialmente de um instinto natural de ornamentar.

O vínculo profundo e intensamente emocional entre a magia negra, a religião, a organização social e a movimentação criativa podem ser observados em vários povos africanos. O quotidiano tribal africano mostra a interação de *práticas culturais*, necessidades económicas e cerimónias religiosas com a expressão artística.<sup>40</sup>

O facto de a arte estar presente em práticas culturais de natureza vária fez com que as diversas formas de expressão artística levassem à criação de artistas especializados –

---

<sup>38</sup> IRELE (*The African Imagination*), 2001, p. 11: “orality functions as the matrix of an African mode of discourse, and where literature is concerned, the griot is its embodiment in every sense of the word. In other words, oral literature represents the basic intertext of the African imagination.”

<sup>39</sup> DATHORNE, 1974, p. 3: “He is the inheritor and donor of the literature, its custodian and its liberator. He is a spokesman for the society in which he lives, sharing its prejudices and directing its dislikes (in a limited form of satire) against what is discountenanced”.

<sup>40</sup> T. Adeboye Lambo, “The Place of the Arts in the Emotional Life of the African,” *AMSAC Newsletter* 17 (Janeiro 1965): 4. *Apud* DATHORNE, 1974, p. 3: “African tribal art is integrated into the community with specific functions (...) and arouse partly out of a social necessity to express and communicate through and partly out of a natural instinct for adornment. The profound and intensely emotional links which exist between magic, religion, social organization and creative motivity can be observed among a number of African peoples. The daily life of the tribal African shows the interaction of *mores*, economic demands and religious ceremonials with artistic expression”.

desde a figura do compositor até à figura do que se pode chamar de bardo africano, uma espécie de rapsodista, improvisador ou declamador. Aqui destaca-se a figura do *griot*, uma espécie de bardo africano, mais comum nas tradições orais da África ocidental, onde é considerado um membro da casta de intelectuais da oralidade de uma determinada sociedade que tem como função primordial reiterar a história. Araújo esclarece:

Nas sociedades ágrafas a herança ancestral é transmitida pela palavra oral. Na África tradicional, a sul do Sara, os relatos históricos, contos, fábulas, provérbios, ditados e máximas viajam no tempo e no espaço através da cadeia de transmissão oral, não só mantida pelos mestres tradicionalistas e pelos *griots*, mas também pelos outros membros das comunidades autóctones. Na tradição africana, a palavra falada tem uma origem divina, daí que ela seja religião, para além de conhecimento nas várias ciências naturais, bem como iniciação à arte e ao divertimento. No exercício da palavra está implicada a grande escola da vida, pois ela é fundada na iniciação e na experiência, porque nela se inscreve o comportamento quotidiano do homem e da comunidade à qual ele pertence (...) nas culturas africanas da savana subsariana, o conhecimento surge sempre ligado à fala humana.<sup>41</sup>

Na sua atuação, não só a sua habilidade em memorizar a história é apreciada, mas sobretudo a sua capacidade de interpretá-la e comentá-la. Nesse processo de reiteração, na qualidade de contadores de história, os *griots* utilizam diferentes recursos na sua atuação, tornando-se verdadeiros músicos, acrobatas, atores, numa espécie de menestrel com o privilégio de troçar e criticar os seus superiores, tornando a sua mestria linguística em ataques satíricos aos mesquinhos e aos políticos poderosos. É exatamente esta mestria linguística que leva o *griot* a ser reverenciado e muito respeitado na sua comunidade – um papel hoje assumido, tanto no espaço estadunidense como no espaço angolano, pela figura do MC.

Um exímio contador de histórias, o *griot* é um guardião e transmissor da história, cultura, tradições e costumes através dos seus atos performativos e (in)formativos – comumente incrementados pela utilização de um acompanhamento musical. Este acompanhamento é feito através da utilização de instrumentos como a harpa-alaúde ou instrumentos de precursão, cujas batidas repetitivas imbricam com a voz sincopada

---

<sup>41</sup> ARAÚJO, 2010: p. 42.

do *griot*, criando ritmo e compasso. Assim, as suas palavras são enunciadas em poemas canções, uma espécie de épica – longos poemas centrados na figura lendária de um herói – comumente feitos para exortar o seu patrono.

No poema “Heróiz<sup>42</sup> da Nova Angola”, o trio de rappers angolano Tribo do Sul<sup>43</sup> homenageia Carbono, um conhecido *raptivista*<sup>44</sup> (rapper e ativista cívico) angolano, preso nas manifestações do dia 3 de setembro de 2011, em Luanda. O trio faz uso de excertos proferidos pela comunicação social, assim como de entrevistas gravadas pelo *raptivista*, como forma de reiteração da história (na sua função de *griot*), ao mesmo tempo que homenageia o *raptivista* que, equiparado à figura de (antigo) combatente pela independência angolana, é tido como o que traz a coragem aos que dela precisam:

*Conheci-te não sei quando  
No palco de um show  
Eras a estrela da noite, mas fui eu que dei o show  
Conversamos, nos gostamos, traçamos ideias e metas  
Procurando saber meus pontos de vista  
Falamos de rap de política e de injustiças  
(...)  
Falamos de rap, revolução  
Algo para muitos, impossível  
Contra a má-governança de um executivo insensível  
Mas tu, ‘tavas aí, cheio de crença e coragem  
Fortificando o seu espírito com cada rima que seu rap transportava na mensagem  
(...)  
Revitalizando a amargura da vida  
Mergulhada na ferida  
Nunca reconhecida de uma juventude perdida  
Famílias destruídas  
Se meteres a céu aberto  
Matando as palavras da justiça no silêncio dos inocentes  
Violados nos seus direitos mas sempre com a chama acesa em seu peito*

*[Voz do noticiário (de Casimiro Carbono):]  
“Nós não fomos contra a polícia, a polícia é que veio contra nós. Nós não  
temos nada, nem sequer uma lapiseira, uma caneta, nós não temos nada.*

---

<sup>42</sup> A utilização propositada de ‘z’ em lugar do ‘s’ serve possivelmente para enfatizar uma educação truncada.

<sup>43</sup> O trio composto por Pipokahz, DJ Caveira C e Masta Joy, formou-se em 1999, na Cidade do Cabo, África do Sul. O poema supracitado pertence à obra Tribosulando. Acedido em 10 de Outubro de 2013 em [http://palcoprincipal.sapo.pt/tribo\\_sul/musica/tribosulandu\\_vol\\_1/heroiz\\_da\\_nova\\_angola](http://palcoprincipal.sapo.pt/tribo_sul/musica/tribosulandu_vol_1/heroiz_da_nova_angola).

<sup>44</sup> Neologismo criado pelos analistas de rap.

*A polícia é que veio. A polícia me mostrou, mais uma vez que, eu, neste mundo, só tenho Deus, Deus mesmo, nesta Angola só tenho Deus.”*

*O tempo mandou-nos à parte,  
mas o espírito de luta nos mantinha na arte  
Ferindo as nossas ideias sem o vento nos levar  
No rap que bate circulavas em circuito de correntes contínuas  
Divulgando a mensagem em cada esquina da rua  
Na luz do sol ou da lua  
Negaste as maratonas<sup>45</sup> e aderiste à manifestação  
Clamando justiça, igualdade de direito e liberdade de expressão  
Contra o regime e sua má governação  
Trouxeste a coragem que faltava em muitos  
Tirar o rap do microfone e trazê-lo às ruas  
Tirando o medo que a sociedade se fez refém*

*Sempre mal percebido  
A polícia te tortura  
A religião te julga  
O sistema na algema te obriga  
Ao contrário de muitos, preferiste a cadeia  
Ao invés dos trocados que enche os bolsos na ceia  
O caminho de lama  
A paisagem de terror  
Mas sei que só homens como tu suportam a dor  
(...)  
Acredita irmão  
Venceremos a luta  
Este é apenas o começo do fim da ditadura  
É vencer ou morrer  
Jorra sangue na tarola  
Mas nada para a bola  
Que soltem os cães  
Anunciem prevenções  
Que emprisionem os direitos  
Nem com isso nos vão parar  
Tribosulando a todos os heróis de Angola  
A todos heróis da nova Angola  
Heróis da nova Angola.*

Este poema de exaltação dos “Heróis da Nova Angola”, para além de remeter aos *griots*, ao centrarem-se na figura lendária de um herói, através de longos poemas, é ainda uma recuperação da figura do poeta combatente, temática corrente da Poesia de Combate, cujos poemas eram, por vezes, também musicados para servir como

---

<sup>45</sup> Aqui o poema faz menção às maratonas organizadas pela JMPL.

motivadores nos campos de batalha. Veja-se o poema “Guerrilheiro!...”, de Fonseca Wochay:

*Guerrilheiro!...*  
*Tu que passas todos os dias,*  
*Atravessando vales, rios e montanhas,*  
*Lançando o evangelho da verdade*  
*Nestas grandes matas,*  
*Tu és ainda a felicidade,*  
*Quando por nós passas sorridente,*  
*Sacadô nas costas,*  
*Armas nas mãos fiéis.*  
*(...)*  
*Passa herói do meu país,*  
*És tu a voz da liberdade,*  
*De todo o nosso Povo.<sup>46</sup>*

O poema acima referido é apenas um em dezenas de poemas intitulados “guerrilheiro(s)”, escritos por poetas guerrilheiros e por guerrilheiros poetas, que exaltam, muito à maneira da narrativa do *griot*, a figura do combatente pela libertação do povo, temática ainda entendida pelos MCs como pertinente na luta que sentem travar.

No contexto estadunidense, a presença do *griot* e a sua importância na cultura africana ocidental torna-se conhecida do público através do romance de Alex Haley, *Roots: The Saga of an American Family*, que fora também adaptado para a televisão, em 1976, obtendo um elevado nível de audiência. O protagonista do romance viaja para a Gâmbia a fim de encontrar suas raízes e é levado a um *griot*, que saberia da sua história familiar. Como resultado desta influência televisiva, os *griots* tornaram-se populares nos Estados Unidos da América, marcando a sua presença em auditórios universitários, igrejas e em programas televisivos. Keyes defende que provavelmente rappers reconheceram a ligação forte entre o rap e esta prática anciã africana que deve ter sido inconscientemente adotada, seja por tradição familiar ou através das suas igrejas e das suas culturas<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> WOCHAY, 1982: 23.

<sup>47</sup> KEYES, 2008: pp. 4-5.



A escravatura espalhou negros africanos pelo espaço transatlântico, e estes carregaram consigo as suas tradições que, em solo do Novo Mundo, se misturam com outras tradições do que é, segundo Paul Gilroy, “o Atlântico Negro”<sup>48</sup>, a diáspora negra, reinventando-se enquanto eram obrigados a aprender uma nova cultura e com ela uma língua diferente, num espaço geográfico estranho e socialmente hostil. Face a essa situação, os negros transformaram a língua aprendida, modificaram-na, dando-lhe nova forma e mais elasticidade linguística para englobar os diferentes sistemas culturais de pensamento. A própria situação de separatismo entre negros escravos e senhores livres, entre ‘casa grande e sanzala’, levou a que a cultura negra fosse menos contaminada e assim melhor preservada, através da música e da tradição oral – tornando-se contínua e coesa. Segundo Keyes, “a locução, a fraseologia, e as formas musicais derivadas do africano e forjadas no cadinho da escravidão, continuaram a sobreviver e a evoluir para novos modos de expressão”<sup>49</sup>. O conceito de Gilroy abre espaço para o surgimento de hipóteses relativas ao retorno a África de uma tradição que foi transportada para a diáspora com o tráfico negreiro e que agora regressa, nas ondas da globalização, com novas roupagens e tecnologia.

Assim como o *griot*, o MC faz uso da música para acompanhar seus poemas. Keyes chama a atenção para o facto que: “[d]urante a sua performance, o bardo faz uso de expressões formuladas, abstrações poéticas e fala ritmada – tudo recitado à maneira de um poema-cantado conforme prefigurado no rap”<sup>50</sup>. A harpa-alaúde foi substituída pela mesa de mistura, pelo computador, ou pela boca (quando, faz o papel de *beatbox*<sup>51</sup>) mas sobretudo, a mensagem, a necessidade de passar adiante a (in)formação, continua patente.

O MC, versão contemporânea do *griot* ancestral, ao apoiar-se na tecnologia da pós-modernidade, torna-se numa espécie de amálgama entre o ancestral africano e a tecnologia do mundo globalizado, representando uma nova identidade africana na era

---

<sup>48</sup> GILROY, 1996.

<sup>49</sup> KEYES, 2008, p. 10: “African-derived locution, phraseology, and musical forms forged in the crucible of bondage continued to survive and evolve into newer modes of expression”.

<sup>50</sup> KEYES, 2008, p. 7: “While performing, a bard makes use of formulaic expressions, poetic abstractions, and rhythmic speech – all recited in a chantlike fashion that prefigures rap”.

<sup>51</sup> Termo da língua inglesa que literalmente significa ‘caixa de batida’. Consiste em reproduzir, com a boca, voz e cavidade nasal, sons de instrumentos musicais de percussão, cordas, sopro, além de outros efeitos sonoros.

global. O MC, *griot* urbano, tem como base de apoio não mais a harpa-alaúde ou o *quissange*<sup>52</sup> dos seus antepassados, mas a tecnologia usada na produção dos *beats* e do ritmo que acompanha os seus poemas – ironicamente, a mesma tecnologia que remete África para a franja do mundo entendido como desenvolvido.

Dentro dessa perspectiva, Omoniyi argumenta que o *freestyling*, geralmente associado ao hip hop, pode ser – dentro de uma abordagem de construções narrativas oferecidas como alternativas estratégicas de desconstrução pós-colonial – uma versão das práticas yorubas de discurso poético oral (Omoniyi cita sobretudo *orin ebu* ou *orin owe* – as canções de provocação e as canções proverbiais)<sup>53</sup>, onde as canções de provocação remetem para a prática da *estiga* angolana. Portanto, não se trata de uma cópia passiva do hip hop estadunidense, mas sim de uma (re)apropriação, uma espécie de recuperação de uma tradição milenar africana, que é agora (re)construída com novas linguagens e ferramentas, adequadas a um novo contexto.

Tricia Rose percebe o rap não como uma extensão linear da oralidade africana, mas como uma fusão entre a tradição oral e a tecnologia pós-moderna<sup>54</sup>. Baseando-se em Walter Ong<sup>55</sup>, Rose explica como o rap “em simultâneo humaniza a tecnologia e torna a oratura mais tecnológica”<sup>56</sup>. As rimas são primeiro escritas, memorizadas para depois serem recitadas – diferente da oratura tradicional onde tudo é memorizado por falta de suporte escrito, distanciando-se assim da forma poética oral tradicional. Para Rose, “o rap é fundamentalmente literário e profundamente tecnológico”<sup>57</sup>. Abiola Irele entende essa tecnologia como um excelente canal de reconciliação entre a literatura tradicional e esta era tecnológica da globalização<sup>58</sup>.

---

<sup>52</sup> Uma espécie de lamelofone angolano.

<sup>53</sup> OMONIYI, “So I Choose to Do Am Naija Style”; *In ALIM et al*, 2009: 117.

<sup>54</sup> ROSE, 1989: p.38.

<sup>55</sup> Walter Ong, *Orality and Technology: The Technologizing of the world*. Ong entende a era eletrônica como sendo uma época onde prevalece a “*secondary orality*”, onde veículos de oralidade como a rádio e a televisão dependem da escrita para a sua existência.

<sup>56</sup> ROSE, 1989, p. 38: “‘humanizes’ technology and technologizes orality simultaneously”.

<sup>57</sup> ROSE, 1989, p. 43: “Rap is fundamentally literate and deeply technological”.

<sup>58</sup> IRELE, 1981, p. 46: “radio and television, which offer excellent chances of reconciling our traditional literatures to the technological age”.

Face à globalização do hip hop, a tradição levada pelos escravos regressa à casa nas ondas, não do mar que os levou, mas nas ondas de som das ka-7s e dos discos de vinil, e sobretudo agora, em ondas eletromagnéticas de novas tecnologias.

### 3.1.5 O realismo no rap, “*Keeping it Real*”

*O escritor continua inserido na sociedade do seu tempo, sofrendo e exultando com ela, e de uma maneira geral persegue objetivos nobres, procurando ativamente e sob as mais diversas formas contribuir para o progresso de um país que se quer cada vez mais uma pátria para todos.*

Jofre Rocha<sup>59</sup>

*O intelectual nativo que deseje criar uma obra de arte autêntica, deve perceber que as verdades da nação são primeiramente, as suas realidades.*

Fanon<sup>60</sup>

*[Ao artista] só lhe compete é dar a ver o que vê ao resto da sociedade*

Ruy Duarte de Carvalho<sup>61</sup>

Inserido num contexto muito diferente e por isso revestido de roupagens tecno-urbanas, o MC, o *griot* do hip hop, do Bronx ou de Luanda, mantem-se fiel às suas origens no *ghetto*, sob o mantra do “*Keeping it Real*” (no sentido de manter-se fiel à *realidade* que o circunda) tendo o *ghetto*, como local das suas narrativas poéticas. O rap é a primeira expressão artística que se localiza no *ghetto*, ao invés de o rejeitar como uma vergonha a ser esquecida – no contexto angolano o espaço referido é o

---

<sup>59</sup> CRISTÓVÃO, 2004, tomo II: 226.

<sup>60</sup> FANON, 1963, p. 225: “the native intellectual who wishes to create an authentic work of art must realize that the truths of a nation are in the first place its realities”.

<sup>61</sup> CARVALHO, 2011: p. 113.

musseque. Referências tanto ao *ghetto* como ao musseque (o bairro do Shabá de onde surge, por exemplo, MCK) dão testemunho de uma vida de dificuldades que, por sua vez, caracterizam o sujeito do poema como uma pessoa com gume e dureza, ao mesmo tempo que afirmam uma identificação baseada numa determinada situação social: pobre e periférico. O MC recupera a função do *griot*, ele é aquele que preserva a história do seu bairro enquanto a reitera e comenta na sua poesia. Ambos procuram reordenar a experiência do grupo.

O MC angolano, o *griot* urbano, bardo recuperado e (re)inventado, surge de um processo contínuo de rutura e continuidade, onde a cultura afro-estadunidense vai sendo adaptada e transformada e onde o rap vai sendo (re)apropriado. O MC faz do microfone o seu instrumento de denúncia, através da (re)afirmação das experiências do seu bairro. Os seus raps são as *verdades* do seu bairro, do seu *hood*, sejam elas verdades emocionais ou realmente factuais. O “Real” (com letra maiúscula), constitui a instância política que permite ao MC dar o seu testemunho emocional que resulta da sua experiência pessoal: a sua pobreza, o seu isolamento social e urbano, o racismo por si sentido, ou da vivência por si observada. O “Real” é um espaço onde o indivíduo permanece comprometido com o seu bairro, professa a sua fidelidade, enquanto permanece honesta e organicamente enraizado na sua posição face ao mundo, o seu olhar sendo lançado deste espaço social e urbano.

O rap tem como sujeito poético o eu, na figura do MC, e o nós, o seu bairro; a sua consciência pertence ao ego e ao coletivo (os “manos”). Os raps não são, em suma, individualistas, mesmo quando se referem a um determinado indivíduo, ou quando relatam uma determinada experiência. O Real (ou o *realismo* no rap) assume duas perspetivas: a do “contar” o quotidiano do bairro, e a das experiências individuais, o “ser”, que não deixam de ser mutualmente dependentes, pois o sujeito do rap não existe fora do contexto do *ghetto*, ele é o *griot* da sua geração, do seu local.

Muito embora a *realidade* proferida possa não ter sido vivenciada pelo MC, este, na função de *griot* urbano, canta as *realidades* emocionais ou factuais do seu espaço social. Neste processo, o MC tanto é criador como sujeito da composição, e é

entendido, pelo público, como parte deste espaço de onde professa e expressa as suas experiências, o seu íntimo e a interpretação da *realidade* conforme a sua percepção. Por isso o MC é entendido, de forma geral, como representativo do seu bairro ou grupo, posição por si abraçada e propagada. Nessa posição de ente representativo local, ele encoraja uma determinada interpretação sociológica na sua música, dentro daquilo que é entendido por si como sendo o Real, pré-concebido como uma espécie de documentário do seu mundo:

*a pobreza tornou-me num guerrilheiro da vida  
o musseke é o meu posto de ação  
estou sempre em corrida*

*A falta de saneamento básico multiplica as doenças diarreicas  
ruas cheias de águas paradas  
torneiras secas  
crianças louras de desnutrição, barrigudas e carecas  
de mãos dadas com paludismo, no meu bairro caminham  
casas de paredes tortas  
de bancadas nas portas<sup>62</sup>  
lixeiros com crianças mortas  
kubico<sup>63</sup> de kaporroto<sup>64</sup> nos cantos como hortas*

*sem sombra de dúvida  
viver no musseke é ser herói  
quem vive no Shabá ou no Catambor<sup>65</sup>  
sabe como o mambo<sup>66</sup> dói  
não é fácil suportar os criminosos que o desemprego constrói  
todos choram quando ouvem dizer ‘a luz foi’  
ter um rádio cassete é um risco  
os darlas<sup>67</sup> entram do teto  
te espetam uma faca no peito  
e os vizinhos dizem ‘bem-feito’  
a polícia chega tarde e quando chega também rouba  
é por isso que temos os fins-de-semana preenchidos de Kombas<sup>68</sup>*

*Apesar do sofrimento  
multiplicamos filhos como bombas*

---

<sup>62</sup> Também conhecidas como “janela aberta”, quando o comércio de bens (geralmente alimentícios ou de bebidas) é feito de dentro de casa, utilizando a porta ou a janela como balcão, a porta é cortada ao meio e uma tábua serve de balcão de apoio.

<sup>63</sup> Casa.

<sup>64</sup> Bebida alcoólica de fabrico caseiro.

<sup>65</sup> Musseques de Luanda.

<sup>66</sup> Coisa.

<sup>67</sup> Bandidos.

<sup>68</sup> Velórios, enterros.

[que] por falta de pão e escola  
descem em direção à Mutamba<sup>69</sup>  
uns lavam carros  
outros pedem esmola  
este é o retrato a preto e branco  
de um musseke chamado Angola<sup>70</sup>

O rap pode ser assim entendido como tendo uma função: a de (in)formar para consciencializar, ao invés de simplesmente descrever, mostrar. Não deve ser descurado, contudo, o facto de o rap ser, antes de tudo, uma arte e, como tal, surge como resultado de uma série de escolhas artísticas individuais, cautelosamente pensadas em todos os poemas e em todas as composições musicais. Os raps não são somente baseados na *realidade*, mas convenções poéticas construídas e desenvolvidas para que se tornem normas artísticas através da repetição e da citação, reforçando símbolos e signos identificáveis do quotidiano do musseque e comprometidos com os valores desse espaço periférico.

O facto dos raps apresentarem, no testemunho da experiência do rapper no bairro, temas sociopolíticos, tornar-se-ia reducionista interpretá-los como simples descrições da vida no bairro com um único objetivo de reflexão social e política:

Os MCs dizem-nos, frequentemente, que estão simplesmente a transmitir a “verdade” ou a realidade de viver em comunidades pobres. Mas movimentos realistas em qualquer tipo de arte são sempre períodos decisivos em que escolhas na maneira de representar a verdade ou realidade são feitas.<sup>71</sup>

Portanto, a utilização do realismo no rap, o Real, é algo trabalhado, que, embora político, é resultante de uma série de escolhas estéticas que visam uma criação artística, sendo assim um real literário. Pode ser argumentado que a utilização do realismo tem como propósito fomentar a crítica social através da representação das condições sociais no *ghetto* ou no musseque. Supõe-se que a utilização do realismo encontra a crítica aos médias, uma vez que reflete, de forma significativa, as *realidades* causadas pelo desequilíbrio social. Ao escolher certas imagens,

---

<sup>69</sup> Centro de Luanda.

<sup>70</sup> MCK, 2002: 10. “Guerrilheiro do Musseke”.

<sup>71</sup> IMANY, 2004, p. 40: “Emcees often tell us that they are simply transmitting the “truth” or reality of living in poor communities. But realist movements in art of any sort are always decisive periods in which choices of how to represent truth or reality are made”.

determinadas metáforas do mundo, sejam elas horrendas ou de extrema beleza, o MC exerce a sua qualidade de poeta, de artesão que opera os signos linguísticos, dentro de um determinado espaço artístico, assim definindo a coisa ou o lugar significado/representado.

Desta maneira, o *griot* urbano proporciona não só uma crítica às condições sociais, um diagnóstico social, mas também prospeita possibilidades de controlo social e político através de ações pensadas. Ele percebe que “Há poder na linguagem, o poder de fazer opressores estremecerem, e mais: o poder de os fazer pensar”<sup>72</sup>.

### 3.1.6 O rap *underground* e os espaços de resistência; ou ainda: ‘como desconseguiram de amarrar a onda’

*o meu desejo de ser onda  
neste desfile dos tristes  
que se perdem.*

Agostinho Neto<sup>73</sup>

*Quem me dera ser onda! (...) Onda ninguém  
amarra com corda.*

Manuel Rui<sup>74</sup>

*É sempre trágico ver um indivíduo ou uma  
nação tentando impedir ou parar uma  
irresistível onda.*

Martin Luther King<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> POTTER, 1995, p. 15: “There is power in language, the power to make oppressors tremble, and more: the power to make them think.”

<sup>73</sup> NETO, 2004: p. 34. “Sombras”.

<sup>74</sup> RUI, 1999: P. 60.

<sup>75</sup> Martin Luther King em carta escrita a Deolinda Rodrigues, a 21 de julho de 1959: “It is always tragic to see an individual or nation seeking to stand up and stop an irresistible tidal wave.” In CARSON, 2005: *The Papers of Martin Luther King Jr.* Volume V: Threshold of a New Decade, January 1959-December 1960, The Martin Luther King Jr. Research and Education Institute. Stanford University. Acedido em 12 de dezembro 2013, em <http://www.kinginstitute.info/>.

Ikonoklasta relata o primeiro concerto de rap no cinema Karl Marx, em Luanda, no dia 27 de dezembro de 2009:

Foi o primeiro, que eu tenho conhecimento, primeiro concerto de hip hop *under* num espaço tão grande (...) o cinema estava a abarrotar. Não tinha lugar para mais ninguém de pé. Aquilo estava com mais de cinco mil pessoas, estava cheio, apinhado (...) nesse concerto, um rapper moçambicano, o Azagaia, foi convidado, ele apareceu e fez uma música a falar da realidade dele de Moçambique, mas no fim ele faz, não um apelo, mas ele frisa que aquilo não é um caso exclusivo de Moçambique, e pergunta à plateia, “aqui em Angola vocês têm os vossos soldados da fortuna, vocês têm os vossos ladrões...” e deixa as pessoas a chamarem por um nome. Ele abandona o palco, com cinco mil pessoas a gritarem “Zedú fora!”. Ou seja, ele provocou aquilo, sem dizer o nome de ninguém (...) e começaram, parecia uma catarse, parecia que o pessoal estava-se a atirar com toda a raiva de que tinham, toda a ansiedade e o medo que guardavam no peito, de repente toda a gente tava gritar “Zedú fora”, e ele abandonou o palco e as pessoas não pararam de gritar: “Zedú fora, Zedú fora, Zedú fora...” Aquilo continuou, foi mesmo arrepiante, foi mesmo uma cena muito impressionante (...) E a partir daí eles [do Estado] devem ter percebido que precisavam de controlar um bocado melhor.<sup>76</sup>

Mas muito antes de chegar ao Karl Marx, o rap angolano desenvolveu-se nos bairros, nos musseques de Luanda, espaço de resistência cultural, e conseqüentemente política, que remete para o período pré-independência.

Fernando Mourão, ao estudar o tecido urbano dos musseques de Luanda, evidencia o facto de “o carácter desordenado do tecido dos musseques, que se por um lado resultam do terreno e do crescimento sucessivo e aglomerado, por outro lado a forma labiríntica dos percursos (...) constitui-se numa defesa dos moradores africanos, numa apropriação do espaço”<sup>77</sup>, entendido pelo autor como um espaço de resistência, “onde reina a lei do silêncio, pois dificilmente alguém dá informações sobre os vizinhos, [no musseque] o africano sentia-se protegido pelo emaranhado dos caminhos, um labirinto para os estranhos”<sup>78</sup>. Quanto ao carácter cultural marginal do musseque, Mourão adiciona:

---

<sup>76</sup> Entrevista com Luaty Beirão (Ikonoklasta) a 06 de Agosto de 2013. O decreto presidencial 111/11, de 31 de maio de 2011 surge para regular espetáculos públicos através de um sistema de registos, vistos e licenças para atividades artísticas, com o intuito de controlar ações culturais.

<sup>77</sup> MOURÃO, 2006: p. 318.

<sup>78</sup> MOURÃO, 2006: p. 317.



O musseque luandense é um espaço transétnico no plano da origem étnica e transcultural, pois reproduz preferencialmente o modelo de um modo de habitar urbano e pobre (...) A evolução do *habitat* e de sua localização no tecido urbano luandense mostra que ocorreu, ao longo dos séculos, uma sucessiva expulsão dos moradores africanos para as zonas periféricas, principalmente no século XX. Em virtude disto, os musseques atuais resultam não só da imigração do interior, como também da transferência de moradores de áreas urbanizadas, o que, ao longo do tempo, aumentou o caldo de culturas, quer do ponto de vista transétnico, quer do ponto de vista transcultural.<sup>79</sup>

Na qualidade de antropólogo, Ruy Duarte de Carvalho, no seu discurso de 1991, “A propósito do que não se sabe sobre os musseques de Luanda”, tenta explicar o musseque e a sua marginalização:

o termo ‘musseque’ se distancia das conotações que possam remetê-lo à sua raiz etimológica, às terras vermelhas do chão luandense, para aludir quase explicitamente a uma outra qualidade, a de uma configuração residencial típica das periferias de Luanda, expressão física e social de uma morfologia urbana improvisada, precária e em constante expansão, ocupada de maneira geral pelos habitantes economicamente mais débeis da capital angolana (...) as noções de mussequeização estão hoje investidas de uma pesada carga abstrazante, e em grande medida pejorativa, que na realidade obstrui mais do que revela o verdadeiro conhecimento que é preciso ter acerca dos verdadeiros musseques.<sup>80</sup>

A historiadora Moorman, ainda como Mourão, chama a atenção para o musseque como espaço de resistência, evidenciando as décadas de 60 e 70:

Os musseques foram o cadinho onde nasceu a música urbana angolana, e com ela e à volta dela, o sentido de nação.<sup>81</sup>

No musseque era criada e divulgada a música de apelo revolucionário; revolucionária tanto através das suas letras politizadas<sup>82</sup> (apesar da atenta revisão da censura),

---

<sup>79</sup> MOURÃO, 2006: p. 318.

<sup>80</sup> CARVALHO, 2008: 318-319. Palestra apresentada em Luanda no *I Fórum do Habitat Popular em Angola* (18-24 Novembro, 1991).

<sup>81</sup> Moorman, 2008: 28; “The musseques were the crucible where popular urban Angolan music was created, and within and around it a sense of nation”.

<sup>82</sup> Albina Assis, em entrevista a Moorman (MOORMAN, 2008: 223, ref. 76), p. 74, ressalta esta politização dos Clubes: “we thought that given our education we could raise people’s consciousness and convey a message (...) that they were in a situation of oppression and that they therefore shouldn’t conform to or accept that situation”.

quanto na utilização do quimbundo<sup>83</sup>. Igualmente revolucionária na utilização de instrumentos musicais angolanos e de danças onde prevalecia a estética africana e, sobretudo, através da exposição do seu quotidiano e dos problemas sociais.

O espaço periférico do musseque representava, para Moorman, por meio de seus clubes culturais, um espaço paralelo alternativo de criação cultural e, conseqüentemente, política, onde prevalecia uma reconfiguração da cultura europeia e sua prática, num processo íntimo de (re)criação/resgate cultural angolano na procura das suas raízes. A utilização de práticas culturais angolanas e temas locais (como a exposição do quotidiano do bairro) tornava-se numa forma de protesto contra o controlo social e cultural e, portanto, político, imposto pelo regime colonial. Moorman afirma:

Uma análise do panorama musical (...) revela os musseques como um espaço cosmopolita e complexo onde o imaginário nacional foi feito e refeito enquanto a guerrilha alastrava-se enfurecida na distância. Mais do que uma etapa no caminho para a modernidade ou para a urbanização, os musseques eram lugares onde várias gerações, classes, grupos étnicos, raças e géneros se encontravam e imaginavam, na lida da vida cotidiana, um novo mundo para si.<sup>84</sup>

Hoje, o musseque continua à margem das cidades angolanas. Continua sendo o ‘lá, onde não há asfalto, o lá da poeira’, o “Outro”<sup>85</sup> do tecido urbano angolano, precariamente vivendo, na sua maioria, sem água canalizada, sem saneamento básico,

---

<sup>83</sup> MOORMAN, 2008, p.73: De acordo com Moorman, como muitos destes jovens não falavam quimbundo nem estavam familiarizados com práticas culturais ancestrais (dada a política de assimilação do Regime Colonial que buscava europeizar e assim desenraizar os angolanos a fim de criar sentimentos de pertença relativamente à nação portuguesa), recorreram a familiares mais velhos e a escritores como Oscar Ribas (que por sua vez também havia recorrido ao depoimento de mulheres mais velhas numa tentativa de recuperar, face a urbanização, práticas africanas ancestrais). Os escritos de Mário Pinto de Andrade para a Liga e para a ANANGOLA, de acordo com Moorman, serviram também de fonte de inspiração, assim como a poesia criada pelo movimento *Vamos Descobrir Angola!*. Segundo a mesma historiadora, o processo de declamação de poesia nos Clubes Culturais Luandenses, neste caso o Bota Fogo Futebol Clube (localizado no Marçal), permitiu que a poesia produzida pela geração da *Cultura* e da *Mensagem* se disseminasse de forma mais popularizada, poesia esta que, de outra maneira, ficaria limitada ao público leitor.

<sup>84</sup> MOORMAN, 2008, 55: “An analysis of the music scene (...) reveals the musseques as a complicated cosmopolitan social space where the national imaginary was made and remade as the guerrilla war raged on in the distance. More than just a stop on the way to modernity or urbanization, the musseques were a place where various generations, classes, ethnic groups, races, and genders met and imagined a new world for themselves in the practices of everyday life”.

<sup>85</sup> CARVALHO, 2008: p. 324.

entre o obscurantismo total da noite e a débil iluminação, resultado frágil de conexões elétricas duvidosas, muito à maneira retratada por Agostinho Neto, em “Sábado nos Musseques”. Continuando o seu discurso de 1991, “A propósito do que não se sabe sobre os musseques de Luanda”, Ruy Duarte de Carvalho, na qualidade de antropólogo, observa a marginalização do musseque:

hoje, mais do que nunca, os musseques são vistos sobretudo como a expressão de uma explosão, de um gigantismo, de uma macrocefalia urbana que encerra em si o germe de todas as ameaças, de todas as violências, de todos os tráficos, de todas as informalidades, logo de todo o incontrolável que todos os poderes, político, institucional e social, tanto temem quer nos seus aspetos latentes que naqueles que são já efetivos? Que enorme distância vai desta percepção, ou deste “sentimento”, à realidade vivida por quem habita os musseques e para quem esse espaço residencial é sobretudo um espaço orgânico com a sua história, os seus dinamismos, os seus discursos e as suas práticas, com as suas clivagens hierárquicas e as suas estratégias de articulação económica e social, com a sua imaginação aplicada, entre outras coisas, à invenção, até, dos mecanismos mais elementares da própria sobrevivência.<sup>86</sup>

De 1991 até hoje, o musseque cresceu e continua “em constante expansão”<sup>87</sup>. Dentro dele, os clubes associativos da década de 60 deram espaço a estúdios de gravação com paredes forradas com caixas de ovos, numa tentativa de isolar ao máximo os sons do quotidiano que amanhece agitando o bairro: *candongueiros*<sup>88</sup> e *zungueiras*<sup>89</sup> na corrida do dia, entre milhares de pessoas que levantam a poeira assente durante a noite. Estes são verdadeiros espaços de resistência criados pelos próprios MCs, que, desta forma, detêm o controlo sobre as suas produções enquanto proporcionam a outros MCs, com menos capacidades financeiras, a possibilidade de igualmente produzir as suas mensagens líricas. Nesses lugares semiclandestinos, jovens negociam o seu espaço na pós-modernidade, enquanto manipulam uma tecnologia nova no musseque: o computador. Munidos da tecnologia que, ironicamente, os mantem à margem do mundo global, MCs e produtores, DJs e *freestylers* criam os poemas que, juntamente com os *beats* que irão escolher, farão passar a próxima mensagem: querem ser a voz do musseque, dos condenados da periferia de terra batida. A semiclandestinidade

---

<sup>86</sup> CARVALHO, 2008: p. 319.

<sup>87</sup> CARVALHO, 2008: p. 318.

<sup>88</sup> Taxis coletivos urbanos.

<sup>89</sup> Zungueira, vendedora ambulante.

propicia-lhes total poder de criação sobre o seu discurso. Moorman relembra o poder da música:

As autoridades coloniais ocasionalmente reconheciam que a cena musical no interior do país estava politizando os angolanos e alimentando um sentimento generalizado de revolta.<sup>90</sup>

É no musseque que o rap angolano surge e onde é, numa primeira fase, produzido e difundido. A sua difusão é feita largamente pelos *candongueiros* que percorrem a cidade e que, de certa forma, atuam como DJs, fazendo do seu táxi um espaço soberano e, por conseguinte, de resistência a qualquer tipo de censura por parte do poder hegemónico, participando assim no processo de reinvenção e difusão cultural da Angolanidade. Pedro Coquenão, produtor musical explica a importância do *candongueiro* para a divulgação do rap em Angola:

O lugar onde todos ouvimos mais música será eventualmente no carro e o *candongueiro* é o meio de transporte mais usado em Luanda [e em Angola no geral]. Sendo a rádio essencial, muitas vezes é secundarizada pelo leitor de cds no táxi. Muito por culpa própria, pois não há rádio que avance tantas novidades como um bom taxista. Algumas em primeira mão. Do produtor para o condutor, o *candongueiro* assume-se assim como um influente DJ que atinge centenas de pessoas por dia, com isso, consegue influenciar a divulgação e promoção de artistas. É um dos atores principais.<sup>91</sup>

Os mercados informais e a pirataria tornam-se em espaços de resistência pois permitem ao MC, liberdade de criação; e, dada a rede informal de distribuição (através da pirataria, dos mercados informais e da *zungaria*), facultam a difusão de raps que, através da rádio e editoras, não seriam divulgados. Pedro Coquenão explica a importância dos mercados informais, na difusão do rap em Luanda:

Com tanta música a ser produzida, nem toda com direito a editora, tem de haver meios alternativos e mais democráticos para escoar tanta ideia, energia e vontade de se mostrar ao mundo. A pirataria aparece numa primeira etapa da promoção e aparece também na última com a venda dos mais populares. Mas o fator importante aqui é o do papel de promoção e divulgação de novos artistas. Quase que formal. E

---

<sup>90</sup> MOORMAN, 2008, p. 3: “colonial authorities occasionally recognized that the music scene inside the country was politicizing Angolans and feeding a generalized sense of revolt”.

<sup>91</sup> Em entrevista a Francisca Bagulho para a revista BUALA, “É Dreda ser Angolano”.

há histórias de artistas que oferecem e até pagam para figurar nas compilações piratas.<sup>92</sup>

Os espaços alternativos de criação e divulgação do rap angolano permitem oferecer resistência ao que Ikonoklasta chama de “censuras silenciosas”<sup>93</sup>. Exemplo disso é o palco do teatro Elinga em Luanda, que tem sido, ao longo dos anos, um espaço de divulgação do rap fora do musseque, um lugar que, apesar de ser controlado pela máquina do Estado, sempre permitiu a existência de arte subversiva:

onde se deixava existir isso (...) porque eles sentem que tem o fenómeno controlado, porque sabem que não passando em certos sítios, não vai passar de um nicho de pessoas que tem conhecimento e que consomem esse tipo de mensagem, então, como está controlado eles não tem que se preocupar tanto (...) todos esses anos houve esse ‘deixar existir’, nesse pequeno espacinho, dessas duzentas pessoas que vão ao concerto, 300 pessoas, mas acho que eles não se aperceberam de como, apesar de não haver promoção, os piratas, o papel dos piratas, daqueles que reproduzem cds e vendem na rua a 200 kwanzas, 100 kwanzas, eles não se aperceberam da dimensão que aquilo estava a ganhar (...) Mas no dia em que se deu o salto, deste Elinga para o Karl Marx, eu aí fiquei assoberbado. Acho que não só eu, a Segurança de Estado, e essas pessoas que pensavam ser um fenómeno de um nicho muito reduzido, devem ter-se apercebido da dimensão do problema que deixaram aparecer.<sup>94</sup>

Para além do musseque como espaço de criação, do *candongueiro*, da *zungueira* e da pirataria como veículos alternativos de divulgação e distribuição, a internet tem sido, sobretudo nos últimos anos, um espaço de divulgação de músicas e vídeos de rap. Proliferam às centenas os espaços virtuais dedicados ao rap angolano, onde é possível manter-se atualizado, ouvir novas músicas, trocar ideias sobre os poemas, assim como dar *feedback* direto ao MC e ao produtor. Sem ter que passar pelos trâmites mais morosos da indústria musical, nem pelas teias da Segurança de Estado, a internet torna-se no veículo mais mediático, imediato e eficaz de divulgação do rap no

---

<sup>92</sup> Em entrevista a Francisca Bagulho para a revista BUALA, “É Dreda ser Angolano”.

<sup>93</sup> Entrevista com Luaty Beirão (Ikonoklasta), a 06 de Agosto de 2013: “Alguns radialistas arriscaram [tocar alguns rap revús na rádio], como não foram repreendidos, os outros seguiram o passo (...) Mas, sem dúvida, que, essas pessoas que controlam, tem a sua palavra a dizer. Agora, não sei se eles dizem “passem” ou se eles simplesmente permitem que se passe – sem eles dizerem nada, aqueles que eles normalmente ativam, tipo, o que controla, o que está a ouvir o quê que dizem na rádio e não sei quê, se passam a música que não devia ter passado, aí ele põe-se imediatamente em contacto com o diretor da rádio, que por sua vez vai repreender o radialista. Não havendo essa repreensão (...) o radialista percebendo que não há essa pressão, sente-se mais à vontade pra ir passando [determinadas músicas]”.

<sup>94</sup> Entrevista com Luaty Beirão (Ikonoklasta), a 06 de Agosto de 2013.

contexto, não só angolano, mas mundial. O rap tem tornado a luta dos “condenados da terra” globalmente visível.

Enquanto membros da Geração de 50, em Portugal, mantinham uma ligação estreita com marinheiros do Clube Marítimo<sup>95</sup> que, através de ondas transatlânticas, levavam e traziam cartas, poemas, cadernos policopiados, livros e ideias, os MCs de hoje contam com ondas eletromagnéticas que trazem e levam mensagens: ondas, como tantas outras, impossíveis de amarrar.

### 3.1.7 A identidade local na era global – o rap narra a nação *mangwolé*<sup>96</sup>

*O rap assemelha-se a uma substância em estado líquido, e deve obedecer [a]o formato do recipiente onde é inserido.*

MCK<sup>97</sup>

*O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo.*

Walter Benjamin<sup>98</sup>

Joachim Hirsch alerta que o mundo capitalista está em crise desde a década de 70 e que a solução continua longe de ser encontrada. As periferias capitalistas mundiais, cortadas do desenvolvimento industrial e tecnológico, são relegadas à marginalização e à subsequente miséria. Guerras civis proliferam como resultado da tentativa desesperada dos Estados nacionais, em escapar à ruína e à periferização, enquanto tentam ajustar-se às novas relações de dependência face às regiões do capitalismo central. A “Nova Ordem Mundial” anunciada por Bush, o então Presidente dos EUA,

---

<sup>95</sup> Ver Patrick Chabal, “O contexto político e cultural da poesia de Agostinho Neto”, *In A voz igual: Ensaios sobre Agostinho Neto*, JUNIOR, 1996: p. 106; ver também ROCHA, 2002, vol.I: p. 108.

<sup>96</sup> Angolana.

<sup>97</sup> MCK *In* Entrevista, por Anderson Hebreu, 2013.

<sup>98</sup> BENJAMIN, 1994: p. 221.

assemelha-se, segundo Hirsch, muito mais a uma “desordem global crescente”<sup>99</sup>.

Hirsch explica:

[a globalização] não é o resultado de nenhuma lógica económica ou trajetória histórica. É uma decisiva estratégia política, levada a cabo pelos setores internacionalizados do capital, cooperando com governos neoliberais. Seu propósito é um processo de racionalização mundial e sistêmico – baseado na internacionalização, da desregulação e na flexibilização –, do qual se espera o restabelecimento da rentabilidade do capital.<sup>100</sup>

Para Bauman,

[a] “globalização” não diz respeito ao que todos nós, ou pelo menos os mais talentosos e empreendedores, desejamos ou esperamos *fazer*. Diz respeito *ao que está acontecendo a todos nós*. A ideia de “globalização” refere-se explicitamente às “forças anónimas” de von Wright operando na vasta “terra de ninguém” — nebulosa e lamacenta, intransitável e indomável — que se estende para além do alcance da capacidade de desígnio e ação de quem quer que seja em particular.<sup>101</sup>

O desconforto vivido pelo que não se consegue entender nem controlar dado o sentimento generalizado de desordem mundial, leva ao que Bauman chama de “sensação de incómodo”<sup>102</sup>. Para Bauman, a ideia moderna de ordem advém da sensação de estar em controlo. Contudo, face a um capitalismo predatório, a ilusão de controlo esvanece e o que preenche o sujeito global é o mal-estar sentido, mas não totalmente compreendido, um sentimento de impotência face ao enfraquecimento do Estado numa economia mundial controlada por instituições e corporações multinacionais. No contexto pós-colonial angolano, o mal-estar global alia-se também ao sentimento de falha na tradução/transformação da independência nacional no sonho utópico preconizado pela Geração de 50.

O rap surge, no espaço global, como uma plataforma de troca de experiências ‘incómodas’ dos marginalizados pela hegemonia global capitalista, os “condenados da terra”. O indivíduo marginal procura fazer sentido de um mundo sobre o qual não tem

---

<sup>99</sup> HIRSCH, 1998: p. 9.

<sup>100</sup> HIRSCH, 1998: p. 11.

<sup>101</sup> BAUMAN, 1999: p. 67.

<sup>102</sup> BAUMAN, 1999: p. 64.

nenhum controlo. É através da cultura hip hop que o sujeito pós-independentista continua afirmando e afinando alianças com outros grupos periféricos afligidos. Para Gilroy, esta troca começa com a introdução de África no mundo global capitalista com o tráfico negreiro. No contexto português, a globalização teve início quando Portugal se fez ao mar, marco inicial do processo de ocidentalização, imperialismo e do capitalismo patente no tráfico de escravos. Durante o surgimento da modernidade, o navio tornava-se no primeiro espaço de troca de experiências e de cultura, hoje substituído pela internet e pelos meios de comunicação social. O Atlântico é assim tido como espaço de troca e de transmissão de ideias ao longo dos anos. Muitos africanos tomaram conhecimento da produção ideológica na diáspora de Gilroy, através destas transações transatlânticas<sup>103</sup>, como foi a influência, por exemplo, de movimentos tal o do *Harlem Renaissance* e do movimento para os Direitos Civis, onde se destaca a troca de correspondência entre Deolinda Rodrigues e Martin Luther King Jr.<sup>104</sup>. O rap apresenta-se também dentro deste fluxo histórico contínuo de intercâmbio, é mais uma das “estruturas de circulação e de troca estabelecidas há muito tempo”<sup>105</sup>. Como observa Lipsitz, hoje os “discos de vinil superaram os navios tornando-se nos canais mais importantes de comunicação pan-africana”<sup>106</sup>. Discos de vinil, entretanto superados pelos cds e pela internet.

A popularidade global da cultura hip hop (não só do rap, mas de todos os seus elementos) pode ser assim entendida como uma recente manifestação cultural, à escala global, conforme defende Lipsitz, uma vez que serve como plataforma para a disseminação de ideias relacionadas com “suscetibilidades subalternas”<sup>107</sup>. Lipsitz explica:

A popularidade do hip hop reflete mais do que uma compensação cultural face à dominação política e económica, mais do que um escape para as energias e emoções

---

<sup>103</sup> Maria Manuela Araújo explora em profundidade estas trocas em *Diálogos Literários entre a África e os E.U.A. no Despertar dos Nacionalismos Africanos*.

<sup>104</sup> Vide *The Martin Luther King Papers*, The Martin Luther King Jr. Research and Education Institute. Stanford University, em <http://www.kinginstitute.info/>.

<sup>105</sup> GILROY, 1991, p.119: “structures of circulation and intercultural Exchange established long ago”.

<sup>106</sup> LIPSITZ, 1997, p. 43: “long playing records have surpassed the sea-going vessels as the most important conduits of Pan-African communication”.

<sup>107</sup> LIPSITZ, 1997, p. 36: “subaltern sensibilities”.



reprimidas pelas relações sociais de poder. O hip hop expressa uma forma política perfeitamente adequada à pós-colonialidade. Ele traz a comunidade à existência através da performance e mapeia relações, reais ou imaginárias, entre pessoas que falam de realidades de deslocamento, desilusão e de desespero, criadas [no caso específico dos Estados Unidos] pela austeridade de uma economia capitalista pós-industrial.<sup>108</sup>

Unidos por um sentimento generalizado de mal-estar e impotência (a ‘sensação de incômodo’), os “condenados da terra” pós-coloniais usam a mesma plataforma cultural, o rap, para articular questões que lhes são comuns, dentro de um quadro socioeconómico global de subalternidade. Os efeitos da globalização, segundo Arenas, podem ser observados, de forma multidisciplinar, na música popular, no cinema e na literatura, uma vez que a expressão cultural e a representação simbólica são espaços privilegiados para esta análise<sup>109</sup>. Ikonoklasta ilustra esse sentimento de mal-estar, impotência e “tensão” no contexto angolano que, diferente do estadunidense, não atingiu a industrialização:

eu sinto obrigação moral como patriota, de denunciar, **sobretudo quando não consigo identificar as razões do país estar assim**. Eu consigo apontar o dedo e dizer isso tá mal, os coágulos estão aqui, são estes, não há que ter receio de dizer, porque enquanto isso não se desamarrar, continuaremos todos a viver nessa tensão (...) esta situação de tensão permanente.<sup>110</sup>

A herança deixada pelo colonialismo, a colonialidade do poder, estabeleceu padrões globais de poder e hierarquias que têm garantido a subalternização e obliteração dos dominados:

A colonialidade é um fenómeno histórico muito mais complexo [que o colonialismo] que se estende até ao nosso presente e se refere a um padrão de poder que opera

---

<sup>108</sup> LIPSITZ, 1997, p. 36: “The popularity of hip hop reflects more than cultural compensation for political and economic domination, more than an outlet for energies and emotions repressed by social power relations. Hip hop expresses a form of politics perfectly suited to the post-colonial era. It brings a community into being through performance, and it maps out real and imagined relations between people that speak to the realities of displacement, disillusion, and despair created by the austerity economy of post-industrial capitalism”.

Paul Gilroy também explora a temática do hip hop e dos “novos movimentos sociais”, em “*There Ain’t No Black in the Union Jack*”, pp. 223-50.

<sup>109</sup> ARENAS, 2011: p. 203.

<sup>110</sup> Entrevista com Luaty Beirão (Ikonoklasta), a 27 de Julho de 2013.

através da naturalização de hierarquias territoriais, raciais, culturais e epistémicas, possibilitando a re-produção de relações de dominação.<sup>111</sup>

Ao se apoiarem no trabalho do sociólogo peruano Aníbal Quijano, Restrepo e Rojas posicionam a colonialidade do poder:

[como] padrão ou matriz de poder que estrutura o sistema do mundo moderno, em que o trabalho, as subjetividades, os conhecimentos, os lugares e os seres humanos do planeta são hierarquizados e governados a partir de sua racialização, como marco de operação de certo modo de produção e de distribuição da riqueza.<sup>112</sup>

Partindo desta perspectiva, a naturalização da hierarquia do trabalho relega os “condenados da terra” para as margens da globalização, partilhando assim de questões socioeconómicas similares. Esta partilha torna-os parte de uma consciência, de uma fluidez global que usa a cultura hip hop como plataforma que propicia alguma visibilidade e voz, permitido assim transcender limites político-nacionais arbitrários. O rap não é somente uma ferramenta local, mas uma plataforma global incontável pelas instituições de poder, que, de outra forma, estruturariam o discurso confinando-o aos objetivos da Nação-Estado.

Contudo, o rap global não é, passiva e simplesmente, absorvido pelos angolanos; ele é (re)apropriado, (re)conhecido como uma prática cultural de herança ancestral que regressa e retoma a casa, é (re)adaptado para o contexto local através da narração da nação patente no processo de exposição das *realidades* do musseque e do país. Dentro de um contexto globalizado e uma vez em contacto com o global, o rapper compara-o com o local. O seu olhar endógeno, questiona o local a partir do seu olhar para o global, num processo de interpretação das estruturas locais e compreensão da sua *realidade* material. Este processo de troca com o global permite ao rapper

---

<sup>111</sup> RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 15: “La colonialidad es un fenómeno histórico mucho más complejo que se extiende hasta nuestro presente y se refiere a un patrón de poder que opera a través de la naturalización de jerarquias territoriales, raciales, culturales y epistémicas, possibilitando la re-producción de relaciones de dominación”.

<sup>112</sup> RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 16: “patrón o matriz de poder que estructura el sistema mundo moderno, en el que el trabajo, las subjetividades, los conocimientos, los lugares y los seres humanos del planeta son jerarquizados y gobernados a partir de su racialización, en el marco de operación de cierto modo de producción y distribución de la riqueza”.

repensar o seu relacionamento com a Nação e com o Estado, com a sua comunidade (o musseque) e redefinir a sua própria identidade social.

O rap angolano expressa formas locais de viver e de estar, mantendo assim a sua integridade identitária, enquanto questiona e responde, dentro de uma estrutura cultural adotada globalmente, aos desafios de uma Angola pós-independência. Apropriando o argumento de Abiola Irele sobre a “apresentação da experiência africana”<sup>113</sup>, baseada na “existência africana”<sup>114</sup> e transferindo-o para o contexto angolano, entende-se que são as referências culturais patentes na experiência angolana que conferem à obra um cunho angolano e que, como resposta, é aceite pelos angolanos como uma obra que fala sobre eles, numa voz reconhecidamente angolana e com o seu sotaque<sup>115</sup>.

É a narração da nação, com a sua própria linguagem, que não permite ao rap angolano ser engolido pelo monstro da globalização. Hall alerta para essa possibilidade:

Alguns teóricos culturais argumentam que a tendência em direção a uma maior interdependência global está levando ao colapso de *todas* as identidades culturais fortes e está produzindo aquela fragmentação de códigos culturais, aquela multiplicidade de estilos (...) numa escala global – o que poderíamos chamar de *pós-moderno global*.<sup>116</sup>

A “infiltração cultural”<sup>117</sup>, conforme a chamou Hall, embora mais perniciosa pela sua sedução, em muito traz à ideia a perda de valores culturais africanos, durante a fase fanoniana de Assimilação, na formação da literatura angolana: a Geração de 50 recusou a assimilação imposta pelo governo colonial, procurando, através de movimentos como o *Vamos descobrir Angola!* resistir à voracidade de um processo de ocidentalização impingido e extremamente nocivo. A poesia angolana moderna

---

<sup>113</sup> IRELE, 1981, p. 33: “presenting an African experience”.

<sup>114</sup> IRELE, 1981, p. 34: “The African reference of an African work can be elucidated, I believe, by approaching the works with an insight into, and a feeling for, those aspects of African life which stand beyond the work itself, its extensions into the African experience, and its foundations in the very substance of African existence”.

<sup>115</sup> IRELE, 1981, p. 33: “Our writers are recognizably African only in the sense in which they give an African character to their Works and conversely, we who are Africans, will only accept them as speaking about us and for us in so far as they take our voice and speak with our accent”.

<sup>116</sup> HALL, 2006: p. 74.

<sup>117</sup> HALL, 2006: p. 74.

começa a delinear uma identidade própria a partir do momento em que rompe com os parâmetros eurocêntricos vigentes de criação literária quando incorpora Angola na sua temática, não só os seus atributos regionais e culturais, mas sobretudo na sua *realidade* colonial. Ao narrar a nação imaginada (mas ainda não politicamente conseguida), a Geração de 50 engaja num processo apontado por Stuart Hall:

[de] produzir sentidos sobre a “nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conetam o seu presente com o seu passado e imagens que dela são construídas.<sup>118</sup>

Contudo, mesmo depois de atingida a independência, a nação não deixa de ser continuamente (re)imaginada, pois, conforme aponta Benedict Anderson, a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”<sup>119</sup> num fluxo contínuo de (imagi)nação. A narrativa contém os sentidos da nação, e reflete a cultura nacional, que é, segundo Hall, “um sistema de representação cultural”<sup>120</sup>. Hall aponta para as “experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres”<sup>121</sup> patentes na narrativa nacional como alguns dos elementos, que, entre outros, “dão sentido à nação”<sup>122</sup>. Portanto, é também na partilha de experiências presentes na narrativa que se coneta com um “destino nacional”<sup>123</sup>; ou, como conclui Ernest Renan: “uma nação é, portanto, uma solidariedade em grande escala, constituída pelo sentimento de sacrifício que cada um teve que fazer no passado e que está preparado para fazer no futuro”<sup>124</sup>. Renan aponta para tudo aquilo que se viveu em conjunto: as esperanças, as felicidades, as glórias e os arrependimentos, como memórias nacionais que podem ser compreendidos por toda a nação, uma vez que transcendem diferenças étnicas, linguísticas e sociais.

---

<sup>118</sup> HALL, 2006: p. 51.

<sup>119</sup> ANDERSON, 2006: pp. 5-6.

<sup>120</sup> HALL, 2006: p. 49.

<sup>121</sup> HALL, 2006: p. 52.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> RENAN, 2011, p.83: “A nation is therefore a large-scale solidarity, constituted by the feeling of the sacrifices that one has made in the past and of those that one is prepared to make in the future”.

Ao narrar o quotidiano da nação, o MC representa-a nas suas particularidades, criando empatias, não só localmente, mas igualmente dispostas ao nível global.

A Geração de 50, inspirada pelo Modernismo Brasileiro, pela Negritude e pelo Neo-realismo do *Novo Cancioneiro*, procurava estabelecer a angolanidade através da exposição da *realidade* angolana. Luandino Vieira, no seu poema “Canção para Luanda”, aponta para as *realidades* locais como formas de representação da identidade angolana, perguntando “— Luanda, onde está?”. E a resposta está nos seus habitantes:

*A pergunta no ar  
no mar  
na boca de todos nós:  
—Luanda, onde está?*

*Silêncio nas ruas  
Silêncio nas bocas  
Silêncio nos olhos*

*— Xê  
mana Rosa peixeira  
responde?*

*— Mano  
Não pode responder  
tem de vender  
correr a cidade  
se quiser comer!*

*“Ola almoço, ola amoçoéé  
matona calapau  
ji ferrera ji ferrerééé”  
— E você  
mana Maria quitandeira  
vendendo maboque  
os seios-maboque*

*gritando  
gritando  
os pés percorrendo  
caminhos vermelhos  
de todos os dias?  
“maboque m’boquinha boa  
Dóce dócinha”*

*— Mano  
não pode responder*

*o tempo é pequeno  
para vender!*

*Zefa mulata  
o corpo vendido  
baton nos lábios  
os brincos de lata  
sorri  
abrindo seu corpo*

*— seu corpo-cubata!  
Seu corpo vendido  
Viajando  
de noite e de dia.*

*—Luanda, onde está?*

*Mana Zefa mulata  
o corpo cubata  
os brincos de lata  
vai-se deitar  
com quem lhe pagar  
— precisa comer!*

*— Mano dos jornais  
Luanda onde está?  
As casas antigas  
o barro vermelho  
as nossas cantigas  
tractor derrubou?*

*Meninos nas ruas  
Caçambulas  
quigosas  
brincadeiras minhas e tuas  
asfalto matou?  
— Manos  
Rosa peixeira*

*quitandeira Maria  
você também  
Zefa mulata  
dos brincos de lata*

*—Luanda, onde está?*

*Sorrindo  
as quindas no chão  
laranjas e peixe  
maboque docinho  
a esperança nos olhos  
a certeza nas mãos  
mana Rosa peixeira  
Zefa mulata*

— os panos pintados  
Garridos  
Caídos  
mostraram o coração.  
—Luanda está aqui!<sup>125</sup>

É na Rosa peixeira, na Maria quitandeira, na Zefa mulata, no Mano dos jornais e nos meninos de rua, ocupados em (sobre)viver, que reside a identidade angolana. A Geração de 50 traça um quadro de angolanidade baseado na representação da *realidade* social angolana, conforme percebida pelo poeta. Ao perguntar ‘quem somos?’, o poeta tenta conceber a identidade angolana; ao incitar ao descobrimento de Angola, no movimento *Vamos descobrir Angola!* (que havia sido ‘descoberta’ pelos colonizadores), o poeta propõe novos parâmetros não só de criação estética, mas de (imagi)nação poética. Portanto, o processo de (imagi)nação de uma Angola independente, a construção de uma identidade (a angolanidade), é um processo de resistência cultural que se opõe à ocidentalização patente no processo de assimilação cultural imposta pelo colonialismo.

O MC resiste à homogeneização cultural, patente no processo de globalização, uma espécie de reincarnação do colonialismo<sup>126</sup>, igualmente através da representação da *realidade* que o envolve, “o rap tem que ter a cara de Angola”<sup>127</sup>, conforme nos informa o rap de MCK, que, ao fazer uma analogia entre o habitante do musseque e o herói da luta armada, retrata o que é “Viver no Musseke”<sup>128</sup>:

*Sofri vários atentados na infância  
armadilhas não tombo  
a minha presença física é prova de longa militância  
consegui escapar da floresta de liamba*<sup>129</sup>

---

<sup>125</sup> In FERREIRA, vol. II, 1997: pp. 239-240.

<sup>126</sup> Conforme argumenta Arenas (ARENAS, 2011: p. XVII), o processo de globalização deste século é senão o culminar de um processo que começou no século XV quando Portugal e Espanha se aventuraram pelo mar dando início ao primeiro momento da globalização e com ela a ascensão do ocidente, do início do capitalismo e do imperialismo, que, em conjunto com a escravatura e o tráfico negreiro, foram fatores chave para a ascensão da modernidade. O Colonialismo impôs a entrada de África nesta modernidade ocidental emergente, mas com estatuto subalternizado pelo poder imperialista. A globalização é, para Arenas, um fenómeno que tem raízes na colonização e de certa forma perpetua as estruturas socioeconómicas de poder herdadas do colonialismo, ao que Quijano chama a colonialidade do poder.

<sup>127</sup> MCK, in entrevista, por Anderson Hebreu, 2013.

<sup>128</sup> MCK, 2002: 15.

<sup>129</sup> Marijuana.

*das lagoas do kimbombo<sup>130</sup>  
concordo com o Brigadeiro<sup>131</sup>:  
quando as pessoas não são educadas a solução é violência  
luto desde criança, o meu modo de vida sempre foi underground  
sobreviver das emboscadas da miséria  
apanhei estilhaços da sarna e da varicela  
esquivei rajadas da fome, travei ataques da febre-amarela  
atravessei vento e chuva  
bebi litros de água turva  
subi montanhas do desemprego descalço  
aprendi segredos na curva  
perdi colegas assassinados pela diarreia  
vi vários soldados com agulha na veia  
atravessei rios de sangue na minha aldeia  
procurei sustentáculos  
gastei a massa cinzenta com cálculos  
venci vários obstáculos  
e se estou vivo até hoje graças a tenente-coronel Domingas António<sup>132</sup>  
pobre empregada de limpeza  
que combatia com uma vassoura na mão durante trinta dias  
sem dar moleza  
ela jurou a bandeira em minha defesa  
sacrificava-se diariamente pra manter a boca do fogão acesa  
rezei vários pai nossos pra minha casa não cair com a chuva  
desconheço prendas, vivo à beira das tendas  
sem festas de aniversário, creche e sem roupa engomada  
sem parabólica, sem vídeo game e sem mesada  
além dos carrinhos de lata não tinha mais nada  
me considero herói porque consegui escapar das artimanhas do sistema  
eduquei-me de forma diferente, desobedeço o vosso esquema*

*Viver no musseque é ser herói.*

O rap afirma a sua identidade local que vai contra a hegemonia cultural da globalização, portanto o rap torna-se, assim, num espaço de resistência (poesia de resistência) na medida em que afirma o local contra o global.

Os MCs produzem um discurso poético que difere do discurso do poder hegemónico angolano, que, de acordo com os seus “discursos nacionalistas, produzem, de forma persistente, uma ideia de nação como uma narrativa contínua do progresso

---

<sup>130</sup> Bebida alcoólica fabricada artesanalmente.

<sup>131</sup> Outro rapper, Brigadeiro Dez Pacotes.

<sup>132</sup> Mãe do MCK.



nacional”<sup>133</sup>. Muito embora Bhabha proponha uma leitura problematizada da narração da nação dentro de uma “perspetiva *transnacionalista*”<sup>134</sup> de articulação de diferenças culturais dentro do espaço nacional, a sua proposta pode ser aqui aplicada se entendermos o musseque como espaço cultural de resistência: ao expressar uma *realidade* que contraria o pretendido pelo discurso oficial das autoridades hegemónicas, ao expor a *realidade* do musseque, aqui o “Outro”<sup>135</sup> do tecido social angolano, o MC, que dá corpo e voz a este espaço social, passa a contestar a narrativa oficial, tornando-se assim, conforme demonstra Bhabha, representante de num espaço marginal de narração da nação (dentro de uma perspetiva de antagonismo político), tornando-se numa “força imprevisível de representação política”<sup>136</sup>. O antagonismo está presente nos campos de significado e símbolos utilizados pelo MC, que desconstroem o discurso oficial, e negam o progresso propagandeado pelo poder Estatal. A representação da *realidade* do musseque invoca uma mudança de atitude e uma reconfiguração da narrativa da nação, questiona a máxima “um só povo, uma só nação”, quando aponta para a assimetria material e social nesta era de globalização neoliberal. É na *realidade* exposta pelo MC que se revela a identidade, a “cara de Angola”.

Abiola F. Irele, no seu trabalho *The African Imagination* propõe o que chama de “novo realismo”<sup>137</sup> na literatura africana contemporânea. Para Irele, este novo realismo, difere do Romantismo, patente aquando do surgimento da moderna literatura africana, imbuído num processo de autoafirmação, perspetivado num axioma de oposição entre África e o Ocidente, como foi, por exemplo, a Negritude e que, a seu ver, se torna redutor na medida em que simplifica a experiência africana, limitando-a a esta dicotomia. No caso da literatura angolana da década de 50, a Negritude cedeu espaço para o neo-realismo, que se prestou a expor a *realidade* angolana; contudo, também, quase sempre, dentro deste axioma polarizado: Angola e Portugal;

---

<sup>133</sup> BHABHA, 1990, p. 1: “nationalist discourses persistently to produce the idea of the nation as a continuous narrative of national progress”.

<sup>134</sup> BHABHA, 1990, p. 5: “international perspective”.

<sup>135</sup> CARVALHO, 2008: 324.

<sup>136</sup> BHABHA, 1990, p. 4: “producing unmanned sites of political antagonism and unpredictable forces for political representation”.

<sup>137</sup> IRELE (*The African Imagination*), 2001, p. 213: “the new realism”.

colonizado e colonizador. O colonizado constrói a sua identidade em oposição à do colonizador através da demonstração da sua singularidade, da sua diferença cultural e ideológica, patente na dialética modernista do “Eu” e do “Outro”. A negação dos pressupostos assimilacionistas e colonialistas leva à criação de uma identidade angolana através da narrativa da nação, na (imagi)nação romantizada e utópica de uma Angola que se pretende libertada. A *realidade* colonial serve como propulsora da (imagi)nação do poeta, que a retrata conforme a percebe, numa perspetiva de assimilado, mas avessa ao que é desejado pelo processo de assimilação colonial. O contratado e a prostituta, tornam-se nas personagens-tipo neo-realistas que melhor ilustram a exploração ocidental, não só dentro do contexto angolano colonial, mas também em outras literaturas de língua portuguesa provenientes da então “África portuguesa”. O poeta assimilado, na sua grande parte, oriundo de situações economicamente menos conturbadas, assume a voz dos menos favorecidos, criando personagens-tipo que dão corpo ao seu manifesto político, ainda que correndo o risco de criar uma voz monolítica que pretende ser representante de toda uma *realidade* colonial angolana.

Na África pós-independência, sugere Irele, surge uma literatura preocupada com a experiência africana em curso, não mais centrada no axioma África-Occidente, mas com um olhar que perspetiva a experiência coletiva:

Eu chamo a este desenvolvimento “o novo realismo” para sugerir o processo pelo qual os escritores africanos têm começado a modificar a sua posição e a ajustar o seu ângulo de perceção para ter em conta as realidades políticas e sociais que surgiram com o despertar da independência africana (...) Este é um desenvolvimento que se demarca do Romantismo anterior, utilizado para afirmar e celebrar um sentimento, especialmente projetado, de singularidade.<sup>138</sup>

Coincidentemente, os neo-realistas defendiam o “novo-humanismo”. O significado que Irele dá ao termo realismo está intrinsecamente relacionado com uma nova atitude

---

<sup>138</sup> IRELE (*The African Imagination*), 2001, pp. 213-214: “I call this development “the new realism” to suggest that process by which African writers have begun to modify their stance and to adjust their angle of perception to take account of those political and social realities that began in the wake of African independence (...) This is a development that stands in marked contrast to the earlier Romanticism, which was employed to affirm and to celebrate a specially projected sense of uniqueness”.

relativamente à experiência africana no contexto literário pós-independente: um novo “entendimento dos eventos, das forças sociais, do carácter humano na medida em que interagem para fazer sentido de um universo moral que afeta a consciência do escritor”<sup>139</sup>. Para Irele, não se trata tão somente de uma outra maneira de representação da contemporaneidade africana, mas sim de um novo entendimento despertado por um relacionamento estabelecido com a condição de desilusão que permeia o pensamento africano na pós-colonialidade, pensamento esse que se reflete na (imagi)nação africana, contextualizando-o e tecendo-o dentro desta experiência histórica: o esvaecer da euforia das expectativas e esperanças depositadas na independência política.

Para Irele, todas as formas de escrita africana, neste momento, demonstram esta condição de descontentamento que surge das questões apreendidas das experiências vividas no contexto africano pós-independente. Cabe assim ao poeta/escritor eleger os meios estéticos para ilustrar a *realidade* concebida – o dilema reside no manuseio que se escolhe fazer das temáticas pós-independência – na escolha da linguagem, dos géneros e inclusive das condições materiais de publicação. Tendo em conta os fatores culturais, sociais e económicos, o MC angolano escolhe a poesia como seu veículo de expressão – as temáticas são expostas através da poesia da oralidade. A par da *realidade* angolana, onde a maior parte da população não tem acesso à escrita, O MC angolano elege a sua voz, aliada à tecnologia que permite ampliá-la, o microfone, como veículo de disseminação poética.

É na exposição desta *realidade*, que não deixa de ser comum a muitos dos países africanos, que o MC explora os fatores particulares do contexto angolano e assim afirma uma singularidade angolana. Contudo, não o faz somente com o intuito de marcar a sua posição local face ao global, mas sobretudo como forma de confrontação, não só com o local, mas também com o global; como meio de envolvimento com e em resposta à *realidade* angolana. No seu poema “Eu sou Angola”<sup>140</sup>, MCK expressa, não

---

<sup>139</sup> IRELE (*The African Imagination*), 2001, p. 214: “a new apprehension of events, social forces, and human character as they interact to create the sense of a moral universe impinging upon the writer’s consciousness”.

<sup>140</sup> MCK, 2012: 15. “Eu sou Angola.”

só particularidades linguísticas, culturais e socioeconómicas, mas também particularidades contextuais. Aqui, o MC estabelece-se primeiro, como porta-voz/representante de Angola, em todas as suas vertentes culturais:

*eu represento Angola*

*Lunda Tchokwé, Ganguela, Kuanhama, eu sou Angola  
Ovimbundo, Nyaneka, Tchindonga, eu sou Angola  
Umbundu, Baluba, Bacongo, eu sou Angola  
Herero<sup>141</sup>*

Posiciona-se, então, como parte de um todo marginal:

*Eu já nasci com a minha quarta feita  
reguila de primeira tipo mano Keita<sup>142</sup>  
mesmo de adobe estamos a fazer vivenda  
é por isso qu' um gajo não paga renda*

Dentro dessa estrutura artística globalizada que é o hip hop, o MC localiza o discurso nos bairros pobres de Luanda, mantendo assim a sua singularidade identitária local angolana:

*eu sou Campo de Aviação, Retondo e Kanambua  
Chawande, Machinde, Katepe e Kapana<sup>143</sup>  
eu não preciso de B.I.  
o meu sotaque é da banda<sup>144</sup>  
o people sente o Q.I.  
eu sou tipo kimbanda<sup>145</sup>  
eu sou as crianças do Quioxi, Tati, Fronteira  
Caponte, Cabaya, Canata e Lixeira<sup>146</sup>  
sou baúca<sup>147</sup> na quinama<sup>148</sup> da peixeira  
sou Quissangua, sou Maruvo, sou Capuca<sup>149</sup> da Ponteira  
eu sou Jamba, sou Hossi, sou Fuchi  
Catulho, Necabaça, Netimanguxi*

---

<sup>141</sup> Diferentes povos de Angola.

<sup>142</sup> Keita Mayanda, outro rapper angolano.

<sup>143</sup> Musseques e bairros de Luanda.

<sup>144</sup> Banda, vizinhança.

<sup>145</sup> Kimbundo para feiticeiro.

<sup>146</sup> Musseques de Luanda.

<sup>147</sup> Pele seca.

<sup>148</sup> Kimbundo para canela, perna.

<sup>149</sup> Bebidas de fabrico artesanal.

*sou Quiala, sou Ntchima, sou Lunganga  
sou Chipenda, sou Vunge, sou Nhangá<sup>150</sup>  
(...)  
um gajo passa fome estrangeiro está na boa  
(...)  
uns vivem no inferno  
outros no paraíso  
ame nda tchitiwa kho Kundje<sup>151</sup>  
eu sou lombi, a saca-folha e o funje<sup>152</sup>*

O MC identifica-se com o povo e expõe, de forma crítica, as contradições de uma Angola pós-independência, avessa ao sonho utópico da Geração de 50:

*sou FLEC<sup>153</sup>, sou FALA<sup>154</sup>, sou FAA<sup>155</sup>  
Eu sou o povo e o povo é o MPLA<sup>156</sup>  
sou Bloco Democrático  
UNITA<sup>157</sup> e FNLA<sup>158</sup>  
o tal de bona<sup>159</sup> que toda gente sonha  
Maria da Fonte, jardim de pouca vergonha  
o silêncio do parlamento  
e a indiferença dos tribunais  
os dólares dos ministros  
e os kwanzas dos generais  
sou Libolo, sou Cabuta, sou Calulu<sup>160</sup>  
sou esquema<sup>161</sup>  
sou o pente<sup>162</sup>  
sou ngandulo<sup>163</sup>  
sou a falta de juízo na cabeça do nguvulo<sup>164</sup>  
que faz vivenda de betão em plena ilha do Mussulo<sup>165</sup>*

---

<sup>150</sup> Bairros em Angola.

<sup>151</sup> Eu nasci no Kundje.

<sup>152</sup> Pratos culinários de Angola.

<sup>153</sup> Frente de libertação de Cabinda.

<sup>154</sup> Forças Armadas de Libertação de Angola.

<sup>155</sup> Forças Armadas Angolanas.

<sup>156</sup> Movimento para a Libertação de Angola.

<sup>157</sup> União nacional para a Independência total de Angola.

<sup>158</sup> Frente nacional de libertação de Angola.

<sup>159</sup> De abonar.

<sup>160</sup> Bairros de Angola.

<sup>161</sup> Manobras para conseguir algum dinheiro.

<sup>162</sup> Ações geralmente levadas a cabo pelas autoridades a fim de angariar dinheiro por meios corruptos, ie: passar a pente fino, para ver se apanha alguma irregularidade.

<sup>163</sup> Roubo.

<sup>164</sup> Ladrão.

<sup>165</sup> Ilha de Luanda.

A construção de uma identidade angolana que, embora se sinta parte do movimento cultural hip hop, mas que resiste à homogeneização cultural insinuada pela globalização, reflete-se também na exposição e crítica da economia neoliberal e suas estruturas de ação que favorecem as nações ocidentais e das agendas de corporações multinacionais, as “elites extraterritoriais”<sup>166</sup>, conforme as denominou Bauman. MCK, juntamente com Ikonoklasta, em “A bala dói”<sup>167</sup>, expõem as mazelas da globalização. Os sujeitos líricos sentem-se como “filho[s] órfão[s] de pai vivo”, abandonados por ele (que tinha encarnado a figura da utopia), que, entretanto, cede às “mega empresas”, “mutilando a esperança” do sonho independentista:

*No ocidente vivemos da exploração  
da expropriação  
depois mandamos uma fração  
em formato de doação  
ai, que bonita ação  
pra gentes vivendo na indigência  
mas isso é só expiação  
do peso na nossa consciência  
(...)  
o mundo, está às avessas  
é nós com as nossas pressas  
na maratona eterna pra por a ventoinha na merda  
a carroça enfrente aos bois  
só crescemos já prós lados  
não venhas lamentar depois  
da insegurança e dos assaltos  
eu não quero ouvir sermões  
“porque corruptos africanos”  
pois contando há sempre dois  
Há sempre dois  
quem foi que transferiu o taco?*

*Sempre nos prometem comida  
mas só nos dão porrada  
nosso estômago até já grita,  
mas eles têm babas<sup>168</sup>,  
que cospem balas  
e a bala dói, a bala dói  
A esperança ficou mutilada  
a bala dói, a bala dói*

---

<sup>166</sup> BAUMAN, 1999: p. 9.

<sup>167</sup> MCK, 2012: 11. “A bala dói.” Com a participação de Ikonoklasta.

<sup>168</sup> Armas.

*eu sei porque meu n'dengue<sup>169</sup> até já foi*  
*(...)*  
*a mim não foi a Líbia que inspirou*  
*sou consequência vivo desse teu executivo*  
*Revoltado eu sou*  
*renda baixa, brô<sup>170</sup>*  
*órfão dum pai vivo*  
*zero de incentivo*  
*(...)*  
*quando eu nasci também já encontrei a pobreza*  
*herdamos todos, menos a princesa*  
*disparidade essa fere*  
*mega empresa*  
*isso é tugas<sup>171</sup> e brazucas<sup>172</sup>*  
*mão de obra chinesa*  
*dizes que eu sou fantoche*  
*mesmo sem pão na mesa, dicas “viva o partido”*  
*não tens água pra beber*  
*(...)*  
*a democracia do discurso sem debate*  
*Tigres de papel sentem medo do Duarte<sup>173</sup>*  
*a lei proíbe tortura mas o cabomba<sup>174</sup> castiga*  
*primeiro te prende*  
*depois investiga*  
*quem reclama leva chumbo na barriga*

*Sempre nos prometem comida*  
*mas só nos dão porrada*  
*nosso estômago até já grita*  
*mas eles têm babas<sup>175</sup>*  
*que cospem balas*  
*e a bala dói, a bala dói*  
*A esperança ficou mutilada*  
*a bala dói, a bala dói*

Os MCs compreendem que a identidade angolana não é homogénea, contudo entendem que a sua posição global é subalterna, dada a assimetria de poder entre Angola e o mundo ocidental e as suas estruturas de dominação económica<sup>176</sup>. Ser

---

<sup>169</sup> Menino.

<sup>170</sup> Do inglês *brother*.

<sup>171</sup> Portugueses.

<sup>172</sup> Brasileiros.

<sup>173</sup> Empresa portuguesa de construção, Teixeira Duarte.

<sup>174</sup> Polícia.

<sup>175</sup> Armas.

<sup>176</sup> Hardt e Negri elaboram no conceito pós-moderno extraterritorial de Império (resignificando-o) como substituto do conceito moderno de Imperialismo, afirmam que: “O império não é um fraco eco dos imperialismos modernos, mas uma forma fundamentalmente nova de mando” (HARDT, 2012: pg. 164).

angolano, entendem, é também pertencer à margem das estruturas de controlo global.

O MC, poeta urbano, pretende manter-se Real face à globalização, através da sua lírica e da sua voz, dando visibilidade às suas preocupações locais, criando, neste processo, uma identidade não só global (pertencente à cultura hip hop), mas sobretudo local, sedimentando ligações intrínsecas com o seu bairro, o seu musseque, o seu país, tornando-se num vital veículo cultural para a exposição das *realidades* locais, criando assim a sua narração da nação.

O MC pertence a uma tradição de escrita de protesto e resistência que prevaleceu no decurso do desenvolvimento da literatura angolana moderna durante o colonialismo e que, num contexto pós-independente, de acordo com o novo realismo sugerido por Irele, se direciona contra os herdeiros do legado opressor colonial, sejam eles globais ou locais<sup>177</sup>. Os MCs enquadram-se no que Irele entende como um “movimento de consciencialização”<sup>178</sup> contemporâneo de resposta criativa do escritor/poeta, africano “que aponta para uma procura apaixonada por uma nova ordem na África contemporânea”<sup>179</sup>.

### 3.1.8 A arqueologia do *sampling* – a memória coletiva e o rap

*Tem a quinda, tem missanga. Veja: solta, mistura-se; não posso arrumar a beleza que eu queria. Por isso aceito sua ajuda. Dou o fio, o camarada companheiro dá a missanga – adiantamos fazer o nosso colar de cores*

---

<sup>177</sup> As elites locais africanas são participantes ativas neste processo de globalização neo-liberal, sendo a parte da população que mais beneficiou com os avanços materiais e tecnológicos inerentes a este processo, enquanto o restante da população, os que vivem ‘lá onde o asfalto não vai’, continua a sua labuta diária sem saneamento básico, educação, eletricidade, alimentação e habitação condigna – num dramático contraste entre diferentes realidades locais.

<sup>178</sup> IRELE (*The African Imagination*), 2001, p. 245: “a movement of consciousness”.

<sup>179</sup> IRELE (*The African Imagination*), 2001, p. 245: “that points to the passionate quest for a new order in contemporary Africa”.



*amigadas (...) vida de pessoa não é assim a missanga sem seu fio dela, misturada na quindinha dos dias?*

*Luandino Vieira (fala de João Vêncio) <sup>180</sup>*

A música que acompanha a poesia urbana do rap é composta por uma colagem de material cultural através de uma técnica chamada *sampling*, fundamental e basilar na criação da estética do rap. O *sample* pode ser entendido, neste contexto da criação, como um exemplar representativo de algo: um fragmento (*beats*), um trecho, que é, dentro do processo criativo do rap, apropriado e utilizado, muito como as missangas de João Vêncio, dentro de uma quinda<sup>181</sup> abundante, que, escolhidas uma a uma, compõem um cordão harmonioso e colorido. O produtor, o MC ou o DJ fazem a seleção, o *sampling*, de fragmentos de músicas, cantos, sons, excertos dos médias, textos, poemas, discursos, entre outros pedaços da história cultural e política angolana, na medida em que se apropriam deles num processo de (re)utilização, restauro e recontextualização destes recursos pertencentes à memória coletiva angolana<sup>182</sup>. Em sua possibilidade técnica, Thomas Porcello explica que o *sampling* digital permite:

codificar um fragmento de som, de um a vários segundos de duração, de forma binária digitalizada, que pode, assim, ser armazenado na memória do computador. Este som armazenado poderá ser repetido através de um teclado, com o seu tom e qualidades tonais reproduzidas com precisão ou, como é frequentemente o caso, manipuladas através de edição eletrónica.<sup>183</sup>

Contrariando noções capitalistas de propriedade privada e de direitos de autor, ao que Lipsitz chama de “roubo das memórias socialmente partilhadas”<sup>184</sup>, o rapper (aqui na

---

<sup>180</sup> VIEIRA, 2004: p. 31.

<sup>181</sup> Cesto de palha.

<sup>182</sup> Importante mencionar que existe também a utilização de excertos de outros países, ao que Osumare chamou de “diálogo cultural entre as culturas”<sup>182</sup> (“cross-cultural music dialogue”), contudo será aqui tratado somente a utilização de material angolano. OSUMARE, 2007: p. 43.

<sup>183</sup> PORCELO, Thomas. “The Ethics of Digital Audio Sampling: Engineers’ s Discourse.” *Popular Music* 10.1 (1991): 69, pp. 69-84; *Apud* BARLETT: 1994: p.639; “(...) to encode a fragment of sound, from one to several seconds in duration, in a digitalized binary form which can then be stored in computer memory. This stored sound may be played back through a keyboard, with its pitch and tonal qualities accurately reproduced or, as is often the case, manipulated through electronic editing”.

<sup>184</sup> LIPSITZ, 1997, p. 37: “theft of socially shared musical memories”.

condição de MC e produtor), ao criar um rap, apropria-se livremente de todo um material cultural imbuído de sentido e significação identitária, pertencente à memória coletiva angolana, ao que Osumare chama de “bricolage polirrítmica (...) um diálogo intertextual musical rico e transcultural”<sup>185</sup>, acrescentando que é também transgeracional, estabelecendo assim um diálogo entre gerações. O rapper angolano Conductor afirma: “estamos a criar uma ponte entre o passado e o presente (...) estamos a ‘ressuscitar’ com esta nova roupagem [o *sampling*] a música dos nossos pais”<sup>186</sup>. Na mesma senda que a de Conductor, o *sampling*, para Tricia Rose, é “uma homenagem (...) um meio de pesquisa de arquivo, um processo musical e cultural de arqueologia”<sup>187</sup>. Nesse processo o MC reitera a identidade angolana, na medida em que torna-se numa espécie de arqueólogo cultural, obrigando a que o passado seja ouvido no presente, assumindo assim a função de *griot*, enquanto dissemina e reitera a história cultural angolana, num processo de “auto-produção da história comum”<sup>188</sup>. Houston Baker refere-se ao rap como uma espécie de “arquivo massivo”<sup>189</sup>, no sentido em que serve como um repositório para todo um material histórico-cultural que se torna interativo e presente, na medida em que o MC, o produtor ou o DJ, nas suas funções de arqueólogos, ouvem, manuseiam e utilizam, de forma seletiva, fragmentos desse material histórico-cultural arquivado no computador ou em outro dispositivo tecnológico para esse fim.

É no arquivo da memória coletiva que Aleida Assmann posiciona as “reliquias culturais”:

Os objetos [catalogados] no arquivo histórico perderam o seu inicial “lugar na vida” ... e entraram para um novo contexto que lhes permite a possibilidade de uma segunda vida, que prolonga, consideravelmente, a sua existência.<sup>190</sup>

---

<sup>185</sup> OSUMARE, 2007, p. 43: “polyrhythmic *bricolage* (...) a rich intertextual and cross-cultural music dialogue”.

<sup>186</sup> LANÇA, 2010: s/p.

<sup>187</sup> ROSE, 1994 (*Black noise*), p. 79: “is about paying homage (...) also a means of archival research, a process of musical and cultural archeology”.

<sup>188</sup> ROSE, 1989, p. 43: “self-produced communal history”.

<sup>189</sup> Houston Baker refere-se ao *sampling* como “massive archiving” (p. 200) *In* “Hybridity, the Rap Race, and Pedagogy for the 1990s.” *Technoculture*. Ed. Constance Penley and Andrew Ross. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. 197-209. *Apud* BARTLETT, 1994: p. 648.

<sup>190</sup> ASSMANN, 2011, p.335: “The objects in the historical archive have lost their original “place in life”... and entered a new context which gives them the chance of a second life that considerably prolongs their existence”.

Para Assmann, o arquivo cultural, “privado da sua velha existência, espera uma nova”<sup>191</sup>, localiza-se entre o esquecer e o lembrar. Nesse processo de reinterpretação e recontextualização dos fragmentos da memória coletiva, os MCs reafirmam a memória cultural identitária de Angola, na medida em que relocalizam o passado no presente. Nesse sentido, Stuart Hall argumenta:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos.<sup>192</sup>

A criação da identidade angolana no discurso criado pelo rap depende não somente da sua lírica, mas também da sua composição musical, da colagem de *beats* que é o *sampling*. Duke Ellington, usando a analogia das condutas de ar como veículos que transportam os sons identitários do Harlem, explora a familiaridade que causa no ouvinte a identificação:

Você consegue entender toda a essência do Harlem através de uma conduta de ar. Você ouve as brigas, cheira o jantar, ouve as pessoas fazendo amor. Você escuta a fofoca íntima a pairar no ar. Você ouve rádio. Uma conduta de ar é um enorme altifalante. Você vê a lavanderia do seu vizinho. Você ouve o cão do encarregado de limpeza. A antena do homem do andar de cima cai e parte a sua janela. Você cheira o café. Uma conduta de ar tem todos os contrastes... Você ouve as pessoas rezando, brigando, ressonando...<sup>193</sup>

Assim sendo, podemos entender o rap também como uma espécie de conduta de ar, um veículo para a criação de um discurso, uma narrativa identitária, no sentido em que constrói sentidos que têm na sua origem sons da memória coletiva, símbolos e representações culturais nacionais que levam à identificação com o local. Usando a cultura local, fragmentos da memória coletiva, alguns deles intimamente ligados à

---

<sup>191</sup> ASSMANN, 2011, p.336: “deprived of their old existence and waiting for a new one”.

<sup>192</sup> HALL, 2006: p. 50.

<sup>193</sup> SHAPPIRO, Nat, HENTOFF, Nat. *Hear me talkin' to ya: The story of Jazz as told by the men who made it*. New York, 1966: 224-225. *Apud Apud* BARLETT, 1994, p.640: “You get the full essence of Harlem in an air shaft. You hear fights, you smell dinner, you hear people making love. You hear intimate gossip floating down. You hear the radio. An air shaft is one big loudspeaker. You see your neighbor’s laundry. You hear the janitor’s dogs. The man upstairs’ aerial falls down and breaks your window. You smell coffee. An air shaft has got every contrast... You hear people praying, fighting, snoring...”.

história moderna angolana, como é o caso dos excertos de discursos de Agostinho Neto, o MC manifesta uma identidade que se difere da global pela sua particularidade, não só cultural, mas também pretensamente histórica, sendo presente aqui a função do MC como *griot* urbano que reitera a história cultural da nação. Kandjimbo argumenta:

A identidade é filha da memória e ao mesmo tempo um projeto. Memória, imaginação e construção são três elementos que podem perfeitamente estruturar o processo de perante atualização de existência do sujeito. Sendo a memória o arquivo de factos, a sua reutilização para a sobrevivência do sujeito coletivo, isto é a construção, tem de recorrer à imaginação. Identidade é a construção atualizada de imagens do sujeito sobre si mesmo e sobre os outros. A história escrita pelos historiadores é uma das modalidades em que se concretizam a imaginação e a construção. (...) Mas se as identidades, individual e coletiva, anunciam a irremediável existência de sentimentos de partilha, são expressões de comunidades de afetos, crenças, saberes, odores e invenções. Este é o campo da cultura.<sup>194</sup>

A Geração de 50 angolana, como se disse, resistia à imposição assimilacionista através de uma narrativa alternativa à criada pelo discurso colonial, fomentada pelo lema *Vamos descobrir Angola!*. Mais tarde, a luta armada, apogeu da resistência político-cultural, cultivou, na poesia angolana, a personalidade do “guerrilheiro”, o herói que se dedica à causa da libertação nacional, modelando-o literariamente através da Literatura de Combate. Da mesma maneira que a geração estadunidense do rap foi buscar, entre outros, os líderes do *Black Movement*, rappers angolanos foram buscar, na história angolana, heróis onde se apoiarem. A figura do guerrilheiro, exemplar desta escolha, está presente no discurso do rap angolano. Stuart Hall chama a atenção para o facto de que, face à globalização, as “culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltar para o passado, a recuar defensivamente para aquele ‘tempo perdido’, a quando a nação era ‘grande’; são tentadas a restaurar as identidades passadas”<sup>195</sup>.

Na mesma senda, o sociólogo estadunidense Roy Eyerman argumenta que “a formação da identidade coletiva, que é intimamente ligada à memória coletiva, pode

---

<sup>194</sup> KANDJIMBO, 2013: pp. 113-114.

<sup>195</sup> HALL, 2006: p. 56.

estar enraizada na perda e na crise, assim como no triunfo”<sup>196</sup>. Uma vez que a memória é central para a identidade tanto individual como coletiva, a reiteração de heróis nacionais no rap, tanto na menção direta à luta como na utilização de fragmentos de discursos de heróis nacionais, reitera uma identidade que se quer capaz de triunfar numa sociedade permeada pelo capitalismo debilitante. Esse reiterar do passado angolano poderá ser entendido, no contexto do capitalismo desenfreado pela globalização, também como forma de fazer *relembrar* códigos morais perdidos face à inaceitável corrosão dos valores no presente.

Para Eyerman a “memória [coletiva] fornece aos indivíduos e ao coletivo um mapa cognitivo, que os orienta a saber quem são e para onde vão”<sup>197</sup>. O MC angolano, na sua função de consciencializador, de (in)formador, utiliza a sua poesia como veículo literário para reforçar uma identidade associada à luta e ao triunfo.

O *sampling* como estratégia de preservação da identidade cultural torna-se num fator de resistência à possibilidade de “homogeneização cultural”<sup>198</sup> patente no processo de globalização, ou de “branqueamento”<sup>199</sup> da memória coletiva, conforme alerta Ikonoklasta:

nós vamos fazer a contracultura: nós vamos analisar aquilo que (...) estão a escamotear, aquilo que estão a fingir que já não existe. E não é por saudosismo, é porque nós temos que enfrentar os nossos fantasmas, e não é ignorando-os ou fingindo que tá tudo bem agora, que realmente vai estar. Portanto sim, o rap tem esse papel, esse papel de “fixe, estamos a crescer e tudo, mas lembrem-se que o crescimento não se está a refletir da mesma maneira, quem está com grande crescimento são aquelas pessoas que querem nos fazer esquecer que eles são os atores da nossa desgraça” (...) Não se resolvem as coisas varrendo o lixo para debaixo do tapete (...) Sim, manter viva na memória, não como uma maneira de saudosismo, tipo temos que sofrer, temos que nos lembrar do sofrimento, mas como maneira que não se repita, temos que tirar lições daquilo que vivemos e pra tirarmos lições temos que discutir os fenómenos, não podemos fingir que não aconteceram – é nesse sentido.<sup>200</sup>

---

<sup>196</sup> EYERMAN, 2011, p. 305: “that collective identity formation, which is intimately linked with collective memory, may be grounded in loss and crisis, as well as in triumph”.

<sup>197</sup> EYERMAN, 2011, p. 305: “Memory provides individuals and collectives with a cognitive map, helping orient who they are, why they are here and where they are going”.

<sup>198</sup> HALL, 2006: p. 76.

<sup>199</sup> Entrevista com Luaty Beirão, Ikonoklasta, a 27 de Julho de 2013.

<sup>200</sup> Entrevista com Luaty Beirão, Ikonoklasta, a 27 de Julho de 2013.

Tal como João Vêncio que escolhe as missangas para compor o seu fio narrativo, o MC, com a perícia de um arqueólogo, na quinda da cultura angolana, colhe as missangas que comporão o seu fio poético. Nessas escolhas reside o significativo papel da lírica narrativa, no delicado equilíbrio entre o que se esquece e o que se lembra, no continuado fluxo produtivo identitário de (re)criação e imaginação da nação, de sentido de si mesmos, face à sedução da homogeneização cultural pela globalização.

### **3.2 O poeta combatente e o rapper: intelectuais orgânicos**

Para António Gramsci, o intelectual orgânico é o elemento que pensa e organiza uma determinada classe social. Os intelectuais orgânicos são distinguidos como tal, não necessariamente pela sua profissão (que pode ser reflexiva da sua classe social), mas sim pela sua *função* em direcionar as ideias e aspirações do espaço social ao qual ele organicamente pertence. Gramsci defende que todos os homens são filósofos, que participam na concepção do mundo, que contribuem para sustentar estas concepções e mudá-las quando necessário, criando novas maneiras de pensar e de estar no mundo. O intelectual orgânico de Gramsci é um veículo de mudança, um modificador do mundo, um “persuasor permanente”<sup>201</sup> e, portanto, um agente de ação e de mudança.

Na categoria de instigadores de mudança, tanto o poeta guerrilheiro como o rapper angolano enquadram-se no conceito gramsciano de intelectuais orgânicos, uma vez que exercem uma função: são persuasores permanentes, no sentido em que produzem poesia que serve para provocar mudanças de pensamento, criando novas concepções e entendimento do mundo.

Tal como a figura do intelectual orgânico de Gramsci, tanto o poeta guerrilheiro quanto o rapper surgem como produtos da sua *realidade* social e adquirem funções de

---

<sup>201</sup> GRAMSCI, 1980: p.10.

liderança na criação e direcionamento de ideias. Da sua movimentação política, criação textual e envolvimento, brotam mudanças de pensamento e, especialmente no caso da Poesia de Combate, mudanças de atitude que levam à destruição do senso comum e à criação de uma nova *realidade*. O poeta guerrilheiro e o rapper são agentes de mudança, ao que Gramsci se refere como “um novo estrato de intelectuais”<sup>202</sup>.

Importa distinguir que, no caso concreto de Angola, participam dois tipos de combatentes guerrilheiros na luta armada pela libertação. Existe a figura do poeta, que assume uma função social<sup>203</sup> e, por questões ideológicas, junta-se à luta armada (como o fizeram Agostinho Neto e Costa Andrade), assumindo a função de modificador da história, de poeta tornado guerrilheiro. Interessa também a figura do guerrilheiro, que, não sendo poeta, assume a função de poeta, de intelectual orgânico, de persuasor e disseminador de ideias através da poesia, de combatente tornado poeta. A luta unifica-os na sua função libertadora, é exatamente essa função de elaboração de uma nova posição face ao regime dominante que os torna intelectuais orgânicos: poetas e combatentes.

### 3.2.1 O poeta combatente e o combatente poeta – intelectuais orgânicos

*Para tomar parte na Revolução Africana não é suficiente escrever uma canção revolucionária; você deve dar forma à revolução com o povo. Se moldá-la com as pessoas, as músicas virão por si mesmas e de si mesmas.*

*Sékou Touré*<sup>204</sup>

---

<sup>202</sup> GRAMSCI, 1980, p. 9: “a new stratum of intellectuals”.

<sup>203</sup> O poeta angolano, fruto da assimilação colonial, faz parte de uma nova realidade (classe) social emergente no espaço colonial angolano. É um intelectual orgânico criado pela sua própria condição, surge de dentro do seu grupo social. Para o regime, estes jovens assimilados, representavam o sucesso do processo de assimilação, contudo, cientes da sua opressão, utilizam as ferramentas que lhes foram impostas (como a língua portuguesa, por exemplo) e instrumentalizam-nas para libertarem-se de um regime estrangeiro, estrangulador e explorador que os relegava à margem do poder e da sua própria história.

<sup>204</sup> “The Political Leader as the Representative of a Culture.” Proferido no 2º Congresso de Escritores e Artistas Negros, Roma, Rome, 1959; Apud FANON, *The Wretched of the Earth*, 1963, p. 206: “To take part in the African Revolution it is not enough to write a revolutionary song; you must fashion the

Segundo Gramsci “todos os homens são filósofos”<sup>205</sup>, “não há atividade humana da qual a participação intelectual possa ser excluída (...) *homo faber* não pode ser separado do *homo sapiens*”<sup>206</sup>:

Cada homem (...) para além da sua atividade profissional, realiza alguma forma de atividade intelectual, ou seja, ele é um “filósofo”, um artista, um homem de bom gosto, ele participa numa concepção específica do mundo, segue uma linha consciente de conduta moral, e conseqüentemente, contribui para manter uma determinada concepção do mundo ou para modificá-la, ou seja, para trazer à cena novas maneiras de pensar.<sup>207</sup>

A ideia central do argumento de Gramsci no seu ensaio *Os Intelectuais*<sup>208</sup> é a figura do intelectual orgânico, que representa, segundo ele, um novo estrato intelectual. Gramsci distingue entre dois tipos de intelectuais: o intelectual “orgânico” e o “tradicional”<sup>209</sup>, sendo este último que ratifica o sistema corrente: são padres, professores, administradores que perpetuam o sistema sem que nele provoquem mudanças. São os legitimadores da estrutura de poder que se faz valer da sua capacidade de criação de consentimento para gerar uma homogeneidade de pensamento favorável a esse mesmo poder. Contrariamente ao intelectual tradicional, Gramsci propõe um novo tipo, o intelectual orgânico, que surge espontaneamente, como produto orgânico do seu espaço social, com a função de ser persuasor permanente desse espaço, organizador de interesses, ativamente envolvido na sociedade. Gramsci escreve:

Todo o grupo social, ao constituir-se sobre a base original da função essencial que assume no mundo da produção económica, cria, organicamente, uma ou mais camadas intelectuais que lhe proporcionam homogeneidade e consciência da sua

---

revolution with the people. And if you fashion it with the people, the songs will come by themselves and of themselves”.

<sup>205</sup> GRAMSCI, 1980, p. 323: “all men are philosophers”.

<sup>206</sup> GRAMSCI, 1980, p. 9: “There is no human activity from which every form of intellectual participation can be excluded: *homo faber* cannot be separated from *homo sapiens*”.

<sup>207</sup> GRAMSCI, 1980, p. 9: “Each man (...) outside his professional activity, carries on some form of intellectual activity, that is, he is a “philosopher”, an artist, a man of taste, he participates in a particular conception of the world, has a conscious line of moral conduct, and therefore contributes to sustain a conception of the world or to modify it, that is, to bring into being new modes of thought”.

<sup>208</sup> GRAMSCI, 1980: p. 3.

<sup>209</sup> GRAMSCI, 1980: pp. 5-7.



própria função, não somente no campo económico, mas também no social e no político.<sup>210</sup>

Portanto, a intelectualidade orgânica não é um conceito identitário mas uma ênfase da função político-social do intelectual. O intelectual orgânico é o realizador de uma função essencial de intervenção, de liderança, na fundação de uma nova e crítica concepção do mundo.

A importância do intelectual na revolução, de modo genérico, é enfatizada por Edward Said no seu trabalho *Representações do Intelectual*, onde afirma:

Nunca houve alguma revolução importante na história moderna sem intelectuais; reciprocamente nunca houve algum movimento de contrarrevolução sem intelectuais. Os intelectuais têm sido pais e mães de movimentos, e claro, filhos e filhas, até sobrinhos e sobrinhas.<sup>211</sup>

Fanon também reconhece a importância fulcral do intelectual na revolução e apresenta a sua perspectiva sobre o assunto no seu capítulo “*On National Culture*”<sup>212</sup> da sua obra *The Wretched of the Earth*. Para este pensador, a revolução cria o que ele chama de “literatura de combate”: uma literatura revolucionária que “molda a consciência nacional”<sup>213</sup>. Fanon concebe o poeta guerrilheiro como um moldador de ideias, um instigador que “adquire o hábito de falar para o seu povo”<sup>214</sup>. Ao aceitarmos o conceito gramsciano de intelectual orgânico, ao entendê-lo como membro de um determinado espaço social que, como tal, expressa as necessidades desse espaço e que, na sua função de orientador, tenta mudar a situação social e política deste mesmo espaço, podemos assim aplicar este conceito ao poeta combatente de Fanon e percebê-lo também como um intelectual orgânico, um

---

<sup>210</sup> GRAMSCI, 1980, p. 5: “Every social group, coming into existence on the original terrain of an essential function in the world of economic production, creates together with itself, organically, one or more strata of intellectuals which give it homogeneity and an awareness of its own function not only in the economic but also in the social and political fields”.

<sup>211</sup> SAID, 1996, pp. 10-11: “There has been no major revolution in modern history without intellectuals; conversely there has been no major counterrevolutionary movement without intellectuals. Intellectuals have been the fathers and mothers of movements, and of course sons and daughters, even nephews and nieces”.

<sup>212</sup> FANON, 1963: p. 206.

<sup>213</sup> FANON, 1963, p. 240: “a literature of combat, (...) it molds the national consciousness”.

<sup>214</sup> FANON, 1963, p. 240: “takes on the habit of addressing his own people”.

persuasor permanente, ou, como diz Fanon, uma espécie de “porta-voz de uma nova realidade em ação”<sup>215</sup>.

Ao traçar o desenvolvimento do intelectual colonizado, Fanon identifica três fases que caracterizam essa evolução – assimilação (onde o nativo assimila a cultura imposta pelo colonialismo), protesto (onde o intelectual nativo protesta contra o colonialismo), e combate (onde o intelectual nativo age contra o colonialismo). É na terceira fase, a da luta<sup>216</sup>, em que o escritor colonizado, o intelectual, se engaja na luta armada, assume uma função na luta pela liberdade e posiciona-se como aquele que, através da sua intervenção, irá “sacudir o povo”<sup>217</sup>. É aqui que surge a Poesia de Combate, que, segundo Fanon, é funcional, uma vez que trabalha com o objetivo de se tornar purga política; ela direciona o colonizado para o caminho da libertação – o poeta combatente torna-se naquele que desperta o povo<sup>218</sup> do torpor a que Gramsci se refere como “senso comum”<sup>219</sup>.

Para Gramsci, de uma maneira generalizada, “*common sense*” (senso comum) são o aglomerado de concepções filosóficas passadas, suposições conservadoras do mundo que, embora incoerentes e fragmentárias, são largamente aceites como conhecimento geral de uma dada sociedade, atuando como uma força ideológica dominante. Em oposição, Gramsci propõe o “*good sense*” (bom senso), que, como a própria expressão indica, é o sentido empírico coerente e crítico que cada um possui do mundo:

Procede-se à questão – é melhor “pensar” sem ter uma consciência crítica, de maneira desconexa e episódica? Noutras palavras, é melhor fazer parte de uma concepção do mundo mecanicamente imposta por um ambiente externo (...) Ou, por outro lado, é melhor elaborar a sua própria concepção do mundo e assim, do labor do seu próprio cérebro, escolher uma esfera de atividade, participar ativamente na criação da história do mundo, ser o seu próprio guia, recusando-se a aceitar passiva e indolentemente que a sua personalidade seja moldada pelo exterior?<sup>220</sup>

---

<sup>215</sup> FANON, 1963, p. 223: “to become the mouthpiece of a new reality in action”.

<sup>216</sup> FANON, 1963, p. 222: “the fighting phase”.

<sup>217</sup> FANON, 1963, p. 222: “shake the people”.

<sup>218</sup> FANON, 1963, p. 223: “an awakener of the people”.

<sup>219</sup> GRAMSCI, 1980, pp: 323-324.

<sup>220</sup> GRAMSCI, 1980, pp. 323-324: “one proceeds to the question – is it better to “think”, without having a critical awareness, in a disjointed and episodic way? In other words, is it better to take part in a conception of the world mechanically imposed by the external environment (...) Or, on the other hand, is it better to work out the consciously and critically one’s own conception of the world and thus, in

Contudo, o que predomina numa sociedade em geral são os valores do senso comum, construídos e disseminados pelo sistema hegemónico, e que, uma vez aceites e interiorizados, transformam-se numa espécie de falsa consciência, que, no caso do colonialismo, procura legitimar e justificar a opressão do povo que, ao aceitá-lo, torna-se alheio à sua condição de oprimido, e, conseqüentemente, participante inconsciente na sua própria subjugação. Saydi Mingas faz notar a sua própria participação na edificação da sua subjugação:

*Quem me reivindicou homem  
se estou incrustado no mundo que edifiquei  
sem espaço reservado na escala dos valores humanos  
feito apêndice prolongado dos esquecidos?*<sup>221</sup>

A hegemonia colonial, segundo Fanon, tenta “convencer os nativos de que o colonialismo veio para iluminar a sua escuridão. O efeito pretendido pelo colonialismo era o de plantar, na ideia do nativo que, caso os colonos se fossem embora, eles cairiam, de uma vez por todas, na degradação e na bestialidade”<sup>222</sup>. Kanguila ilustra a prevalência deste tipo de senso comum no povo angolano:

*O colono partira  
As cubatas de pé ficaram  
Olhares lânguidos o espaço feriram  
O colono abalara  
O colono fugira  
E o povo frustrado chorava  
-- Porque povo?  
Porque povo?  
O colono fugiu  
E tu choras?  
O colono morreu  
E tu pranteias?  
--Porque?*

---

connection with the labours of one’s own brain, choose one’s sphere of activity, take an active part in the creation of the history of the world, be one’s own guide, refusing to accept passively and supinely from outside the molding of one’s personality?”.

<sup>221</sup> MINGAS, 1978: p. 37. “Redução”.

<sup>222</sup> FANON, 1963, pp. 210-211: “to convince the natives that colonialism came to lighten their darkness. The effect consciously sought by colonialism was to drive into the native’s heads the idea that if the settlers were to leave, they would at once fall back into barbarism, degradation, and bestiality”.

*--Fiquei a meio da batalha  
Poupei canseiras  
Louco desvie-me da história  
Por isso choro*<sup>223</sup>

Nesta fase fanoniana, cabe ao poeta combatente, intelectual orgânico, lutar contra os valores hegemónicos que permeiam o todo da sociedade, até mesmo nos seus aspetos mais íntimos, enredando no seu tecido poético, valores que visam enfraquecer o poder. Todas as instituições hegemónicas – escolas, igrejas, os médias, a arte, a literatura, o cinema, a música – tornam-se espaços férteis e importantes para a veiculação e o conseqüente desabrochar das sementes contra-hegemónicas.

O poeta combatente é um formador de consciências, um provocador, um persuasor revolucionário, um instigador de bom senso; assim sendo, cria uma poesia carregada de ideias e valores contra-hegemónicos, com características inspiradoras e ideológicas, uma poesia popular, com uma linguagem desprovida de excessivos recursos estilísticos e conseqüentemente, pragmática, de fácil descodificação – que Jorge Macedo denominou “poesia de contacto”<sup>224</sup>. Na mesma senda de Jorge Macedo, Alfredo Bosi esclarece:

o homem que quiser professar o novo “conheça-te a ti mesmo”, a crítica do senso comum, a autoanálise, não padecerá da comichão do hermetismo. Tudo o que disser há-de verter-se, sem distorção nem apoucamento, na mais limpa das linguagens. Aprender a prática da clareza é, como aportar ao concreto, uma conquista final da razão dialética, só obtida depois de se cruzarem a experiência, a abstração e a vontade de mudar as coisas.<sup>225</sup>

O poeta combatente pertence a uma comunidade subjugada e oprimida. Ele é o colonizado, relegado às margens da sociedade colonial portuguesa e que tenta alavancar a mudança com a sua poesia, tenta corroer a hegemonia que o mantém na condição de colonizado/marginalizado, ele entende que a luta não é só armada, mas ideológica e, através da desalienação, sua e dos seus, visa acabar com o senso comum que relega o colonizado a objeto da história:

---

<sup>223</sup> KANGUILA, 1976: p. 20. “Porque Povo”.

<sup>224</sup> CRISTOVÃO, 2004, tomo I: p. 152.

<sup>225</sup> BOSI, 1988: p. 245.

*Camaradas ....  
.... como poderei dizer-te,  
que ser militar do Povo,  
não é só segurar a arma defensora,  
mas é, também, armar-se ideologicamente,  
para fazeres frente ao inimigo,  
que agride o nosso Povo?*<sup>226</sup>

O poeta combatente elege a poesia como um veículo de disseminação de ideias e valores, e com ela tenta abalar as premissas do *status quo*, mantido pelo senso comum. Esse minar da hegemonia só é possível através da criação de uma consciência coletiva, baseada na crítica ao senso comum, que deve ser erguida contra o poder instituído, através de um discurso contra-hegemónico: um conjunto de ideias que legitime a ação dos intelectuais, neste caso, os poetas combatentes, enquanto subverte a ideologia hegemónica. Muito à maneira de Gramsci, que condena o senso comum como adverso ao desenvolvimento crítico, Fanon considera o “hábito”<sup>227</sup> como um dos fatores responsáveis pela deterioração da cultura nacional. Fanon entende a luta pela cultura nacional como um ato de libertação não só contra o colonialismo, mas contra o hábito (ou o senso comum da lógica gramsciana) que este regime implantou. Consequentemente, para Fanon, assim como para Gramsci e Cabral, a cultura torna-se fulcral, é “o coração da luta pela liberdade”<sup>228</sup>, pois, como afirma Amílcar Cabral, sem libertação nacional não pode existir cultura nacional.

A Poesia de Combate é poesia de revolta, é combativa pois “chama o povo para lutar pela sua existência como nação (...) molda a consciência nacional (...) [e] assume responsabilidade” pela luta<sup>229</sup>, ela direciona, conforme exorta Kanguila:

---

<sup>226</sup> WOCHAY, 1982: p. 31. “Camaradas (II)”. “Fonseca Wochay, pseudónimo de Fonseca Lopes Martins, nasceu em Kassoneka (Icolo e Bengo) a 24 de Dezembro de 1949, filho de camponeses (...) Desertou [do exército colonial português] e fugiu para a Argélia com outros nacionalistas. Como guerrilheiro da 2ª Região Político-militar, participou ativamente na Primeira e Segunda Guerras de Libertação Nacional, chegando ao posto de Comandante de Esquadrão. Foi um dos fundadores da Base Pavi, onde dinamizou a alfabetização no seio dos guerrilheiros”. In “introdução”, WOCHAY, 1982: p. 1.

<sup>227</sup> FANON, 1963, p. 224: “custom”.

<sup>228</sup> FANON, 1963, p. 233: “A national culture... the very heart of the struggle for freedom”.

<sup>229</sup> FANON, 1963, p. 222: “it calls on the whole people to fight for their existence as a nation (...) it molds the national consciousness (...) it assumes responsibility”.

*Partamos camaradas*

*Caminhemos juntos  
Galguemos unidos o trilho da opressão  
Alongados já os olhares  
Busquemos anelantes aquela estrela  
Lá longe, aquela estrela cor de sangue  
Partamos camarada  
Nenhum de nós poderá ficar  
Ninguém poderá ficar  
Ninguém partirá só  
Caminhemos passo a passo  
Teu braço no meu  
O meu no teu  
Partamos camarada  
Em demanda da estrela cor de sangue.<sup>230</sup>*

A luta é um projeto comum que exige o sacrifício de todos, o poeta urge que se parta para a luta “com o rumo na consciência/(...) para todos os maquis/(...) para criar em todas as mentes/(...) a preparação da Paz,/No seio do solo da mãe pátria”<sup>231</sup>. Esse chamamento para a luta requer uma mudança radical de senso comum para bom senso, através de um processo de consciencialização contra-hegemónica, que tem como agente instigador o guerrilheiro, o poeta combatente na sua função de formador de ideias. Este intelectual é membro da comunidade, por ele imaginada como nação libertada, e possui, entre si e a comunidade, afinidades e sentimentos de pertença partilhados; conhece-a intimamente, ao conhecer a sua história, costumes, sociedade(s) e também ao idealizar um projeto. Os intelectuais estão intimamente ligados ao povo pela sua condição de colonizados; pelo momento histórico que atravessam, onde prevalece a possibilidade de libertação; pela sua consciência e bom senso que os levam a entender e a mobilizar o povo sabendo que é preciso coesão para a libertação; e pela função que assumem para a mudança da sua *realidade* política. Esta ligação entre o povo e o poeta combatente está intrinsecamente ligada a uma experiência comum, conforme sugere Wochay no seu poema “Aqui nasci”<sup>232</sup>:

---

<sup>230</sup> KANGUILA, 1976: p. 12. “Camaradas”.

<sup>231</sup> WOCHAY, 1982: p. 19.

<sup>232</sup> WOCHAY, 1982: pp. 43 – 44.

*Aqui nasci,  
junto daquela mulembeira<sup>233</sup>,  
à beira do pequeno lago.*

*Aqui nasci,  
entre os luandos podres,  
no meio da fumarada negra,  
na confusão da chuva barulhenta,  
que as folhas do Imbondeiro velho,  
tentavam travar.*

*Aqui nasci,  
neste mesmo local,  
de humilhações,  
dores,  
angústias.*

*Aqui nasci,  
no meio da guerra,  
que faz de mim  
verdadeiro combatente do Povo.*

*Aqui nasci,  
como todas as crianças nasceram,  
mal vestidas,  
mal alimentadas,  
sem proteção hospitalar,  
sem qualquer escola.*

*Aqui nasci,  
e comecei a compreender,  
o quanto é bela a minha sanzala,  
cheia de vida, de alegria.*

*Aqui nasci,  
crescendo no meio do milheiral,  
dormindo sobre o algodão branco,  
vivendo no meio da podridão do usurpador  
colonialista.*

Amílcar Cabral constata que, mesmo não sendo originário do meio rural, o poeta combatente, neste caso, o combatente angolano, na categoria de intelectual orgânico, consegue aproximar-se das populações e dessa aproximação surge um mais aprofundado conhecimento da situação do povo colonizado e, conseqüentemente,

---

<sup>233</sup> Mulemba, espécie de árvore.

uma empatia ainda maior e melhor fundamentada por esta ligação, pelo que o povo, muito como ele próprio, sente os efeitos da colonização. Cabral observa:

Os dirigentes do movimento de libertação, originários da “pequena burguesia” (intelectuais, empregados) ou dos meios trabalhadores das cidades (operários, motoristas, assalariados em geral), tendo de viver quotidianamente com as diversas camadas camponesas, no seio das populações rurais, acabam por melhor conhecer o povo, descobrem, na própria fonte a riqueza dos seus valores culturais (filosóficos, políticos, artísticos, sociais e morais), adquirem [assim] uma consciência mais nítida das realidades económicas do país, dos problemas, sofrimentos e aspirações das massas populares.<sup>234</sup>

O poeta junta-se ao povo, lutando ao seu lado, e encoraja-o para a luta. Ele não é um espetador, mas sim um participante e um instigador da luta armada, o intelectual orgânico que fala para Angola com a função de persuadir a sua gente para que se torne motor da sua própria história, conforme exorta Wochay no seu poema “Gente nossa”<sup>235</sup>:

*Olá Angola,  
Olá gente da nossa terra,  
Vocês que trabalham forçadamente,  
No intenso fogo do inferno,  
Nós vos saudamos alegremente,  
Nestas frentes de combate.*

*Olá Angola,  
Olá gentes da terra mãe,  
Vocês que pisam o verdadeiro solo,  
Subjugados pelos colonialistas,  
Nós choramos e lamentamos neste momento,  
Os chicotes que vos são dirigidos.*

*Olá Angola,  
Olá gentes da risonha terra,  
Vocês que cantam tristemente,  
Evocando a nossa verdadeira luta,  
Como os velhos caçadores da nossa terra,  
Nós vos pedimos de mansinho,  
Que participem na luta e ergam as armas,  
Como protesto pela presença,  
De todos os colonialistas opressores do Povo,*

---

<sup>234</sup> CABRAL, 1999: pp. 116-117.

<sup>235</sup> WOCHAY, 1982: pp. 09-10.



*Com energia e decisão no combate.*

*Olá Angola,  
Olá gente da misteriosa Angola,  
Vocês que sofrem diretamente a exploração,  
Em todos os cantos do nosso país,  
Vocês que combatem e fustigam o opressor,  
Nós vos pedimos com lágrimas,  
Que se unam para vencer o colonialismo.*

A criação de uma cultura popular nacional requer a disseminação de (in)formação. O poeta orgânico toma como sua esta função seminal de (dis)seminação, de germinação da cultura. Neste processo, forja um vínculo cultural, emocional e político com o povo: ambos colonizados e oprimidos pela mesma hegemonia. Ele convoca o seu povo para a abertura de novas veredas políticas e, conseqüentemente, traça novos parâmetros literários na utilização de uma nova linguagem poética, uma linguagem que vá ao encontro das demandas desta nova situação: direta e ideológica, onde, pela primeira vez, o poeta fala diretamente ao seu povo, mostrando-lhe que, somente unido em esforços, pode traçar a liberdade para Angola:

*Não há caminhos  
fazem-se caminhos ao andar  
e são os pés chagados do esforço  
calçando a esterilidade da opressão  
com a frente erguida da dignidade  
sobre o ventre pródigo da confiança.<sup>236</sup>*

Na senda de Fanon, Pires Laranjeira entende que a “literatura de guerrilha é (...) a primeira realização cultural politicamente nacional”<sup>237</sup>, da qual traça algumas características:

É “didática”; “*hagiográfica*, pois louva e engrandece os líderes caídos em combate e assim consagra os primeiros heróis”; “é a expressão direta (...) o testemunho vivencial do quotidiano da luta de libertação nacional (...) poesia verdadeiramente *engagée*, dramática e epopáica (...) não há erudição, mas espontaneidade, por vezes rudimentarismo, de criação individual ou coletiva, com insuficiente domínio do Português (enquanto língua primeira ou segunda) [e,] em geral, é da autoria de quem participou na luta armada, no terreno ou na direção, e de quem com ela se

---

<sup>236</sup> MINGAS, 1978: p. 21. “Não há Caminhos”.

<sup>237</sup> LARANJEIRA, 2005: p. 147.

identificou ou se solidarizou (...) fácil para a divulgação sonora, de viva voz ou em gravação.<sup>238</sup>

Fundamentalmente, esta é poesia de ação, uma chamada para a luta, que não pode acontecer antes que haja mudança de uma situação de senso comum para a crítica, característica do bom senso. As palavras do poeta preveem essa mudança, passando do pensamento para o campo da ação armada:

*Vamos todos, entre os tiros, dar mais tiros,  
mas tiros e granadas mais ousadas,  
com morteiros mais certos.  
mais certeza nas rajadas disparadas.*

*Vamos fazer uma guerra contra a guerra.*<sup>239</sup>

Esta poesia é um acordar do povo para a sua situação de colonizado/explorado, para as armadilhas do senso comum. Ela apresenta motivações para uma revolta popular, pede mudança, mostra o caminho para a revolta, chama abertamente para a ação musculada, da qual o poeta-militante já faz parte:

*Aqui nasci,  
no meio da guerra,  
que faz de mim  
verdadeiro combatente do Povo.*<sup>240</sup>

Os poetas combatentes são os persuasores políticos que mobilizam, incentivam e retratam a luta armada, são os intelectuais orgânicos deste processo de descolonização. Seus poemas são, por vezes, cantados com a intenção de manter a moral, a urgência e a direção acesas, para que os guerrilheiros não percam o seu norte. Conforme nota Costa Andrade, esta é a “poesia repetida de memória pelas gentes, pelo Povo, foi a poesia aceite”<sup>241</sup>.

---

<sup>238</sup> LARANJEIRA, 2005: pp. 148 -149; 150-151.

<sup>239</sup> PEDRO, 1978: p. 5. “Poema”.

<sup>240</sup> WOCHAY, 1982: p. 43. “Aqui nasci”.

<sup>241</sup> ANDRADE, 1980: p. 55.

### 3.2.2 O MC: poeta orgânico do seu tempo

*não tenho costas largas, existe apenas um segredo:  
a minha coragem é maior que o vosso medo  
MCK<sup>242</sup>*

Muito à maneira do poeta combatente, o conceito gramsciano de intelectual orgânico estende-se também ao MC, ou rapper. Contudo, o conceito de intelectual orgânico não se aplica a todos os rappers ou MCs, mas sim àqueles que, consciente e explicitamente, assumem falar da sua condição social, da sua comunidade e, nesse processo, assumem-se como voz dos subalternos<sup>243</sup> do seu país, numa linguagem direta, popular e de cunho político-social, num discurso de carácter contra-hegemónico:

*Antes de curtires o álbum, quero que saibas distinguir as coisas: estás a curtir o outro lado da moeda  
Esse é aquele tipo de rap que não passa na televisão.<sup>244</sup>*

O rap angolano aqui debatido é de contestação social e conseqüentemente político, afigurando-se muito à Poesia de Combate preconizada no momento mais revolucionário da história literária e política de Angola, é “o outro lado da moeda”, apresenta-se como o discurso poético contra-hegemónico popular da atualidade angolana.

Algumas particularidades da Poesia de Combate podem ser encontradas entre as características, ou funções, deste estilo poético periférico. Tanto como o poeta combatente, o MC é um intelectual orgânico do seu tempo e realiza funções muito parecidas. Ele é também, no sentido gramsciano, um persuasor permanente. Estes

---

<sup>242</sup> MCK, 2006: 10. “Katroísmo”.

<sup>243</sup> SPIVAK, 2012: p.160. Embora Spivak refira-se em específico ao caso da subalterna, aqui o termo foi alargado para abarcar ambos géneros. Spivak, inspirada em Gramsci, entende o subalterno não só como sujeito marginalizado, mas como aquele cuja voz não pode ser ouvida uma vez que, segundo ela, o seu discurso carece de carácter dialógico.

<sup>244</sup> MCK, 2002: 1. “Introdução”.

MCs consideram o seu papel enquanto poetas urbanos como o de professores da verdade – professores tanto no sentido de ensinar, esclarecer, como no sentido de professar, expor. MCK, rapper angolano, nas faixas introdutórias nos seus primeiro e segundo discos, nomeadamente, *Trincheira de Ideias* (2002) e *Nutrição Espiritual* (2006), sintetiza de maneira esclarecedora o seu papel de poeta urbano na sociedade angolana atual. Na faixa introdutória de *Trincheira de Ideias*, “Introdução”, ele assume a sua posição e a função da sua poesia cantada:

*Ouçam os ensinamentos que traz o MCK  
Olá caro ouvinte  
(...)  
Eu falo a verdade  
as minhas letras têm um teor político revolucionário  
(...)  
[a] música é um instrumento de luta  
(...)  
[Eu] canto pra enriquecer a alma  
despertar meus manos  
(...)  
É por isso que este disco não tem qualquer patrocínio do André  
ou ajuda do José  
não é editado e tem distribuição independente  
com vozes mal captadas  
misturas sei lá como  
Kapa improvisado  
mas tá-se<sup>245</sup>  
tem pouca qualidade, mas tá seguro  
muita notícia no mambo<sup>246</sup>  
Vocês sabem que rap é música de intervenção social  
logo, o MC deve contribuir para a educação cultural do seu povo  
devemos deixar herança cultural para a geração que vem depois de nós.<sup>247</sup>*

No segundo disco, *Nutrição Espiritual*, a faixa introdutória, “Palavras de abertura”, reitera os objetivos do seu primeiro trabalho, num processo de reafirmação, sedimentando as premissas do seu rap, mas, desta vez, chamando a atenção para a necessidade de criar perspetivas novas no povo angolano, de preencher o vazio ideológico que a luta deixou; o disco, como o próprio nome indica, pretende ser a “nutrição espiritual” do angolano:

---

<sup>245</sup> Tá-se, tudo bem.

<sup>246</sup> Mambo, coisa, assunto ou problema.

<sup>247</sup> MCK, 2002: 1. “Introdução”.

Renovados votos de bom dia, boa tarde, boa noite,  
 recebam os meus cumprimentos de acordo a hora do dia.  
 Eh pá, isto não é propriamente um intro<sup>248</sup>,  
 vou só martelar umas frases soltas antes de começar a cantar  
 os que me conhecem sabem que eu não estou no hip hop por matondelo<sup>249</sup>  
 nem tão pouco por estalo, ou porque a cena bate<sup>250</sup>  
 (...)

Pra quê imitar o Fifty Cent<sup>251</sup> se ontem dormiste à fome  
 estás em África, mano<sup>252</sup>  
 a música é um instrumento de luta  
 a melhor maneira de conservar a liberdade é meter a vida em risco  
 cultiva-te no saber e a verdade te libertará  
 bem-aventurados são aqueles que têm sede de justiça  
 correr atrás do bem é viver à beira da morte  
 Os vários anos de guerra destruíram a vida espiritual do angolano  
 a luta armada criou um vazio no interior do mangurra<sup>253</sup>  
 quebrou as perspetivas futurísticas das pessoas  
 Hoje ninguém quer saber do amanhã  
 O amor esfriou-se completamente  
 Os que já têm querem mais  
 estamos todos a correr atrás de Starlets e VX<sup>254</sup>  
 condição daqui, gasosa dali  
 e o país fica preso na improdutividade  
 preso na corrupção  
 na intransparência  
 e consequentemente  
 somos mal vistos internacionalmente  
 Não há perdão da dívida  
 não há nada  
 não há espírito de partilha  
 não há vontade política  
 restou-nos apenas a ambição  
 porque uns têm tudo e outros têm nada  
 Transportamos Satanás nas gravatas e nos fatos luxuosos  
 e negamos Deus com atos  
 É hora de reconstruirmos a vida espiritual do angolano  
 Todo o cidadão deve ser um soldado da paz  
 Vamos mudar este quadro feio pintado de sangue  
 Baixem a bandeiras dos partidos  
 levantem os cérebros  
 o país deve ser colocado em primeiro lugar  
 Desarmem as consciências

---

<sup>248</sup> Introdução.

<sup>249</sup> Matondelo, negócio, lucro.

<sup>250</sup> Cena que bate, que está na moda.

<sup>251</sup> Cantor de Rap estadunidense que exhibe riqueza no seu vestuário.

<sup>252</sup> Irmão.

<sup>253</sup> Mangurra, angolano.

<sup>254</sup> Toyota Sartlet, carro popular também conhecido como “gira bairro”; Toyota VX, jipe de luxo.

*O futuro se constrói no presente  
o hoje determina o amanhã  
Vamos transformar lágrimas em sorrisos  
ódio em amor  
vingança em perdão  
A verdade é como a tintura  
ela dói mas cura  
Não deixa pr'amanhã o que podes fazer hoje  
(...)  
2006 Nutrição Espiritual  
Circuito aberto  
rap de quintal<sup>255</sup>*

Assim como o discurso combatente, que também fora idealizado para a divulgação sonora, o discurso poético urbano apresenta também outras características da Poesia de Combate, conforme definidas por Pires Laranjeira: a função didática, no sentido que tenta consciencializar o povo para a sua condição social subalterna; é também um testemunho vivencial, desta vez não da luta armada de libertação, mas da luta diária de sobrevivência; é *engagé*, no sentido de ser empenhado na causa da consciencialização do povo e na conseqüente mudança de atitude política; é epopeico na maneira como cria personagens (os heróis sobreviventes do dia-a-dia, heróis de uma Angola pós-independência); é também de criação individual ou coletiva; por vezes de artistas com diminuto domínio do Português (enquanto língua primeira ou segunda); mas, ao contrário de ser da autoria de quem participou na luta armada, este é um “rap de quintal”, é uma poesia de quem participa, assim como toda uma comunidade que vive nos bairros ou musseques de Angola, num outro tipo de luta, na luta diária pela sobrevivência:

*Hoje o sol nasceu mais cedo  
começou o dia  
o galo cantou as quatro  
motivos pra poesia:  
agradeço a Deus por mais um dia  
de vida  
Seis horas da manhã  
tô pronto pra batida  
bidon nas costas  
não tenho água em casa*

---

<sup>255</sup> MCK, 2006: 1. “Palavras de abertura”.

*vou roubar debaixo da ponte  
(...)  
Rasguei o musseque, já estou no asfalto  
Cidadãos reclamam: os preços estão mais altos  
o lixo na rua, mais o semblante matinal  
Subida de combustível é manchete de jornal  
A quitandeira grita o nome do produto que vende*

*(...)  
Eu vou sorrir pra não chorar  
é mais um dia da minha vida  
vou cantar pra não pensar  
as malambas<sup>256</sup> desta vida  
(...)  
cheguei à escola as sete e trinta  
disposto a gravar matéria e a gastar tinta  
fiquei decepcionado, logo no portão  
greve na faculdade  
doutores reclamam salários  
(...)  
Estou de volta pra casa, apreciando a rua  
“Mano, dá-lá dez”, a miséria continua  
quase chorei quando vi, não aguentei o impacto  
de facto  
fiquei estupefacto  
um homem a pontapear uma zungueira<sup>257</sup> grávida  
era um polícia fiscal com a sua atitude  
(...)  
Enquanto uns choram, há sempre quem sorri  
Uma kota<sup>258</sup> afogava a tristeza numa Cuca BGI<sup>259</sup>  
A kínguila<sup>260</sup> sorri por que encheu a sacola de xiquila<sup>261</sup>, rendeu  
manda vir outra bitola<sup>262</sup>  
Uma dama muito boa veio me pedir ajuda:  
“me receberam o telefone”<sup>263</sup>  
Estrilho guda<sup>264</sup>, não parei, dei cata<sup>265</sup> que não ouvi  
continuei, quem evita não é burro  
ainda te espetam uma faca no pescoço  
são doze e meia  
está na hora do almoço  
Catorze em ponto  
tenho que dar pro salo<sup>266</sup>*

---

<sup>256</sup> Problemas.

<sup>257</sup> Mulher que vende na rua.

<sup>258</sup> Mulher mais velha.

<sup>259</sup> Bem gelada.

<sup>260</sup> Mulher que troca dinheiro na rua, que faz câmbio.

<sup>261</sup> Dinheiro.

<sup>262</sup> Cerveja.

<sup>263</sup> Roubaram-me o telefone.

<sup>264</sup> Grande.

<sup>265</sup> Fiz de conta.

*hoje tenho umas entregas no São Paulo<sup>267</sup>  
(...)  
Já consegui quatro vendas  
agora vou correr atrás das encomendas  
(...)  
acabei o dia em grande  
com oito notas todas cabeça grande  
Toda calma é necessária por causa dos ladrões  
nem todos são passageiros  
cuidado com os empurrões  
Cheguei em casa fatigado  
vou direito<sup>268</sup> pra cama  
estou arreventado  
hoje não quero ver a dama<sup>269</sup>  
hoje não galo a dama<sup>270</sup>*

“Atrás do Prejuízo” retrata o dia-a-dia do sujeito do poema, um como tantos outros habitantes do musseque: a luta pela sobrevivência, não só do sujeito poético, mas de toda uma comunidade, enfatizando a origem orgânica deste intelectual, pertencente a um determinado espaço social, ele é o subalterno angolano – residente do musseque, sobrevivente, carenciado.

De maneira comparativa, ambas as formas poéticas, Poesia de Combate e rap, são resultado da intervenção político social de homólogos tipos de intelectuais orgânicos, que têm como função primordial gerar a crítica a fim de promover o bom senso, e nesse processo criar um discurso contra-hegemónico que funcionará como alavanca para uma catarse comportamental. Ambos discursos incitam à mudança, opondo-se à estagnação dos valores em dois momentos distintos na história de Angola: tanto no pré como no pós-independência. Raymond Williams definiu hegemonia da seguinte maneira:

Uma hegemonia viva é sempre um processo [que] deve ser constantemente renovado, recriado, defendido e modificado. Também é constantemente protestado,

---

<sup>266</sup> Trabalho.

<sup>267</sup> Bairro de Luanda.

<sup>268</sup> Direto.

<sup>269</sup> Namorada.

<sup>270</sup> MCK, 2006: 2. “Atrás do prejuízo”. “Correr atrás do prejuízo” é uma expressão popular brasileira largamente utilizada em Angola, que significa tentar sobreviver financeiramente, trabalhar, ganhar a vida.



limitado, alterado e desafiado por pressões externas. Precisamos então de acrescentar ao conceito de hegemonia os conceitos de contra-hegemonia e hegemonia alternativa, que são elementos reais e persistentes do exercício [da hegemonia].<sup>271</sup>

O rap angolano encaixa-se neste conceito de contra-hegemonia pois, muito à semelhança da Poesia de Combate, cria um discurso de crítica à hegemonia instituída, ao que os MCs se referem, de forma solta e generalizada, como “sistema”, que não deixa de estar inserido no que se entende ser o sistema neoliberal financeiro mundial, ao que Hardt e Negri designam de “Império”<sup>272</sup> — que, no contexto angolano, manifesta-se com características próprias.

Ao contrário do poeta guerrilheiro da luta armada, o MC não é um combatente de armas AK-47, mas um combatente na sua *performance*. Este é um combate que acontece no rap sincopado, é *performance* de palco. Ambos os discursos de consciencialização têm as suas origens nas carências culturais, sociais e políticas criadas pela hegemonia de momentos históricos diferentes. Ambos preconizam a colmatação de carências através de um processo de autoconsciência e bom senso a ser continuamente provocado e alcançado. Como diz MCK: a “fama não me come o bom-senso”<sup>273</sup> — este deve ser preservado no intelectual e despertado no alocutário.

O colonialismo foi a hegemonia estranguladora de uma Angola pré-independência. O “sistema”, conforme referido pelos MCs, é a hegemonia de valores capitalistas no pós-independência. O rapper, na sua função de *professor* (aquele que forma e que professa), é um provocador de mudanças, um instigador de bom senso. O discurso anti hegemónico, segundo Fanon, num contexto colonial, pretende acordar o povo do seu torpor, do “hábito” interiorizado, fruto da imposição do discurso hegemónico colonialista. Na atualidade, o rapper chama a atenção para a manipulação de ideias que visa a criação do senso comum, praticado pela hegemonia no poder:

---

<sup>271</sup> WILLIAMS, 1977, pp. 112-113: “A lived hegemony is always a process”, [which] “has continually to be renewed, recreated, defended and modified. It is also continually resisted, limited, altered, challenged by pressures not at all its own. We have then to add to the concept of hegemony the concepts of counter-hegemony and alternative hegemony, which are real and persistent elements of practice”.

<sup>272</sup> HARDT, 2012.

<sup>273</sup> MCK, 2006: 10. “Katroísmo”.

Cidadão angolense acorda antes que o sono t'enterra  
 se deres ouvido a minha poesia  
 conhecerás a cara e o nome do mosquito que nos ferra  
 saberás que a causa do caos do povo não foi apenas a guerra  
 o quotidiano mostra a cor da corrente que nos cerra:  
 preto em baixo, vermelho em cima e amarelo no meio  
 envolvida por anéis d'utopia na parte externa  
 a inocência fabrica e multiplica as vítimas da escravidão moderna  
 como a massa desconhece a técnica da  
**Manipulação Popular de Linchamento Angolense**  
 ninguém sente o peso da algema  
 O teu caso é uma prova visível da arte dos lobos  
 os teus argumentos são frases incompatíveis  
 da filosofia suprema  
 não tens abrigo, procuras emprego há séculos  
 mas continuas fiel ao sistema  
 estás preso sob uma frequência de controlo automático de grades invisíveis  
 (...)

afastaram-te dos livros desde criança  
 aos 12 anos uniram-te às cervejas  
 encheram o teu fim-de-semana com maratonas  
 e deram-te uma educação mutilada  
 aniquilaram o teu espírito de revolta com igrejas  
 tens uma década de escolaridade, sobre a vida não sabes nada  
 cultivam em ti o medo que semearam nos teus pais  
 as tuas atitudes dependem da rádio e da televisão  
 (...)

Tira a poeira das vistas, abre o olho, mano  
 desliga a televisão  
 rasga o jornal e analisa o quotidiano  
 vai em busca da realidade do modo de vida angolano <sup>274</sup>

O MC é o “mussecado de raiz”<sup>275</sup>, pertence à classe subalterna, fala por si e pelo povo, consegue criar a empatia necessária com este, pois conhece a comunidade intimamente, é produto desse mesmo espaço social e, conseqüentemente, está organicamente ligado a uma experiência comum de opressão e carência causadas, em seu entender, por uma mesma hegemonia. É exatamente na exposição do quotidiano do musseque que surge o discurso anti-hegemónico que questiona o “sistema”, e que condena o senso comum. O MC promove assim, na sua comunidade, o sentido crítico, apelando para o exercício libertador do bom senso; para “tirar a poeira das vistas”,

<sup>274</sup> MCK, 2002: 13. “A Técnica, as Kausas e as Konsekuências”.

<sup>275</sup> MCK, 2006: 10. “Katroísmo”.

dando a conhecer “a técnica da manipulação popular” que leva à fabricação do consentimento.

Diferente do poeta combatente, engajado partidariamente, o engajamento do MC é, no fundo, com a sua condição de subalterno. Embora desprovido de filiações político-partidárias, o discurso do MC, muito à maneira do discurso do poeta combatente, torna-se político ao relatar a sua *realidade*. Nos seus ‘cantos de acusação’ (cf. Costa Andrade), o MC aponta o dedo e denuncia a hegemonia, na subversão do sonho do guerrilheiro, mostrando o “outro lado da moeda” <sup>276</sup> do discurso oficial, dos que não têm voz:

*Faço música sem compromisso partidário  
exalto a voz do povo, sou revolucionário  
A voz do povo é a voz de Deus  
carro não anda sem pneus*<sup>277</sup>

O discurso é baseado na sua vivência, no seu quotidiano. Em concordância com a afirmação de Ngugi wa Thiong’o, no seu texto *Writers in Politics: the Power of Words and the Words of Power* <sup>278</sup>, a poesia do rapper reflete a sociedade conforme ele a percebe: a sua face económica, a sua estrutura orgânica, seus conflitos culturais e políticos e os seus valores e, neste processo, a poesia torna-se sintética e analítica da *realidade* percebida pelo poeta. Este engajamento social não deixa de ser também um engajamento político. De acordo com Ngugi wa Thiong’o, o escritor, o poeta, é um produto da história e, de certa forma, é o seu criador e analista:

A organização do poder na sociedade pode afetar os escritores e a sua escrita de várias maneiras. O escritor, na qualidade de ser humano, é um produto da história, do tempo e do espaço (...) ele pertence a uma determinada classe (...) e o facto de lhe ser permitido ou não escrever; e o facto de lhe ser controlada a escrita ou não; ou o facto de estar ou não a expor a perspectiva desta ou daquela classe (...) não pode estar isento do campo de batalha [político].<sup>279</sup>

---

<sup>276</sup> MCK, 2002: 1. “Introdução”.

<sup>277</sup> MCK, 2006: 10. “Katroísmo”.

<sup>278</sup> THIONG’O, 2008: p. 477.

<sup>279</sup> THIONG’O, 2008, p.477: “The way power in society is organized can affect writers and their writing in several ways. The writer as a human being is a product of history, of time and space (...) he belongs to a

Ngugi wa Thiong'o<sup>280</sup>, chama a atenção para o facto de a literatura ser um espelho que reflete a sociedade e, ao fazê-lo, o escritor, neste caso o poeta, mesmo quando não está politicamente engajado na *sua* representação da sociedade, irá sempre refletir a *realidade* social ou alguns aspetos desta, conforme a entende e, neste processo, torna-se inevitavelmente político. MCK está ciente desta função política e literário-artística:

*A experiência é que define a tinta da caneta  
O contexto social é que inspira o poeta  
falo da nossa realidade, falo da nossa gente*<sup>281</sup>

Ou ainda, em sintonia com a ideia de Thiong'o, MCK expõe essa função:

*A arte é o espelho da vida de um povo  
a arte propõem ideias, exalta valores  
mostra a beleza e os problemas do povo  
Eu defendo a opinião de que o rap angolano  
tem de ter a fotografia de Angola  
o nosso rap tem que ter a nossa cara  
tem que traduzir as nossas aspirações  
a nossa forma de viver, sentir, agir e pensar*<sup>282</sup>

Apesar de apartidário, o MC, na análise e na representação que faz da *realidade* social em que está inserido, na contestação de valores eminentes, na reivindicação dos seus direitos, e na sua função de persuasor, ao “articular a consciência coletiva (...) é levado às lutas políticas ativas”<sup>283</sup>, que o estabelece como um persuasor político, muito à maneira do poeta combatente. Em ambas as situações existe um projeto libertário coletivo: o de desalienar e libertar o indivíduo das malhas hegemónicas do senso

---

certain class (...) it does make a difference whether he is allowed to write or not; whether what he writes is controlled or not; and whether he is exposing this or that class outlook”.

<sup>280</sup> THIONG'O, 2008: p. 478.

<sup>281</sup> MCK, 2006: 3. “Folha Branca”.

<sup>282</sup> MCK, 2006: 1. “Palavras de abertura”.

<sup>283</sup> THIONG'O, 2008, p.477: “In the very process of articulating a people's collective consciousness, the writer is led into active political struggles”.

comum. Tanto o poeta combatente quanto o MC, na qualidade de intelectuais orgânicos, usam a cultura, em ambas instâncias a poesia, como um veículo de mobilização de grupo, uma arma de arremesso de ideias. Na pré-independência, o colonialismo é derrotado pela luta de libertação no maquis, o povo torna-se consciente da sua situação de oprimido e junta-se à luta. Na Angola pós-independência, na era democrática, a luta trava-se de outra maneira, na escolha: o veículo de libertação não é a AK-47, mas o voto. Se, para Cabral, a luta pela libertação é um ato de cultura, para Ruy Duarte de Carvalho, “a democracia pressupõe participação efetiva, consciente e lúcida de quem vota para escolher quem vai mandar e decidir em seu nome (...) então [temos] que reconhecer que tanto a democracia de uma maneira geral, como o ato de votar, em particular, são de facto atos de cultura”<sup>284</sup>.

O rap, com as suas características funcionais, muito à maneira da Poesia de Combate, empenhada, engajada na consciencialização do indivíduo, na denúncia das carências sociais, culturais e políticas criadas pela hegemonia, a sua provocação, a chamada de atenção para o exercício do bom senso, torna o MC, muito como o poeta combatente, num intelectual orgânico do seu tempo. O seu discurso contra-hegemónico, a sua “poesia de contacto” (conforme a caracterizou Jorge Macedo), com linguagem simples e demótica, é cantada para que chegue a todos os cantos de Angola, mesmo àqueles que não sabem ler ou não tem acesso ao livro. A poesia do MC vai muito ao encontro do que era preconizado pela Poesia de Combate, que também era cantada para que pudesse atingir o mesmo objetivo do rap: consciencializar o angolano da sua situação social e alertá-lo de que o seu futuro assenta nas escolhas que faz, de forma crítica e consciente. O combatente de outrora e o rapper de hoje não partilham o mesmo engajamento político-partidário, mas os mesmos objetivos político-(r)evolucionários: a mudança do *status quo*.

---

<sup>284</sup> CARVALHO, 2008: p. 29.

### 3.3 A mão que segura o espelho – a projeção da *realidade* angolana na poesia pós-independência

*o intelectual nativo que deseje criar uma obra de arte autêntica deve perceber que as verdades de uma nação são, em primeiro lugar, as suas realidades.*

Fanon<sup>1</sup>

#### 3.3.1 O espelho (re)partido do poeta angolano na pós-independência

*os intelectuais (...) carregavam o pecado original, os privilégios do passado. E como todos os cristãos, tinham de se mortificar pelo pecado que carregavam dos antepassados. Tornaram-se intelectuais com vergonha de o ser. Não exerceram o seu papel de intelectuais, aqueles que mostram o caminho. Chegaram ao ponto de aceitar serem considerados por alguns ditos dirigentes como inimigos de classe por terem estudado mais que os outros. E batiam no peito, mea culpa, mea culpa, mea culpa. Quando os intelectuais se demitem, é evidente que a sociedade perde o norte, vai buscar outros valores, geralmente à mediocridade.*

*Pepetela (fala da personagem Sábio)<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> FANON, 1963, p. 225: “the native intellectual who wishes to create an authentic work of art must realize that the truths of a nation are in the first place its realities”.

<sup>2</sup> PEPETELA, 2004: pp. 341-342.

A seguir à independência de Angola foi fundada a União dos Escritores Angolanos. Nos próximos seis a oito anos, esta organização ocupou-se em publicar literatura de exaltação patriótica, celebrando o novo país libertado à custa de sangue dos seus heróis combatentes. Neste momento prevaleceu a edição de todos os trabalhos que não poderiam ter sido publicados durante o regime colonial: saem da gaveta cadernos de guerrilheiros e poemas que imaginavam uma nação livre e unida. Contudo, o que aconteceu não poderia ter sido previsto na utópica Poesia de Combate: a dissidência entre diferentes partidos políticos impera e o imberbe país, ainda frágil na sua pueril existência, mergulha nos sorvedouros de uma guerra civil. É exatamente essa fragilidade e as dúvidas suscitadas pela guerra que moldam a pós-independência em Angola. Não é momento para críticas ao novo Estado instituído, a nova nação pede apoio aos seus intelectuais, que se unam a ela na continuidade da luta, não mais pela libertação de Angola, mas pela sua governação.

Luís Kandjimbo, que se declara pertencente a uma “geração edificada no cenário do Estado pós-colonial”<sup>3</sup> angolano, chama a atenção para o facto de que a sua geração “não cumpriu a sua missão”<sup>4</sup> como intelectualidade. Ele expõe que “uma boa parte dos indivíduos que a compõem acabaram identificando-se com os valores da geração do Movimento de Libertação Nacional”<sup>5</sup>, correndo o possível risco de tornarem-se, no que Ngũgĩ wa Thiong’o chamaria de cantores da corte — por razões de identificação ideológica-partidária ou por oportunismo/conformismo/conforto, uma vez que a “seleção e a mobilidade social desses indivíduos foi assentando em mecanismos de socialização exclusivistas, transformando-os em elites revolucionárias para as quais o partido único foi privilegiado veículo desta mobilidade”<sup>6</sup> e como consequência, o comportamento destes “que seriam os intelectuais angolanos dos anos oitenta e noventa e certamente do século XXI, confundiram-se com catequistas de uma igreja”<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> KANDJIMBO, 1997: p. 164. Entende-se aqui pós-colonial no sentido cronológico de pós-independência sem desatentar aos aspetos daquilo que Quijano chamou a ‘colonialidade do poder’ que ainda permeiam o contexto africano.

<sup>4</sup> KANDJIMBO, 1997: p. 164.

<sup>5</sup> *Ibidem.*

<sup>6</sup> *Ibidem.*

<sup>7</sup> *Ibidem.*

pregando a ideologia dominante; consequentemente perdendo de vista a sua missão crítica como voz contra-hegemónica.

Luís Kandjimbo adverte, aquando da sua reflexão “O Escritor, o Intelectual, o Poder e a Política em Angola”, para o facto de que a hegemonia angolana sustentava, no tempo do partido único, “um projeto político que se pretendia coerente e quase eterno”<sup>8</sup>, sem espaço para questionamentos ideológicos:

em Angola, o peso da ideologia propiciou o surgimento de um regime totalitário em que os titulares dos órgãos do Estado se comportavam como únicos detentores da verdade com arrogância e fanatismo. Produziu-se um discurso político que anulou o valor da liberdade, negou o direito à dúvida, à crítica e à oposição. Estava-se em presença da rejeição do pluralismo e da diferença onde a contrariedade era um obstáculo irredutível ao exercício do poder.<sup>9</sup>

Esta seria outra razão que levaria a uma possível falta de cumprimento, por parte do intelectual angolano, da sua missão crítica: o peso exercido pela hegemonia instituída. Kandjimbo alega que o Estado pós-colonial angolano traz “a herança desenvolvida no seio do Movimento de Libertação Nacional: a interdição da crítica e a cumplicidade perante o político, bem como a intolerância ideológica”<sup>10</sup>, sendo que o “discurso político continua a produzir um sentimento de aversão à crítica. Começam a ser rejeitados os escritores que em algumas sociedades civis e alternativas veiculam ideias e assumem posturas julgadas hostis a esse regime de vigilância difusa e policial”<sup>11</sup>. O estado cria os seus próprios “cantores da corte”<sup>12</sup>, uma vez que “o Estado pós-colonial transforma os intelectuais em funcionários”<sup>13</sup>. Michel Laban, em seu ensaio, “Escritores e Poder Político em Angola Desde a Independência”<sup>14</sup>, adverte para a seguinte situação:

---

<sup>8</sup> KANDJIMBO, 1997: p. 168.

<sup>9</sup> KANDJIMBO, 1997: p. 169.

<sup>10</sup> KANDJIMBO, 1997: p. 166.

<sup>11</sup> KANDJIMBO, 1997: p. 167.

<sup>12</sup> THIONG’O, 1998: p. 61.

<sup>13</sup> KANDJIMBO, 1997: p. 167.

<sup>14</sup> LABAN, *on line*.



com a saída maciça dos quadros técnicos e administrativos portugueses (...) os escritores foram rapidamente colocados em diversos sectores administrativos e políticos: televisão, imprensa, cinema, propaganda, serviços culturais, direção da educação, justiça, administração interna, saúde, diplomacia (...) estas atividades eram frequentemente acompanhadas de atividades de militância, desde as células até ao Comité Central do MPLA.<sup>15</sup>

Vale a pena salientar que alguns escritores angolanos continuam, presentemente e em simultâneo, nas posições possivelmente antagónicas de poetas/escritores e funcionários públicos, exercendo cargos políticos de alguma relevância.

Existe na literatura angolana, uma longa história de envolvimento dos escritores na vida política do país, Costa Andrade lembra:

Na luta armada, como nas prisões, ou na clandestinidade, os escritores angolanos estiveram presentes. Alguns deram a vida à causa da libertação nacional e figuram hoje entre os heróis populares da Pátria libertada.<sup>16</sup>

Ao virar da história, com a independência, o escritor passou por uma mudança muito significativa: ele passou de objeto da história para se tornar sujeito dessa mesma história, com um papel ativo político de extrema relevância neste processo de edificação da nação. Contudo, este envolvimento político não acontece sem a perda de alguma liberdade e autonomia crítica. Luandino Vieira, numa entrevista concedida a Michel Laban em 1978 explica esta posição:

A independência foi a resolução de uma série de problemas mas simultaneamente foi recolocá-los diante de nós. Bom, até à independência, eu olhava para todos os espelhos sem qualquer problema; e agora não (...) A atitude realista impede-nos de nos apaixonar (...) E por força disso, deste meu envolvimento muito direto na *realidade* diária, isto bloqueia-me... Certa paixão pelas coisas têm que ficar bloqueadas.<sup>17</sup>

O poeta deixa de ser um sujeito da sociedade civil, uma testemunha da comunidade para passar a ser parte intrínseca da máquina do Estado. Será por essa razão que se torna difícil para ele lidar com essa nova *realidade*? Não deveria o poeta estar a

---

<sup>15</sup> *Ibidem.*

<sup>16</sup> ANDRADE, 1980: p. 109.

<sup>17</sup> LABAN, 1980: pp. 72-73.

segurar o espelho ao invés de estar refletido nele? Luandino Vieira parece lamentar a sua posição de burocrata estatal que o impede de continuar a ser uma voz contra-hegemónica.

Wole Soyinka avalia esta mesma situação no seu ensaio *“The Writer in a Modern African State”* onde expõe que, durante o período colonial “o escritor direcionou suas energias para salvaguardar a vitória, para reafirmar sua identificação com as aspirações de nacionalismo e a estabilização da sociedade”<sup>18</sup>. Contudo, mesmo depois de atingida a independência, era esperado que “o escritor (...) durante pelo menos algum tempo [tendo ele mesmo se convencido disso, protelasse] (...) a particular reflexão sobre a experiência e os eventos que fazem dele um escritor, para tornar-se parte da máquina que [iria] realmente moldar os eventos”<sup>19</sup>.

Porém, não foi sem sacrifício e perda que o escritor, ao responder às necessidades da sua sociedade, negou a si mesmo, tornando-se, nas palavras de Soyinka, “numa criatura afligida”<sup>20</sup>. Para Soyinka, o escritor africano falhou por negligenciar o seu dever como escritor para com a sociedade em geral.

Por sua vez, Ngugi wa Thiong’o chama a atenção para o facto de a arte africana ter uma tradição historicamente funcional: “canção, dança e música formam parte integral de uma comunidade lidando com o seu meio ambiente, [e as] necessidades e aspirações do homem comum”<sup>21</sup>. Para Ngugi wa Thiong’o “a arte africana (...) costumava ser orientada para a comunidade”<sup>22</sup> como uma espécie de consciência desta. Ele é claro na sua denúncia da falha do escritor africano para com a sua comunidade: para Ngugi wa Thiong’o, o escritor juntou-se aos nacionalistas para desafiar o poder colonial, mas, aquando da independência, deveria ser sua incumbência juntar-se ao povo e questionar a nova hegemonia<sup>23</sup>.

---

<sup>18</sup> SOYINKA, 1993, p. 16: “the writer directed his energies to enshrining victory, to re-affirm his identification with the aspirations of nationalism and the stabilization of society”.

<sup>19</sup> SOYINKA, 1993, p. 16: “The writer must, for the moment at least (...) postpone that unique reflection on experience and events which is what makes a writer – and constitute himself into a part of that machinery that will actually shape events”.

<sup>20</sup> SOYINKA, 1993, p. 16: “a creature of despair”.

<sup>21</sup> THIONG’O, 1972, p. 6: “Song, dance and music were an integral part of a community’s wrestling with its environment, [and] the needs and aspirations of the ordinary man”.

<sup>22</sup> THIONG’O, 1972, p. 7: “African art (...) used to be oriented to the community”.

<sup>23</sup> THIONG’O, 1978: p. 24.

### 3.3.2 Ngugi wa Thiong’o e a arte como espelho da *realidade*

Ngugi wa Thiong’o no seu ensaio “*Freedom of the Artist: People’s Artists versus People’s Rulers*”, argumenta que a “[a]rte é uma maneira de ver, ou depreender, o mundo dos homens e da natureza através de som e de imagens, visuais ou mentais”<sup>24</sup>, tornando a arte numa “forma de conhecimento da *realidade* adquirido por meio de uma pilha de imagens” que ele adverte, “não são neutras”<sup>25</sup>. Ngugi wa Thiong’o refere-se à arte como um espelho que, mediante a maneira com que é manejado e direcionado, reflete a *realidade* pretendida pelo artista:

A maneira [com que a mão segura o espelho] ou o *ângulo de visão* é preponderantemente afetado pela margem de liberdade natural, social e espiritual com a qual o praticante da arte (o escritor, o músico, o pintor) está operando. A arte apresenta-nos uma série de imagens do mundo em que vivemos. A arte é então como um espelho refletor. O artista é como a mão que segura e move o espelho, desta ou daquela maneira, para escutar todos os cantos do universo. Mas o que está refletido no espelho está depende de onde o portador está posicionado em relação ao objeto [refletido] (...) se ou não a mão escolheu, consciente ou inconscientemente, um espelho côncavo ou convexo, um espelho partido ou não. Qualquer fator, ou fatores que limitem a capacidade do espelho em proporcionar-nos imagens fidedignas e iluminadas do mundo, são também limitações da mão que escrutina, a mão do artista.<sup>26</sup>

No seu trabalho “*Art War with the State: Writers and Guardians of a Post-Colonial Society*”, Ngugi wa Thiong’o volta a fazer referência à ideia de Platão<sup>27</sup>, que o artista

---

<sup>24</sup> THIONG’O, 1983, p. 55: “Art is a way of seeing, or apprehending, the world of man and nature through visual, sound or mental images”.

<sup>25</sup> THIONG’O, 1983, p. 57: “The arts are then a form of knowledge about reality acquired through a pile of images. But these images are not neutral”.

<sup>26</sup> THIONG’O, 1983, pp. 57-58: “The way or the *angle of vision* is itself largely affected by the margin of natural, social and spiritual freedom within which the practioner of the skills (the writer, the musician, the painter) is operating. The arts present us with a set of images of the world in which we live. The arts then act like a reflecting mirror. The artist is like the hand that holds and moves the mirror, this way and that way, to explore all corners of the universe. But what is reflected in the mirror depends on where the holder stands in relation to the object (...) whether or not the hand has chosen, consciously or unconsciously, a concave or convex mirror, a broken or an unbroken mirror. Any factor or factors that limit the capacity of the mirror to give us correct and illuminating images of the world are themselves limitations on the exploring hand, the hand of the artist”.

<sup>27</sup> Ngugi inspira-se em Platão, *Republic Book 1; Apud* THIONG’O, 1998, p. 20.

reconstrói, no espelho, todo o universo que o rodeia<sup>28</sup>. Para Ngugi wa Thiong’o o espelho, assim como a arte, “reflete o que estiver à sua frente – sinais, verrugas, e tudo o mais – e tem até a capacidade de espelhar o que está sob a superfície das coisas (...) ele reflete tanto a superfície como a natureza profunda das coisas”<sup>29</sup>. A arte é assim, um “espelho complexo com um elemento de raio-x”<sup>30</sup> da sociedade. Para Ngugi wa Thiong’o o artista, para este efeito, o poeta, é aquele que segura o espelho e que oferece, através das imagens que escolhe projetar e como as projeta, uma determinada visão da sociedade em que está inserido.

Para o zimbabwiano Emmanuel Ngara, em termos ideológicos, o poeta irá usar a sua ideologia autoral (*authorial ideology*) ou seja, ele fará a projeção da sua visão, da sua posição ideológica, na sua arte – ideologia essa que poderá ou não estar de acordo com a hegemonia local, a ideologia dominante (*dominant ideology*)<sup>31</sup>. Para esse efeito posicionará o espelho (a sua arte) de acordo com aquilo que entende ser a sua *realidade*, a fim de expô-la. Na mesma senda, o intelectual francês Sainte-Beuve, percebe desta maneira a relação entre o poeta e o seu meio:

O poeta não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mónada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que se passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à *realidade*.<sup>32</sup>

Para estes estudiosos, não há transposição da *realidade* de forma direta, a criação artística pressupõe escolhas, o artista é assim um intérprete daquilo que vê e experiencia. É um manipulador do espelho uma vez que detém o controlo da projeção artística do que o circunda.

---

<sup>28</sup> THIONG’O, 1998, p. 20: “The artist can be closer to the ‘maker of all the Works of all other workmen’ by the simple process of turning a mirror round and round – ‘you would soon enough make the sun and the heavens, and the earth yourself, and other animals and plants (...) in the mirror’ ”.

<sup>29</sup> THIONG’O, 1998, p. 21: “[the mirror] reflects whatever is before it – beauty spots, warts, and all – and it has even that capacity to mirror what is below the surface of things (...) it reflects both the surface and the deeper nature of things”.

<sup>30</sup> THIONG’O, 1998, p. 21: “a complex mirror with an x-ray element”.

<sup>31</sup> NGARA, 1985, p. 108: “authorial ideology (...) dominant ideology”.

<sup>32</sup> *Apud* CANDIDO, 2006: p. 29.

Ngugi wa Thiong’o argumenta que o artista, neste caso o poeta, mediante a visão que sustém da *realidade* à sua volta, pode adotar duas posições diferentes relativamente à maneira com que segurará o espelho. Segundo Ngugi wa Thiong’o, o artista pode deter a visão comum à hegemonia, ou à classe dominante, de que o mundo é “estático e fixado”<sup>33</sup> e por isso imutável; ou, pelo contrário, pode deter a visão de que “movimento ou mudança são inerentes na natureza e na sociedade [que, por sua vez, estão] em perpétuo movimento”<sup>34</sup>. Estas visões díspares produzirão dois tipos de artistas a quem Ngugi wa Thiong’o chamou, no primeiro caso, de “cantor da corte para o *status quo*”<sup>35</sup>, e, no segundo, de o “trombeteiro do mundo novo”<sup>36</sup>. O primeiro tipo não é livre, ele se encontra num estado de escravatura voluntária para com a hegemonia que é louvada em sua arte e, por isso, esta mesma hegemonia permite-lhe liberdade de criação artística. A sua arte apresenta uma *realidade* moldada pela sua posição de cantor da corte, refletindo a ideologia dominante. O segundo tipo, o trombeteiro, percebe o mundo em movimento, ele “está livre de ilusões”<sup>37</sup>, uma vez que a visão que detém do mundo é a de que “a mudança [,] apesar de todas as contradições envolvidas [,] é inevitável – [e assim] libertou as suas faculdades de observação”<sup>38</sup>. Esta divergência de visões, ou de ideologias autorais, produzirá diferentes artistas e, conseqüentemente, discrepantes (re)produções artísticas da *realidade*.

Ao contrário do cantor da corte, o trombeteiro, com o seu “espírito inquisidor”<sup>39</sup>, a sua chamada de atenção para as “possibilidades de uma ordem social melhor”<sup>40</sup> não tem liberdade para criar e, caso persista, essa insistência o levará à sua perseguição, “acusado de mil e um crimes”<sup>41</sup>, pela incomodada hegemonia que tudo faz para

---

<sup>33</sup> THIONG’O, 1998, p. 59: “static and fixed”.

<sup>34</sup> THIONG’O, 1998, p. 60: “movement or change is inherent in nature and society [which are] in perpetual motion”.

<sup>35</sup> THIONG’O, 1998, p. 61: “the court singer to the *status quo*”.

<sup>36</sup> THIONG’O, 1998, p. 61: “trumpeter of a new world”.

<sup>37</sup> THIONG’O, 1998, p. 62: “is free of illusions”.

<sup>38</sup> THIONG’O, 1998, p. 61: “change with all the contradictions involved is inevitable – has liberated his faculties of observation”.

<sup>39</sup> THIONG’O, 1998, p. 61: “questioning spirit”.

<sup>40</sup> THIONG’O, 1998, p. 61: “possibilities of a better social order”.

<sup>41</sup> THIONG’O, 1998, p. 62: “accused of a thousand and one crimes”.

manter a “ordem universal”<sup>42</sup>. Para Ngugi wa Thiong’o, “o Estado tenta manter tudo na mesma: todo o seu esforço é para conservar e preservar a sociedade como está”<sup>43</sup>, ou seja, manter o *status quo*.

No caso específico de Angola, o escritor e o político foram muitas vezes a mesma pessoa, sendo Agostinho Neto o exemplo máximo desta conjuntura. Esta situação foi prolongada por vários anos para além da independência, dadas as dificuldades internas e a guerra civil que assolou o país, o que dificultou ainda mais uma possível rutura dos escritores com a nova estrutura política. Esta condição tornou quase impossível que, no período pós-independência, o escritor assumisse a posição crítica de que de si era esperada, o que travou o (re)tratar do que Luandino Vieira se referiu como “certas paixões”; ou o que Soyinka chamou de “a sempre presente *realidade fértil*”<sup>44</sup>, entendendo ser esta a matéria-prima para a sua criação literária. O escritor falha quando a sua mão está condicionada, seu espelho, uma vez (re)partido, está corrompido.

João Melo, no seu ensaio “O Papel dos Intelectuais no Pós-Guerra”, explica que, a partir de meados da década de 80, notava-se um “mal-estar na maioria dos intelectuais em relação à situação geral do país”<sup>45</sup>. Segundo ele, os acontecimentos do 27 de maio de 1977<sup>46</sup> contribuíram, e ainda contribuem, para “uma tendência dos

---

<sup>42</sup> THIONG’O, 1998, p. 12: “universal order”.

<sup>43</sup> THIONG’O, 1998, p. 12: “The State tries to hold together what is: its entire effort is to conserve and preserve society as is”.

<sup>44</sup> SOYINKA, 1993, p. 17: “the ever-present fertile reality”.

<sup>45</sup> MELO, “O Papel dos Intelectuais no Pós-Guerra”, *on line*.

<sup>46</sup> O Fracionismo foi um movimento político em Angola que culminou com um atentado de golpe de estado contra o primeiro presidente Angolano, Dr. Agostinho Neto, no dia 27 de maio de 1977. Teve como figura proeminente Nito Alves, pessoa de destaque no MPLA. Especula-se que mais de dezoito mil pessoas tenham sido executadas por alegadas ligações à tentativa de golpe de estado Nitista, as execuções decorreram durante os dois anos seguintes. Vide para maior informação:

A. Neto, *O que é o Fracionismo*, Luanda: Departamento de Orientação Revolucionária (MPLA), Coleção Resistência, 1977.

BIRMINGHAM, David. “Twenty-seventh of May: A Historical Note on the Abortive Coup Attempt in Angola” *African Affairs* 77.309 (October, 1978): 554-564.

Américo Cardoso Botelho, *Holocausto em Angola*, Lisboa: Editora Vega, 2007.

intelectuais angolanos para a automarginalização<sup>47</sup>: o 27 de maio levou à uma repressão generalizada e, ao que João Melo referiu como sendo uma *definitiva* ‘estalinização’ do regime (a palavra “*definitivamente*”, usada em itálicos por João Melo é muito significativa)<sup>48</sup>. A partir de então, segundo João Melo, “passou a vigorar no país um modelo totalmente autoritário, centralizado e controlador, com reflexos diretos, entre outros, na atitude dos intelectuais”<sup>49</sup>.

Luis Kandjimbo descreve a situação de repressão política da seguinte maneira:

o partido no poder e o Estado exercitam a lógica da exclusividade. Centraliza a coerção e dissemina um clima de terror. É criada uma política para a defesa do Estado que inspira temor, tendo em conta as impiedosas detenções e execuções sumárias que prodigaliza. A suspeita e o policiamento ideológico estão de vigília em todo o território. O controlo administrativo dilui-se em todos os sectores da vida social.<sup>50</sup>

Wole Soyinka descreve este como sendo o momento da “desilusão”. Dentro da mesma lógica, Kandjimbo refere-se ao “*niilismo*”<sup>51</sup> que prevalece na sua geração, que, segundo ele, sente que “não há nada em que acreditar”<sup>52</sup>. Torna-se recorrente a temática da decepção, do desencanto e da angústia face à situação política. Inocência Mata nota que “a germinação e o cataclismo revolucionários que se anunciavam [na pré-independência] não se concretizaram (...) há a sugestão da interrupção da dinâmica histórica”<sup>53</sup>: a trajetória que foi obliterada, sobre a qual poetiza João Maimona.

Esta desilusão do escritor/poeta com o *status quo*, leva a que haja uma análise crítica da ação do escritor/poeta, a fim de entender o que Soyinka chama de “fracasso do escritor africano, como escritor”<sup>54</sup>, referindo-se à função do escritor como intelectual,

---

<sup>47</sup> MELO, “O Papel dos Intelectuais no Pós-Guerra”, *on line*.

<sup>48</sup> MELO, “O Papel dos Intelectuais no Pós-Guerra”, *on line*: “embora a intentona tenha sido derrotada, a influência política do nitismo estendeu-se para além desse facto, levando o regime a estalinizar-se *definitivamente*”.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> KANDJIMBO, 1997: p. 188.

<sup>51</sup> KANDJIMBO, 1997: p. 189.

<sup>52</sup> KANDJIMBO, 1997: p. 189.

<sup>53</sup> MATA, *on line*.

<sup>54</sup> SOYINKA, 1993, p. 16: “the failure of the African writer, as a writer”.

ou, como a mão que segura o espelho e que escrutina a *realidade* à sua volta.

Kandjimbo admite esse fracasso:

a minha geração, na dialética da coexistência que estabelece com as gerações anteriores, remete-se a uma contemplação puramente passiva que se traduz numa atuação inerte (...) Faltando assim à sua vocação, tornando-se infiel a si mesma.<sup>55</sup>

Soyinka sugere que, face ao fracasso do escritor/poeta na sua função de consciência da comunidade, face ao seu silenciamento pela (o)pressão hegemónica – “a sombra tutelar”<sup>56</sup> – resta-lhe, para resistir ao vazio que se anuncia, que uma “nova distração seja criada”<sup>57</sup>. De maneira que, segundo Soyinka, o poeta, no período pós-independência, procura preocupar-se com “definições culturais”<sup>58</sup> que, segundo ele, passaram a ser “uma nova fonte da literatura”<sup>59</sup>, a nova *realidade* poética. Numa outra tentativa de abstração, o escritor “até tentou dar à sociedade algo que a sociedade nunca perdeu – sua identidade. (...) Ele estava satisfeito em virar o seu olhar para o passado e perspetivar, em domínios arcaicos, a busca de jóias esquecidas que poderiam deslumbrar e distrair o presente”<sup>60</sup>. O poeta olha para a sociedade atual através do seu espelho retrovisor.

Ngugi wa Thiong’o alerta que o escritor africano corre o risco de sucumbir com o “próprio desespero”<sup>61</sup>. Portanto, ao escritor amordaçado pela hegemonia, resta-lhe, como escape (e, de certa maneira, como forma de evitar o desalento), o “individualismo”<sup>62</sup>. Contudo, para Ngugi wa Thiong’o, o escritor africano, ao mergulhar no seu individualismo, corre o risco de perder a sua função de manejador do espelho, pois deixa de exercer a sua essência como crítico da *realidade* que o circunda. João Melo ilustra esta situação no seu poema “O poeta preguiçoso”:

---

<sup>55</sup> KANDJIMBO, 1997: p. 190.

<sup>56</sup> LARANJEIRA, 2002: p. 40.

<sup>57</sup> SOYINKA, 1993, p. 17: “new distractions must be created”.

<sup>58</sup> SOYINKA, 1993, p. 17: “Cultural definitions”.

<sup>59</sup> SOYINKA, 1993, p. 17: “became a new source of literature”.

<sup>60</sup> SOYINKA, 1993, p. 17: “He even tried to give society something that the society had never lost – its identity (...) He was content to turn his eye backwards in time and prospect in archaic fields for forgotten gems which would dazzle and distract the present”.

<sup>61</sup> THIONG’O, 2008, p. 482: “self-despair”.

<sup>62</sup> THIONG’O, 2008, p. 482: “individualism”.



*Estou de acordo:  
nada de vilipendiar as palavras de ordem  
pois de tanto abuso  
falho de massa cinzenta  
elas arriscam-se a perder a virilidade  
Daí que:  
me tenha acomodado  
e esta preguiça fictícia  
de nervos desconfiados  
e lanternas faiscantes nos olhos  
Sugeres:  
suaves canções às savanas ralas  
poemas novos e ousados  
a mulheres de carne e fogo  
Pergunto:  
e os duzentos mortos de Savate?<sup>63</sup>*

O artista/escritor/poeta, diante da sua impotência face à hegemonia, confrontado com a incapacidade de cumprir a sua missão funcional como manobrador do espelho, opta pela abstração intelectual, o autoexílio em si mesmo, como ato de autopreservação. Ngugi wa Thiong’o chama a atenção para os artistas levados ao “desespero e, amiúde, ao suicídio”<sup>64</sup>, face à sua impossibilidade crítica. Consequentemente, o processo de abstração do artista ocorre através da primazia dada a temáticas aparentemente afastadas do engajamento político. Tindó Secco, ao citar algumas das variantes da poesia angolana atual, aponta para o desenvolvimento de ideias como o amor, o erotismo, a amizade, a opção pela metapoesia e a “reinvenção do passado através do trabalho criativo da memória (...) refletindo sobre a persistência das tradições”<sup>65</sup>. Assim, muito embora repensando o quotidiano atual da sociedade, numa tentativa de “reconfigurar o rosto da pátria” e “ressemantizar velhas geografias”<sup>66</sup>, prevalece a *retrovisão*, através do *espelho retrovisor*.

Secco percebe essa entrega do poeta à deflexão do seu percurso como escritor, da sua função crítico-social e do segurar do espelho, como uma espécie de “resistência da poesia angolana (...) para não se submeter à melancolia circundante”<sup>67</sup> causada pelo

---

<sup>63</sup> MELO, 1985, p. 51.

<sup>64</sup> THIONG’O, 1983, p.67: “despair and often suicide”.

<sup>65</sup> SECCO, 2007 (“A poesia angolana actual”): p. 159.

<sup>66</sup> SECCO, 2007 (“A poesia angolana actual”): p. 168.

<sup>67</sup> SECCO, 2007 (“A poesia angolana actual”): p. 166.

esmorecer do sonho utópico que se foi desbotando dado o desgaste da longa guerra civil. O erotismo na poesia angolana, especialmente nas décadas de 1980 e 1990 e nos primeiros anos de 2000 foi, segundo Secco, um elemento fundamental de resistência ao sentimento de vazio deixado pela dissolução do sonho revolucionário.

O que Secco percebe como sendo resistência, Dias Gomes infere como uma omissão que não deixa de ser participativa:

em qualquer arte o artista escolhe o seu tema. E no mundo de hoje, escolher é participar. Toda a escolha importa em tomar partido, mesmo quando se pretende uma posição neutra, abstratamente fora dos problemas em jogo, pois o apolitismo é uma forma de participação pela omissão. Pois esta favorece o mais forte, ajudando a manter o *status quo*. Toda a arte é, portanto, política.<sup>68</sup>

O apolitismo referenciado por Dias Gomes não difere totalmente do que Soyinka depreenderia como uma forma de escapismo, ou o individualismo sugerido por Ngugi wa Thiong’o como uma manobra de sobrevivência, uma vez que para este escritor africano, “morte, exílio ou renúncia à verdade – são, frequentemente, as escolhas cruéis abertas ao [trombeteiro]”<sup>69</sup>. Entre tornar-se o cantor da corte ou ser penalizado pelo seu papel de trombeteiro, o artista opta pelo escapismo individualista e detêm-se sobre questões menos controversas, distraíndo-se da sua essência enquanto intelectual. Sobre este assunto João Melo esclarece:

Mesmo quando o escritor opta por produzir uma obra mais intimista, mais hermética, isso não deixa de constituir uma resposta a essa pressão e aos apelos do meio, do contexto, etc. Nós podemos reagir ao contexto que vivemos de maneiras diferentes, de maneira ativa ou não. Isto é inevitável.<sup>70</sup>

Assim, a presumível deflexão, a evasão, o vazio crítico no espelho do poeta (que, num ato aparente de individualismo, deixa de se preocupar em virar o seu espelho para a *realidade* circundante, virando-o para si mesmo), é preenchido com “o amor, os

---

<sup>68</sup> GOMES, 1968: p. 10.

<sup>69</sup> THIONG’O, 183, p. 62: “death, exile or renouncing the truth – are often the cruel choices open to the second type of artist”. Neste caso, Ngugi wa Thiong’o refere-se ao segundo tipo de artista, o trombeteiro.

<sup>70</sup> MELO, “O escritor Deve ter a Liberdade de Escrever Sobre Tudo e da Maneira que Entender”, *on-line*.

sonhos e a amizade [que] surgem como alternativas críticas para libertar o pensamento e os sentimentos de cada cidadão”<sup>71</sup>.

Não se está diante do que Ngugi wa Thiong’o define como cantor da corte nem do trombetaireiro, anunciando uma nova ordem. Está-se sim, diante de uma manobra de sobrevivência artística e política face à uma “trajetória da liberdade [que, conforme insinua João Maimona,] foi obliterada pela guerra e pela corrupção”<sup>72</sup>. Como resposta, o poeta vira o seu espelho para si mesmo; eremita, passa a preocupar-se, a distrair-se, “com o labor estético, com o próprio ato da criação poética”<sup>73</sup>: a metapoesia é uma das alternativas escapistas de que fala Secco.

Predomina na atual poesia angolana a preocupação com a estética e a procura de uma nova linguagem poética, uma metalinguagem que visa o afastamento por completo da linguagem bélica, quase desprovida de adornos estéticos, pragmática e militante da Poesia de Combate. Estas preocupações estéticas já existiam, especialmente na obra de David Mestre, Ruy Duarte de Carvalho e Arlindo Barbeitos, que sempre primaram pelo exercício estético, com aparente afastamento da temática social, numa tentativa de purgar a poesia dos então recentes conteúdos revolucionários de efeito imediatista, característicos da Poesia de Combate, apontando assim para uma vereda literária mais auto-reflexiva.

Exemplos desta procura de identidade estética na atualidade literária angolana são particularmente visíveis no experimentalismo de (para citar apenas alguns), Luís Mendonça em *Logarítimo da Alma* e *Quero Acordar a Alva*, de Adriano Botelho de Vasconcelos em *Abismos de Silêncio* (entre outras obras do poeta), de Frederico Ningi em *Címbalos dos Mudos*, de João Maimona em *A Idade das Palavras* e *Retrato das Mãos*, de Akiz Neto em *No Umbigo da Palavra*, Trajanno Nankhova em *Caminhos da Mente*, ou ainda de Conceição Cristóvão em *solsalseiosexo* com a sua poesia experimental alfanumérica <sup>74</sup>. Contudo, a preocupação quase obsessiva pela estética acaba por criar um afastamento entre o artista e o público leitor, uma vez que o processo de metaforização textual, a preferência por elementos cada vez menos

---

<sup>71</sup> SECCO, 2007 (“A poesia angolana actual”): p. 160.

<sup>72</sup> SECCO, 2007 (“A poesia angolana actual”): p. 160.

<sup>73</sup> SECCO, 2007 (“A poesia angolana actual”): p. 160.

<sup>74</sup> NETO, 2010: p. 184.

concretos e a utilização de uma linguagem cada vez mais transfigurada, leva à uma configuração poética de tal maneira alegórica que corre o risco de tornar o texto excessivamente hermético.

Este afastamento deve-se também ao desfasamento entre o intelectual e o povo, cujas aptidões literárias estão, na sua grande parte, longe de alcançar as expectativas de descodificação poética implicadas na leitura de um poema cujo pendor estético parece ter maior relevância que a mensagem implícita. Para além de uma educação distribuída a “conta-gotas” (cf. Pedro da Paixão Franco) pelo regime colonial e apesar dos esforços de alfabetização na pós-independência, a guerra civil acabou por dificultar o acesso à educação, truncando a formação académica de grande parte da população. Ainda mais, Abiola Irele, sobre o assunto da literatura africana e a questão da língua<sup>75</sup>, é categórico ao afirmar que a língua do colonizador, que surge de uma situação colonial e continua a ser usada por conveniência no cenário pós-independência, não foi totalmente interiorizada pelo colonizado e quando utilizada na criação literária pode vir a ser um obstáculo para a interpretação textual na sua íntegra. Para Irele este processo de internalização da língua não é impossível mas requer tempo:

É possível que uma língua emprestada seja de tal forma interiorizada por uma comunidade ao ponto desta se tornar totalmente identificada com ela, mas este processo requer um período de tempo considerável para que se torne completo, e de qualquer forma, a língua deve ter uma vasta área de aplicação dentro da comunidade para que torne o processo possível.<sup>76</sup>

Ainda mais, Irele relembra que o domínio ou não, por parte do colonizado, da língua do colonizador, foi, durante o período colonial, “fator de divisão entre a nova elite [nativa] e as massas, e entre os centros urbanos e as comunidades rurais”<sup>77</sup>, fator que continua pertinente na atualidade literária angolana. A função da literatura se perde

---

<sup>75</sup> IRELE, 1981, pp. 43-65: “African Literature and the Language Question”.

<sup>76</sup> IRELE, 1981, p. 47: “It is possible for a borrowed language to be so internalized by a community as to become totally identified with it, but his process requires a considerable time-span to be complete, and in any case, the language itself must have a wide area of application within the community as to make the process possible”.

<sup>77</sup> IRELE, 1981, p. 49: “a factor of division between the new élite and the masses, and between the urban centres and the rural communities”.

quando escritores e poetas utilizam um médium literário que é essencialmente alheio à esmagadora parte da população<sup>78</sup>.

Dada a falta de adesão do público leitor, Kandjimbo acredita que a capacidade do escritor em criar modificações na sociedade, de moldar consciências, torna-se somente simbólica – uma vez que a potencialidade da palavra, da “verificação”<sup>79</sup>, “não [é] considerad[a] significativ[a] a não ser pela comunidade comunicativa da qual faz parte o sujeito”<sup>80</sup>. Por essa razão, Kandjimbo, na qualidade de escritor e crítico literário, não credita ao escritor angolano qualquer capacidade de mudar a sociedade, uma vez que, “para o caso dos escritores, a notoriedade e o prestígio que adquirem tem um dos seus grandes indicadores na adesão consubstanciada na leitura dos destinatários”<sup>81</sup> e sem adesão por parte do público leitor, não há notoriedade e, conseqüentemente, não há poder de mudança. Uma vez que o nível de analfabetismo e semi-analfabetismo em Angola é um fator preponderante e o acesso ao livro conhecidamente escasso, a pouca adesão à leitura não permite que a ação da escrita não passe de uma ação de resistência que se reduz à uma determinada comunidade intelectual, que é, assumidamente, uma minoria e que, de acordo com Kandjimbo, “na lógica do princípio minoritário [,] não tem qualquer representatividade [sendo que] as suas opiniões são reduzidas à insignificância por força da teoria da representação proporcional”<sup>82</sup>.

O facto de Kandjimbo reduzir a possibilidade de mudança do mundo somente à possível ação de um poeta com trabalho publicado (e seria esse trabalho publicado o possível agente de mudança), desconsidera por completo a existência e a intervenção artística do intelectual orgânico gramsciano, acabando assim por não conceber, por exemplo, a música, a tradição oral, o rap e o teatro como formas mais populares e conseqüentemente mais diretas e eficazes de intervenção artística, principalmente no

---

<sup>78</sup> IRELE, 1981, p. 56: “the role that literature can be expected to play in the cultural process in a situation where some of the best creative minds are operating in a medium that is essentially foreign to the vast majority of their countrymen”.

<sup>79</sup> KANDJIMBO, 1997, p. 169: “discurso da verificação, do dizer-verdadeiro”.

<sup>80</sup> KANDJIMBO, 1997: p. 169.

<sup>81</sup> KANDJIMBO, 1997: p. 169.

<sup>82</sup> KANDJIMBO, 1997: p. 171.

contexto social angolano, uma vez que estas *performances* não estão dependentes da adesão do público à leitura.

Apesar desta conclusão lúgubre sobre a reduzida eficácia da capacidade de intervenção do escritor/poeta, Kandjimbo adverte que “é preciso que não se silencie a liberdade e o direito à dúvida sobre a competência dos governantes”<sup>83</sup>, chamando a atenção para a necessidade de haver um discurso contra-hegemónico. De igual maneira, Ngugi wa Thiong’o argumenta que, enquanto houver desigualdade social, haverá razões para o escritor manifestar-se, expondo, no seu espelho, a *realidade* conforme ele a entende, uma vez que percebe que a liberdade do artista é a liberdade da população em geral. Para Ngugi wa Thiong’o, não fazê-lo é uma alternativa demasiado penosa:

A não ser que nós, escritores africanos, abracemos esta visão (...) cederemos ao desespero, ao cinismo, a individualismos, ou então ficaremos fascinados pelo superficial progresso burguês que, segundo Karl Marx, nunca foi possível sem que arrastasse indivíduos e pessoas por entre sangue, lixo, miséria e degradação.<sup>84</sup>

Soyinka, em corroboração com a posição de Ngugi wa Thiong’o, adverte para o facto de que “o escritor africano precisa urgentemente libertar-se da sua fascinação pelo passado”<sup>85</sup>, para que este não sirva de local de “luxúria indulgente e escapista”<sup>86</sup>. Soyinka reclama a função tradicional do artista africano como “anotador dos costumes tradicionais e experiências da sua sociedade e voz visionária do seu tempo”<sup>87</sup>. Ele entende a obsessão do artista com o passado histórico africano, com a “visão histórica”<sup>88</sup>, como um escapismo nocivo para o artista no sentido que torna-se uma distração que dilui a sua vontade de ação e mudança, ou seja, na dissecação

---

<sup>83</sup> KANDJIMBO, 1997: p. 171.

<sup>84</sup> THIONG’O, 2008, p. 482: “Unless we African writers embrace such vision (...) we shall succumb to self-despair, cynicism and individualisms, or else we will become mesmerized by superficial bourgeois progress, which, in the words of Karl Marx, has never been possible without dragging individuals and peoples through blood, dirt, through misery and degradation”.

<sup>85</sup> SOYINKA, 1993, p. 18: “The African writer needs an urgent release from the fascination of the past”.

<sup>86</sup> SOYINKA, 1993, p. 19: “it cannot be a fleshpot for escapist indulgence”.

<sup>87</sup> SOYINKA, 1993, p. 20: “The artist has always functioned in African society as the record of the mores and experience of his society *and* as the voice of vision in his own time. It is time for him to respond to this essence of himself”.

<sup>88</sup> SOYINKA, 1993, p. 19: “historic vision”.

compulsiva do passado, o artista deixa de ser a voz visionária do seu tempo, não mais agindo como a consciência da sua sociedade.

Ngugi wa Thiong’o e Wole Soyinka reclamam um re-engajamento do artista africano, uma espécie de retorno ao discurso pela liberdade que ficou interrompida, a trajetória que Maimona diz obliterada, inacabada, um projeto por concluir. Para Ngugi wa Thiong’o, “nenhum artista pode considerar-se livre uma vez que a sua condição de liberdade é a [condição de] liberdade da vasta maioria da população”<sup>89</sup>. Ele encoraja o artista africano:

A caneta pode nem sempre ser mais poderosa que a espada, mas se usada ao serviço da verdade, pode ser uma força poderosa (...) Que nossas canetas sejam a voz do povo. Deixe que nossas canetas dêem voz ao silêncio (...) Liberdade, até para o artista, nunca foi oferecida numa bandeja de prata.<sup>90</sup>

Há que conquistar a liberdade. Há que retomar a trajetória de libertação, suspensa pelas vicissitudes da pós-independência. Ngugi wa Thiong’o chama a atenção do artista para o facto de que, na presente situação, novos aspetos da *realidade* podem ser clarificados e expostos através de “novas formas artísticas ou renovação de [formas] passadas”<sup>91</sup>, uma vez que “não há cultura viva que seja estática”<sup>92</sup>.

---

<sup>89</sup> THIONG’O, 1983, p. 67: “no artist can consider himself free for the condition of his freedom is the freedom of the vast majority of the population”.

<sup>90</sup> THIONG’O, 1983, p. 69: “The pen may not always be mightier than the sword, but used in the service of the truth, it can be a mighty force” (...) “Let our pens be the voices of the people. Let our pens give voice to the silence” (...) Freedom, even for the artist, was never given on a silver platter”.

<sup>91</sup> THIONG’O, 1972, p. 4: “through new art-forms or a renewal of the old”.

<sup>92</sup> THIONG’O, 1972, pp. 4-5: “No living culture is ever static”.

### 3.3.3 O trombeteiro canta: “a arte é o espelho da vida de um povo”

O rap apresenta-se à arena cultural angolana como uma nova forma artística que não deixa de ser uma espécie de renovação e de continuidade, da Poesia de Combate da década de 60; no sentido de ser, assim como a Poesia de Combate, “a poesia-voz-coletiva”<sup>93</sup>. Esta assunção é abertamente assumida pelos próprios rappers que não se vêm como um desvio, mas como um contínuo de resistência poética:

*Fica calmo, tio  
Não sou nenhum vazio  
A arte é como um rio  
Rap não é desvio*<sup>94</sup>

Criada como resposta ao desejo de consciencializar o povo, o motor de transformações, para a necessidade de mudança através de um engajamento armado, a Poesia de Combate, catalisadora de mudanças, tem como características mais marcantes a sua função didática, ser politicamente engajada e ser um testemunho vivencial do combatente na frente de combate. O rap partilha dessas mesmas aspirações, pretendendo ser também um testemunho vivencial, contudo, do dia-a-dia do sobrevivente combatente no musseque no contexto pós-independência angolano. Nesse sentido, a Poesia de Combate e o rap posicionam-se, esteticamente, entre a poesia e o testemunho vivencial, quase como um relato, que as dão contornos *reais* como vozes *autênticas* e sinceras com as quais o público pode se identificar.

*Horas lentas decorrem  
Nas grandes florestas do Maiombe,  
O sol inclina-se lentamente  
Sobre as rochas negras,  
Cor daquele imenso território.*

---

<sup>93</sup> OLIVEIRA, 2007: p. 391.

<sup>94</sup> MCK, 2006: 3. “Folha Branca”.



*O guerrilheiro de tach-tach,  
Confundindo-se com a selva maciça, imensa,  
Espera ansiosamente.*

*Escutam-se ruídos enormes,  
Por vezes é o ranger do cair duma árvore,  
Ora ruído das folhas que caem,  
E que muitas vezes se confundem,  
Com os passos errantes dos animais.*

*Horas lentas decorrem.  
Por vezes anuncia-se com alegria,  
O movimento de viaturas que se aproximam,  
E o guerrilheiro todo tenso com sua arma,  
Repara que é uma viatura civil.*

*Desorienta-se com o passar do tempo,  
Esperando ansiosamente o inimigo,  
Que não tardará a aproximar-se  
No local da emboscada bem armadilhada  
Pelo guerrilheiro esfarrapado e suado.*

*Horas lentas decorrem,  
Mas o guerrilheiro emboscado,  
Não pensa em abandonar o seu esconderijo,  
De folhas de chikuanga e bananeiras.*

*Fogo!...*

*Retirar!...*

*É a voz do comando que se escuta  
No intenso fogo da emboscada<sup>95</sup>.*

Sendo ambas formas poéticas de cunho didático, politicamente engajadas, foram igualmente concebidas para serem cantadas como motor motivador de mudança. São essencialmente performativas, apelam a um público, que é, na sua grande parte, iletrado, iliterato, semianalfabeto ou, completamente analfabeto: um aspecto a não ser ignorado dada as suas grandes capacidades em atrair alocutários e de, conseqüentemente influenciar a opinião pública, com os seus discursos contra-hegemónicos.

---

<sup>95</sup> WOCHAY, 1982: p. 25. "Emboscadas".

Tanto o poeta combatente como o MC, ambos poetas orgânicos, têm como objetivo tornar o povo consciente da sua posição de oprimido por um sistema injusto. É sua intenção provocar mudança no *status quo*, posicionando-se como combatentes, soldados a favor da liberdade, que têm como função primordial serem o que Ngugi wa Thiong’o chamou de “trombeteiro[s] do mundo novo”<sup>96</sup>, chamando a atenção para a necessidade de uma nova ordem social, e responderem ao chamamento de Irele para um “novo realismo”<sup>97</sup> na literatura africana:

*A arte é o espelho da vida de um povo  
a arte propõem ideias, exalta valores  
mostra a beleza e os problemas do povo  
Eu defendo a opinião de que o rap angolano  
tem de ter a fotografia de Angola  
o nosso rap tem que ter a nossa cara  
tem que traduzir as nossas aspirações  
a nossa forma de viver, sentir, agir e pensar*<sup>98</sup>

Tanto o poeta combatente como o MC, nas suas funções de intelectuais orgânicos e trombeteiros contra a hegemonia do seu tempo, adquirem *noms de guerre* não só como forma de reinventarem-se no seu novo papel, mas também como forma de protegerem-se contra possíveis retaliações do poder instituído. O poeta combatente assume a sua *persona* de guerra, ele é, acima de tudo, o guerrilheiro – por vezes, os textos são escritos no anonimato para, não somente proteger o autor, mas também com a intenção de chamar a atenção para o facto de que, dada a tirania despótica do regime colonial, é preciso refugiar-se no anonimato para não ser silenciado. Já o MC combate na frente de batalha do dia-a-dia numa Angola pós-independência, ele é, acima de tudo, mais um cidadão cidadão, morador do musseque, trabalhador como tantos outros. Ele utiliza um nome de palco (pois o combate é somente performativo) que, numa primeira fase protege-o, até que tenha público e adesão suficiente para obter notoriedade e assim a confiança que esta o proteja. Numa entrevista a um jornal brasileiro, MCK declarou que não revelava o seu nome verdadeiro para preservar sua

---

<sup>96</sup> THIONG’O, 1998, p. 61: “trumpeter of a new world”.

<sup>97</sup> IRELE (*The African Imagination*), 2001, p. 213: “the new realism”.

<sup>98</sup> MCK, 2006: 1. “Introdução”.

segurança e identidade, uma vez que tinha sido alvo de ameaças anónimas<sup>99</sup>. Os ‘*noms de guerre*’ servem para dar aos trombeteiros alguma margem de liberdade social para operarem seus espelhos conforme a sua visão da sociedade:

*Música é arte  
e o artista não vive só  
quem tem crédito tem segurança  
com alicerce, continuo firme  
sou igual a mim mesmo  
ser famoso não é crime*<sup>100</sup>

Em termos de adesão popular, o rap obteve mais sucesso que a poesia escrita, que segundo Luís Kandjimbo, não proporciona a possibilidade de causar mudanças sociais ou políticas, dada a falta de adesão do público leitor, tornando-se fechada em si mesma, onde os escritores produzem para uma minoria. É relevante notar que Kandjimbo refere-se somente à atuação do intelectual entendido como tradicional, argumentando que sem a adesão do público leitor, não representa ameaça alguma à hegemonia.

O MC inspirou-se no poeta combatente, principalmente na simplicidade estética dos seus versos, na sentida autenticidade do seu discurso, na sua função didática, no seu papel de trombeteiro, de intelectual orgânico que fala para o seu povo numa linguagem despreziosa e demótica, despida de excessivos ornamentos e vestida da *realidade* percebida pelo artista. O poeta combatente conseguiu a adesão da massa popular por fazer parte desta mesma massa, por falar a sua língua, por ser orgânico à ela, assim acontece com o MC. Consequentemente, deixa de existir defasamentos entre o locutor e o alocutário. A mensagem volta a ser de contacto (*cf.* Jorge Macedo), não é objetivado um exercício estético metapoético ou experimental, mas sim o empenhamento ético em passar uma mensagem, de se fazer entender, de ser pragmático. Esse pragmatismo vai ao encontro do que foi preconizado na Poesia de Combate, que, segundo Costa Andrade, ele também poeta guerrilheiro:

---

<sup>99</sup> ESTADÃO, 2006.

<sup>100</sup> MCK, 2002: 2. “Konceito do K.”.

[uma poesia que] usa as palavras, não sendo uma poesia com o culto da palavra ou uma poesia de palavras, pelo menos para aqueles autores, povo em luta directa. Não se trata de uma poesia oculta, mesmo se vincadamente clandestina.<sup>101</sup>

Uma poesia que se apoia na oralidade e que cuja transmissão e repercussão são asseguradas pelo próprio povo:

Poesia repetida de memória pelas gentes, pelo Povo, foi a poesia aceite.<sup>102</sup>

O mesmo não acontece com alguma da poesia experimental da atualidade angolana pois, segundo Akiz Neto, “este exercício experimental retarda, em certa medida, a compreensão do conteúdo, aí o problema é do leitor”<sup>103</sup>, que está descompassado e desfasado em relação ao artista. Para o poeta combatente e para o MC é importante que a poesia não se feche em si mesma, ela é criada para ser a voz do povo, para falar ao povo, por isso, é preocupação imperativa do poeta combatente e do MC que a mensagem prevaleça, que retumbe na memória. Tanto a Poesia de Combate como o rap visam unir, ambicionam a coesão do público e do artista; pretendem-se educativas, e, por isso, não podem permitir que haja interferências de ruídos na compreensão do texto, seja ele lido ou ouvido.

Ngugi wa Thiong’o conhece bem o poder da palavra quando esta é direcionada às massas populares:

Quando eu costumava escrever peças de teatro que eram críticas somente contra o racismo do regime colonial, eu era elogiado (...) Mas já na década de setenta, quando eu comecei a escrever numa linguagem compreendida pelo povo, e num idioma que era seu, e comecei a questionar os fundamentos do imperialismo e da dominação estrangeira da economia e cultura quenianas, eu fui enviado para a Prisão Kamiti de segurança máxima.<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> ANDRADE, 1980: p. 33.

<sup>102</sup> ANDRADE, 1980: p. 55.

<sup>103</sup> NETO, 2010: p. 184.

<sup>104</sup> THIONG’O, 1983, p. 65: “When I myself used to write plays and novels that were only critical of the racism in the colonial system, I was praised. (...) But when towards the seventies I started writing in a language understood by peasants, and in an idiom understood by them and I started questioning the very foundations of imperialism and of foreign domination of Kenya economy and culture, I was sent to Kamiti Maximum Security Prison”.

O que levou Ngugi wa Thiong’o a ser encarcerado e assim silenciado, não foi somente a crítica feita ao regime de um Quênia pós-independência, mas o facto de essa crítica ter sido feita utilizando uma linguagem popular, num idioma popular, de estar direccionada para o povo, tornando Ngugi wa Thiong’o, aos olhos da hegemonia, numa ameaça propícia a uma prisão de segurança máxima, pois como é facto, todas as revoluções são feitas pelo povo, motor de mudança: “os muros só se destroem/com as mãos do povo”<sup>105</sup>, lembra-nos Costa Andrade, o poeta combatente por excelência. Ao democratizar a sua escrita, que não deixa de ser um código artístico elitista, Ngugi wa Thiong’o permitiu que esta chegasse a um público mais vasto, obtendo maior adesão e melhor assimilação da mensagem crítica, atingindo assim o seu objetivo de consciencializar o povo para a sua condição sociopolítica, realizando a sua função de provocador de mudanças, de trombeteiro.

Na sua condição de intelectual orgânico, tanto o poeta combatente, como o MC têm como função primordial serem os trombeteiros, os motores transformadores da sociedade. Poetas proféticos que anunciam uma nova ordem social:

*O homem de Angola  
vem chegando independente  
do horizonte  
das florestas  
e montanhas  
da guerrilha.*<sup>106</sup>

O poeta denuncia e culpabiliza. O lirismo de Costa Andrade torna-se num “Canto de Acusação”:

*um canto que acuse e cante  
acuse os homens e cante  
cante e acuse  
com os dedos apontados para o  
norte.*<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> ANDRADE, 1975: p 42. “caderno CELA 1”.

<sup>106</sup> ANDRADE, 2004: p. 47. “ Poema Décimo Terceiro de um Canto de Acusação”, escrito em 1963.

<sup>107</sup> ANDRADE, 2004: p. 38. “ Poema Primeiro de Um Canto de Acusação”.

Não só os dedos apontam incriminando os homens, mas suas mãos seguram o espelho que reflete a *realidade* que o circunda. A Poesia de Combate, assim como o rap, é, na sua grande parte, descritiva. Ela relata o dia-a-dia do combatente, do poeta guerrilheiro:

*O dia amanheceu tão calmo  
que dir-se-ia todo o mar e linha d'horizonte  
(...)  
Na direção oposta regressavam companheiros  
pó, cinza e suor, estátuas mudas e cansadas.*

*O ruído repentino anunciou-nos o caminho das trincheiras  
e a bomba rebentou depois d'alguns segundos.*

*Caíram muitas mais, dispersas e cobardes  
até que o fumo também partiu envergonhado.  
(...)  
O companheiro que perdemos era jovem  
o mais jovem e o melhor entre os melhores.*

*Uma lágrima por sudário o acompanha  
e em nós a sua imagem é uma estrela nova,*

*força capaz de arrastar montanhas, desviar os rios  
rios e montanhas de amor, merecendo a vida.<sup>108</sup>*

Vera Lúcia de Oliveira chama a atenção para o facto de que o “contexto é sentido como primeiro movente da obra: informa não só sobre a temporalidade do texto; é, num certo sentido, também texto”<sup>109</sup>. A *realidade* que envolve o MC é o pano de fundo para a sua poesia de acusação, é no relatar da vida que o MC expõe os crimes dos homens no poder, numa reiteração daquilo a que Inocência Mata chama de “escalpelização das responsabilidades”<sup>110</sup>, realizada em forma de relato e denúncia, muito à semelhança da Poesia de Combate, empregando uma linguagem igualmente demótica:

*São seis horas da manhã  
me levanto sem resmungar  
o meu pai está a tomar banho e a minha mãe está a arrumar*

---

<sup>108</sup> ANDRADE, 1975: p. 64. “Estrela Nova”.

<sup>109</sup> OLIVEIRA, 2007: p. 376.

<sup>110</sup> CRISTÓVÃO, 2006: p. 135.

*sou um puto de oito anos num musseke de Luanda  
 já ciente da realidade e de como a vida anda  
 meu pai é polícia há quinze anos, com patente pequena  
 dizem a ele pra deixar de ser polícia, não vale a pena  
 Minha mãe é quitandeira, Roque Santeiro<sup>111</sup> é seu escritório  
 lugar pestilento, igual a um purgatório  
 Tenho dois irmãos canucos<sup>112</sup>, eu é que cuido deles  
 se não faço as tarefas, levo um castigo daqueles  
 vou pra escola sem matabicho<sup>113</sup>, só pito<sup>114</sup> quando regresso  
 nasci no berço da miséria, minha vida é vivida no avesso  
 (...)  
 Eu sou angolano guerrilheiro  
 sou um guerrilheiro do musseke rodeado de lixo  
 numa terra com a abundância que nos fere  
 vi meu pai sofrer pr'eu ter uma boa educação  
 vi minha mãe comer cada vez menos para poder alimentar o meu irmão  
 (...)  
 Durmo com um olho fechado e outro aberto  
 atento no futuro incerto  
 perdido nas matas da fome  
 sinto a morte cada vez mais perto<sup>115</sup>*

Ngugi wa Thiong'o mostra que "não existe nenhuma esfera das nossas vidas, incluindo as fronteiras da nossa imaginação, que não sejam afetadas pela maneira como a sociedade está organizada pelo (...) poder"<sup>116</sup>. A poesia do MC é o seu espelho, pois toda a obra de arte está, de alguma forma, ligada à *realidade* que circunda o artista e ao seu contexto sociopolítico, de maneira que, tanto para o poeta combatente, quanto para o MC, no momento da concepção do poema, todo este universo impõe-se no espelho, ocupando por completo o espaço de reflexão, delimitando também a própria configuração temática e estética do poema.

Contudo, como lembra Ngara, "é importante entender que as obras de arte não são declarações políticas, mas o facto é que não existe faceta da vida que opere fora da esfera da ideologia"<sup>117</sup>. O ângulo de visão projetado na poesia do combatente e do MC

---

<sup>111</sup> Agora extinto, era o maior mercado a céu aberto da África subsariana.

<sup>112</sup> Mais pequenos, crianças.

<sup>113</sup> Pequeno-almoço.

<sup>114</sup> Pitar, comer.

<sup>115</sup> MCK, 2002: 10. "Guerrilheiro do Musseque".

<sup>116</sup> THIONG'O, 2008, p. 476: "There is no area of our lives including the very boundaries of our imagination which is not affected by the way that society is organized, by (...) power".

<sup>117</sup> NGARA, 1985, p. 108: "It is important to concede that works of art are not political statements, but the fact is that there is no facet of life which operates outside the sphere of ideology".

é definido pelas suas mãos que estão posicionadas de acordo com as suas ideologias autorais – toda a arte depende de escolhas artísticas pensadas.

O poeta combatente está intrinsecamente ligado a uma determinada esfera político-partidária, principalmente porque a Poesia de Combate tomou corpo numa época de ideologias de compromisso político, de engajamento: ele projeta a ideologia de libertação de um determinado partido político. No caso concreto da Poesia de Combate angolana publicada em Angola, trata-se do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) que é, atualmente, o partido político com maior expressão e poder em Angola. A esmagadora maioria da intelectualidade artística angolana é constituída por membros ativos deste partido político. De uma forma bastante generalizada, os poetas combatentes da década de 60 tornaram-se nos políticos, nos funcionários públicos e nos burocratas na pós-independência, numa relação de cumplicidade que comprometeu a verdadeira vocação do intelectual. O compromisso político foi privilegiado em detrimento da função crítica do escritor, da fidelidade à vocação do “dizer verdadeiro”<sup>118</sup>. A incompatibilidade entre estas duas funções é exposta por Kandjimbo que afirma a impossibilidade de “conciliação da lealdade partidária e a liberdade de consciência”<sup>119</sup>, dadas éticas irremediavelmente diferentes.

Michel Laban aponta para o facto de que muitos escritores angolanos da pré-independência “tinham sido vítimas da repressão salazarista, nas cadeias ou nos campos de concentração; outros tinham participado, armas na mão, na luta de libertação; e todos tinham militado ou simpatizado com o MPLA até à independência, até à vitória contra as tropas da África do Sul – e continuavam mobilizados”<sup>120</sup>, mas na pós-independência estavam silenciados (no que diz respeito às possibilidades da nova nação) face a “conjuntura política à qual estavam diretamente ligados”<sup>121</sup>. Raros foram os escritores que, até aos dias de hoje, romperam com as suas ligações ao partido do poder.

---

<sup>118</sup> KANDJIMBO, 1997: p. 170.

<sup>119</sup> KANDJIMBO, 1997: p. 170.

<sup>120</sup> LABAN, *on line*.

<sup>121</sup> LABAN, *on line*.



É de ter em conta que a arte não é uma ideologia, mas como uma das representações da consciência social, estabelece uma relação intrínseca com a ideologia – acabando por refleti-la. Sendo a arte o espelho manipulado que reflete uma determinada *realidade*, ela faz-nos ver, perceber e até sentir a *realidade* que nos é apresentada, conforme alerta Ngara: “[a] literatura permite-nos ver a natureza ideológica de uma época porque é socialmente condicionada”<sup>122</sup>, principalmente no caso da poesia engajada e de combate, onde a poesia cumpriu uma “função extratextual performaticamente ideológica”<sup>123</sup>. Esse condicionamento ideológico está evidente na mão que segura e manobra o espelho, direcionando-o para que espelhe uma *realidade* que retrate determinadas convicções ideológicas (a sua ideologia autoral), ou o “ângulo de visão”<sup>124</sup> do artista.

O discurso pragmático e contra-hegemónico das décadas de 60 e 70 da Poesia de Combate foi substituído, na pós-independência, pelo silêncio, pela distração/abstração e pelo individualismo. Para Kandjimbo, “a [sua] geração está cheia de incertezas (...) paira o *niilismo*. Não há nada em que acreditar”<sup>125</sup>. Ngugi wa Thiong’o adverte que é preciso dar continuidade à poesia revolucionária<sup>126</sup>, uma vez que o poeta não se pode considerar livre enquanto a sociedade onde vive estiver estruturada de maneira a que poucos vivam da labuta de milhões<sup>127</sup>. MCK reconhece:

*Os vários anos de guerra destruíram a vida espiritual do angolano  
a luta armada criou um vazio espiritual no interior do mangurra<sup>128</sup>  
quebrou as perspetivas futurísticas das pessoas  
hoje ninguém quer saber do amanhã  
o amor esfriou-se completamente<sup>129</sup>*

---

<sup>122</sup> NGARA, 1985, p. 21: “Literature enables us to see the nature of the ideology of an epoch because it is socially conditioned”.

<sup>123</sup> MATA, *on line*.

<sup>124</sup> THIONG’O, 1983, p. 57: “*angle of vision*”.

<sup>125</sup> KANDJIMBO, 1997: p. 189.

<sup>126</sup> THIONG’O, 2008: p. 481.

<sup>127</sup> THIONGO, 1983: p. 67.

<sup>128</sup> Mangurra, angolano.

<sup>129</sup> MCK, 2006: 1. “Palavras de Abertura”.

Ao mesmo tempo em que acusa, também oferece direção, muito à maneira da Poesia de Combate, por isso propõe:

*É hora de reconstruirmos a vida espiritual do angolano  
todo o cidadão deve ser um soldado da paz  
vamos mudar este quadro feio pintado de sangue  
baixem a bandeiras dos partidos, levantem os cérebros  
o país deve ser colocado em primeiro lugar  
desarmem as consciências  
o futuro se constrói no presente  
o hoje determina o amanhã  
vamos transformar lágrimas em sorrisos  
ódio em amor  
vingança em perdão<sup>130</sup>*

O resgate da trajetória de libertação da poesia angolana revolucionária, vem assim como a de combate, de uma camada jovem de trombeteiros que anunciam a possibilidade de mudança. Surgem dos musseques, com a sua própria linguagem, são intelectuais orgânicos de uma Angola pós-independência, pós-utopia, do rude acordar para a *realidade* da desilusão e da incerteza – que crescem na ressaca do sonho. Não expressam ideologias doutrinárias nem filiações políticas, não professam utopias, mas *realidades* como as entendem e as sentem, verdades emocionais mais do que fatuais. Querem mudanças concretas, fazem da sua poesia a arma de luta, são os MCs, poetas urbanos que se sentem igualmente combatentes numa Angola pós-independência. Suas mãos seguram o espelho, manejam-no para que reflita a *realidade* conforme a entendem e, nesse processo, vão tecendo uma poesia que fala a linguagem do povo, narrando a Angola pós-independência, apontando o dedo: assim como a Poesia de Combate, são ‘cantos de acusação’. Não estão preocupados com a estética hipercodificada, são pragmáticos, querem fazer chegar a mensagem de mudança, estabelecendo, desta forma, um diálogo de continuidade com a geração guerrilheira demiúrgica, num continuado processo de libertação pela palavra.

---

<sup>130</sup> *Ibidem.*

### 3.4 Da AK-47 ao *mike*: da lírica armada à lírica de rua – voz e silêncio na poesia angolana de resistência

*Quando os homens se viram subitamente sozinhos, no meio da imensidão do planeta, inventaram a primeira forma de poesia: o grito. Depois, inventaram o canto. Finalmente, transformaram o silêncio, emprestando-lhe todos os sentidos possíveis.*

*Grito, canto e silêncio correspondem a funções essenciais da poesia, da súplica ou da revolta ao protesto tenso e contido, passando pela exaltação e louvação. Os teóricos, obcecados pela necessidade de classificar tudo, criaram rótulos para identificar essas funções: engajamento, lirismo, épica, experimentalismo, hermetismo.*

*Em qualquer uma das suas formas-funções, a poesia é para ser partilhada. Por isso, a poesia e a música sempre estiveram juntas.*

*João Melo<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> João Melo, “ A poesia não precisa de reconhecimento”, pp. 103-105; *In* SECCO, 2010: p. 103.

### 3.4.1 A “Voz de Angola Clamando no Deserto” colonial e o surgimento da voz angolana

*Mas onde estão os filhos de Angola,  
se os não oiço cantar e exaltar  
tanta beleza e tanta tristeza,  
tanta dor e tanta ânsia  
desta terra e desta gente?*

*Maurício de Almeida Gomes<sup>2</sup>*

Durante a fase fanoniana de Assimilação, a primeira fase do que foi, segundo Fanon, o processo de tomada de consciência do intelectual colonizado, a poesia ecoa a voz literária do colonizador, no sentido em que o poeta sente a necessidade de assimilar a cultura europeia e mostrar provas da sua assimilação – o garante da sua mobilidade social. Ainda que com recurso à utilização das línguas de origem bantu na poesia, a voz poética ecoa as vozes patentes nos padrões literários dominantes. Neste momento, de forma geral, o poeta colonizado fala ao colonizador e, ao apresentar a sua opinião e expor as mazelas do regime colonial, visando a sua reforma, dá provas ao poder dominante da sua capacidade discursiva e poética. Esta primeira fase é marcada pela poesia de José da Silva Maia Ferreira, cuja obra *Esportaneidades da Minha Alma – Às Senhoras Africanas*, é conhecida como sendo o primeiro livro angolano de intenção literária. Alfredo Troni entende José da Silva Maia Ferreira como um continuador “da mensagem poética sua contemporânea na Europa”<sup>3</sup> e, de igual forma, Mário António Fernandes de Oliveira denomina-o como “poeta áulico”<sup>4</sup>. O sujeito poético, embora dedique sua obra às senhoras africanas, não faz senão apresentá-las de forma diminuta face à musa europeia, seu parâmetro de comparação. Conforme observa Mário António Fernandes de Oliveira, o sujeito do poema “não pode deixar às

---

<sup>2</sup> Maurício Gomes, “Exortação”, *In FERREIRA*, 1997: p. 88.

<sup>3</sup> OLIVEIRA, 1997: p.24.

<sup>4</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 28.

‘senhoras africanas’ senão as falhas que o esquema estético-amoroso do poeta, de raiz cultural europeia, nelas encontra”<sup>5</sup>.

Mas, apesar de ser de inspiração europeia, a poesia desta fase, vai, ao longo do seu percurso, apresentar pequenas ruturas com os padrões europeus. No final do século XIX, tanto no jornalismo como na literatura, acontece o repensar dos valores culturais nativos. Cordeiro da Matta é exemplar deste reformular de valores culturais. O seu poema “Negra!” regista, segundo Mário António Fernandes de Oliveira, a primeira instância onde a mulher negra é associada à beleza, é “a deusa da formosura”<sup>6</sup>, apresentando assim uma rutura com os padrões estéticos canónicos da época. Contudo, Mário António Fernandes de Oliveira chama a atenção para o facto de ser esta uma manifestação isolada que só voltaria a ocorrer meio século mais tarde<sup>7</sup>. Mário António Fernandes de Oliveira faz notar que, mesmo dentro das suas “limitações de assimilado”<sup>8</sup>, Cordeiro da Matta preocupou-se com a preservação das línguas de raiz bantu, no seu caso em particular o quimbundo, dos costumes e tradições nativas, e do folclore, e assim “prospetou os alicerces sobre [os quais] (...) essa Literatura [angolana] poderia vir a ser construída”<sup>9</sup>.

A resistência à glotofagia através da utilização, no texto poético, de línguas de origem bantu, causando o que Pires Laranjeira chamou de “estranheza” e “rutura no circuito comunicativo”<sup>10</sup>, provoca o aparecimento de novos padrões e símbolos, criando assim uma nova maneira de comunicar: uma diferença discursiva que leva, eventualmente, à asserção de uma identidade descoincidente daquela pretendida pelo colonialismo com o seu processo de assimilação.

Contudo, é no começo do século XX que começa a surgir, tanto na escrita jornalística como na literária, um discurso contra-hegemónico, resultante do jornalismo crítico

---

<sup>5</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 29.

<sup>6</sup> MATTÁ, “Negra!”, *Almanach de Lembranças*, 1884; *Apud* OLIVEIRA, 1997: p.34.

<sup>7</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 88.

<sup>8</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 99.

<sup>9</sup> OLIVEIRA, 1997: p. 99.

<sup>10</sup> LARANJEIRA, 1992: p. 95.

que surge no final do século XIX. José de Fontes Pereira foi uma das personagens mais emblemáticas desta escrita que denunciava não só a corrupção no sistema colonial, mas os abusos que este permitia. Trata-se de um discurso contra-hegemónico que pretendia ser a voz dos silenciados pelo regime.

A ideia de dar voz a Angola está patente no volume a *Voz de Angola Clamando no Deserto – Oferecida aos amigos da verdade pelos naturais*, do *Almanach - Ensaios Literários*, de 1901, com uma publicação semestral, e dirigido por Francisco Castelbranco, impresso na Tipografia do Povo. De natureza protestária, a *Voz de Angola Clamando no Deserto* representa a congregação das vozes africanas mais emblemáticas do jornalismo de Luanda do século XIX. O obscurantismo a que o regime colonial mantinha os africanos e a incompetência administrativa do regime colonial eram os temas mais proeminentes: o deserto é o regime colonial, infértil, onde a aridez não permite o crescimento e desenvolvimento da vida na sua plenitude. O deserto também simboliza a solidão em que se encontra o intelectual no seu protesto. Contudo, Said ressalta que a voz do intelectual, embora solitária, encontra ressonância porque se associa livremente à *realidade* do movimento [e do momento], às aspirações do povo e a uma busca comum de um ideal partilhado<sup>11</sup>. A *Voz de Angola Clamando no Deserto* marca o momento em que os intelectuais se unem numa voz comum, que entoia ideais partilhados, reverberando um mesmo discurso contra-hegemónico. Estas vozes de Angola se uniram para dar resposta a um artigo racista publicado por um europeu na imprensa luandense, mais precisamente na *Gazeta de Loanda*, em 1901, com o título “Contra a Lei pela Grey”. Pretenderam fazer das suas a voz uníssona de Angola, que se ergue para defender o seu povo, no que viria a ser o primeiro projeto comum angolano, a primeira manifestação coletiva de protesto. Neste processo, constroem as bases dialéticas para o discurso anticolonial, começam a demarcar-se em termos identitários, enquanto aspiram a elevar a voz dos “naturais” aos “amigos da verdade”. Esta primeira reação conjunta contra o discurso hegemónico, viria a gizir os primeiros contornos de germinação do discurso da angolanidade.

---

<sup>11</sup> SAID, 1996, p. 102: “the intellectual’s voice is lonely, but it has resonance only because it associates itself freely with the reality of a movement, the aspirations of a people, the common pursuit of a shared ideal”.

Já Cordeiro da Matta havia trazido a voz do escravo e o seu lamento para a ribalta poética, quando, ao pôr-se no lugar do “cativo”, apropria-se da sua voz e expõe a sua sina:

*É sem norte a minha vida,  
e n'um mar revolto vivo;  
escravo de dura lida  
eu sou a tudo captivo;  
atrás do ignoto corro,  
e na lucta eu sofro, eu morro*<sup>12</sup>

Começando assim a representação, por parte do poeta, da voz silenciada do subalterno na poesia angolana, que acaba por tomar contornos coletivos quando os escritores da época se unem para clamar, através da sua escrita (poética ou não), em nome dos subalternos, dando assim, visibilidade aos invisíveis.

### 3.4.2 A voz uníssona da década de 50 – o poeta fala pelo povo

*A poesia de Viriato, Neto, Jacinto, Ayres, entre tantos outros, era um grito a que ninguém podia ficar insensível. Por isso era perseguida. Por isso tinha de circular clandestinamente, de boca em boca, de ouvido em ouvido.*

*João Melo*<sup>13</sup>

É com o surgimento da fase fanoniana de Protesto que a voz poética angolana toma contornos sólidos e vigorosos. Nesta fase, o poeta aculturado compreende a perversidade do processo de assimilação, percebe que este criou um fosso de separação entre ele e o seu povo. Nas palavras de Agostinho Neto:

---

<sup>12</sup> MATTA, “A minha sina” *Almanach de Lembranças*, 1879; *Apud FERREIRA*, 1997: p. 33.

<sup>13</sup> João Melo, “A poesia não precisa de reconhecimento”, pp. 103-105; *In SECCO*, 2010: p. 103.

Sabemos que [o] “assimilado” é um indivíduo que se encontra entre dois mundos. Desenraizado, sem laços que o unam ao seu povo, sem a sua língua, sem os meios de realizar a sua vida conforme a sente, não se encontra também no mundo europeu, cujos costumes adotou, cuja língua fala, cujos hábitos pratica, sem que todas essas características culturais sejam de facto sentidas, sem que façam parte do seu eu. Pratica-as muitas vezes com repulsa. É o homem marginal dos antropólogos, tendendo a construir um agrupamento isolado, culturalmente mestiço, flutuante entre dois povos, entre duas culturas, aos quais não se pode ligar.

Por isso encontramos frouxos laços sociais a ligar o poeta ao mundo do qual idealmente vive.<sup>14</sup>

Neste momento, o intelectual assimilado, questiona a sua identidade e tenta resgatá-la. No contexto do desenvolvimento literário angolano o Movimento *Vamos Descobrir Angola!* é exemplar desta fase. O poeta quer descobrir/conhecer Angola que lhe foi negada na literatura colonial (que teve o seu apogeu na década de 40, o decénio colonialista por excelência) e no próprio sistema de ensino, mais preocupado com a geografia, cultura e história metropolitana do que com a local, ilustrado no poema “Língua-mãe”, de Henrique Guerra:

*Volto a ser pequeno  
Como dantes para ir para a escola  
Onde aprendi os números e as letras  
As ciências e as línguas.  
Mas desta vez não aprenderei  
Nem letras nem línguas  
Nem ciências nem números.*

*Aprenderei a ouvir o povo das sanzalas  
Dos dongos dos rios, das canoas do mar,  
Nos musseques e no morro da Maianga  
As velhas contando coisas doutras eras.*

*Que me interessa saber a língua de Voltaire,  
De Goethe e Shakespeare,  
Se não sei o cantar das glebas negras?*

*Se não sei o dizer dos marimbeiros,  
Os tocadores de tchingufos e kisanjis  
Quando entro calado pelos quimbos?*

*E o dizer compassado dos batuques*

---

<sup>14</sup> NETO, 1988 (*Sobre a poesia angolana*): p. 18. Palestra sobre a poesia angolana proferida em 1959, em Lisboa, na Casa dos Estudantes do Império.



*Os cantos ritmados das massembas*

*As histórias do povo e as lendas do passado?*<sup>15</sup>

O poema de Guerra serve para ilustrar a perversão de um sistema de ensino que ignora e nega aos angolanos o conhecimento da sua terra, da sua cultura e, portanto, também a existência do angolano na sua plenitude, privando-o do conhecimento de si próprio. É no processo de “descobrir” Angola que o poeta aculturado procura também descobrir-se/conhecer-se.

O intelectual torna-se consciente da sua condição de colonizado e percebe claramente a fraude do processo civilizatório. Numa inevitável equação dialética, o poeta entende que, contra a mentira, é preciso apresentar a verdade. No processo de “descobrir” Angola, o poeta vai descortinando-a e expondo as suas ‘descobertas’. Quem lê os poemas, participa nessa ‘descoberta’, tem agora os olhos desvelados do manto colonial que impede uma visão desobstruída de Angola.

Aliada a um discurso negritudista, onde, cantando a sua cor, o negro assimilado muda a simbologia do seu corpo, o poeta alia-se à voz uníssona de todos os negros do mundo e, ao expor a sua mágoa, denuncia um sistema opressor, articulando o seu protesto e reafirmando-se como Homem, criando uma rutura não só ideológica mas ética e estética, na medida em que rompe com parâmetros estéticos e cria novas linguagens, simbologias e nova temática. A voz negritudista do intelectual fala ao colonizador e reivindica o lugar do negro na história. Aqui a voz coletiva começa a tomar contornos contra-hegemónicos mais sólidos.

Esta voz coletiva vem a solidificar-se em reação à literatura colonial, que não dava ao africano nem visibilidade nem voz. Invisíveis eram os africanos, “calados, mudos, de lábios colados no silêncio/os braços cruzados como quem deseja/mas de braços cruzados”<sup>16</sup>, cuja pálida existência literária se fazia notar tão somente como papel de fundo dos romances coloniais. O poeta angolano sabia que, para “descobrir” Angola, era imperativo tornar o africano visível, era preciso dar-lhe voz. O poeta toma como

---

<sup>15</sup> GUERRA; *Apud* FERREIRA, 1997: p. 223-224.

<sup>16</sup> DÁSKALOS, Alexandre, “Porto”; *Apud* FERREIRA, 1997: p. 268.

sua essa tarefa, conforme exorta Viriato da Cruz ao articular os ideais teóricos e estéticos do *Vamos Descobrir Angola!*:

Os poetas devem escrever acerca dos interesses reais dos africanos e da natureza social da vida africana, sem nada concederem à sede de exotismo colonial, ao turismo intelectual e emocional do prurido e curiosidade dos europeus.<sup>17</sup>

Viriato da Cruz incentiva o reavivar do “espírito combatente dos escritores e africanos do século XIX”<sup>18</sup> daqueles “homens que compuseram a ‘Voz de Angola clamando no deserto’ ”<sup>19</sup>. Esta ligação pretendida por Viriato da Cruz lança luz ao facto de ter havido, desde 1901 até ao momento de exortação de Viriato, um amadurecimento por parte do intelectual angolano, tanto na sua consciencialização como no discurso anticolonial, que implicava o alcançar de metas coletivas para uma nação que se começava a imaginar. Forma-se assim o ideário coletivo angolano na intelectualidade, inspirado na primeira (re)ação coletiva da intelectualidade angolana. O protesto coletivo anticolonial patente no *Vamos descobrir Angola!* clama a unificação identitária, uma vez que convida esse todo a definir-se e a imaginar o coletivo nacional. Está em andamento a cristalização de uma produção literária ideológica contra-hegemónica.

Se o colonialismo, com a sua literatura colonial, nega o angolano e percebe o africano como eterna criança dependente que precisa de governo, justificando-se assim como missão ‘civilizatória’, a poesia da Geração da *Mensagem* pretende contrariar esse axioma procurando dar voz ao povo de Angola, que ao falar, torna-se visível. O povo vai sendo desvelado à medida que o intelectual vai ‘descobrir’ Angola, afirmando que o angolano silenciado, afinal existe, pensa e deseja.

O Neo-realismo é peça fundamental deste despertar para a *realidade* angolana. Por detrás do ideário do *Vamos descobrir Angola!* estão patentes os objetivos deste movimento literário. Assim como os jovens neo-realistas portugueses, os mensageiros,

---

<sup>17</sup> CRUZ; *Apud* ANDRADE, 1975: p. 6.

<sup>18</sup> CRUZ; *Apud* ANDRADE, 1975: p. 6.

<sup>19</sup> CRUZ; *Apud* ANDRADE, 1975: p. 6.

também chamados a renunciar o individualismo e entendendo igualmente as ambições sociais e as responsabilidades do ato criativo, depositaram na literatura esperanças de uma sociedade mais justa. O indivíduo pensante, aqui o assimilado oprimido, chama para si a responsabilidade de atuar para conseguir uma sociedade mais igualitária e livre, porque entende que é necessário ser interventivo. Ele torna-se no intermediário entre o subalterno silenciado e o poder, entendendo-se aqui o subalterno conforme elaborado por Gramsci e resgatado por Spivak, ou seja, os sujeitos das “camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”<sup>20</sup>. A poesia é utilizada como palco poético para expor os sintomas da doença que é o colonialismo, onde o subalterno não é o narrador da sua saga, mas uma representação criada por uma elite intelectual angolana.

Este expor da doença, leva à criação, não só de uma nova ética, mas de novas estéticas poéticas dentro de uma proposta ampla de redefinição de Angola, enquanto projeta a voz do angolano, lançando os pré-requisitos para a angolanidade e para uma nova literatura: “uma Cultura Nova, de Angola e por Angola”<sup>21</sup>. De fora fica a literatura colonial, onde o africano não tem voz nem visibilidade. Para Manuel Ferreira, “*Mensagem* é o porta-voz ou, antes, a expressão desse movimento que se traduz não só na criação desta revista, [mas] como numa atividade cultural e literária que se pretendia ampla e intensa”<sup>22</sup>. No seu primeiro número, os poetas da *Mensagem* — *A Voz dos Naturais de Angola*, traçavam os seus objetivos: “[u]rge criar e levar a Cultura de Angola além fronteiras, na voz altissonante dos nossos poetas”<sup>23</sup>; a voz dos poetas pretende-se, assim, representativa de Angola. Entenda-se representar no sentido de ‘falar por’ ou ‘por-se-no-lugar’ do excluído, neste caso, do subalterno angolano; ou ainda “o ato de performance ou encenação”<sup>24</sup>, uma vez que, “[n]a análise de Spivak,

---

<sup>20</sup> SPIVAK, Foreword: Upon Reading the *Companion to Postcolonial Studies*, p. xx (Trad. Sandra Regina Goulart Almeida); *Apud* SPIVAK, 2012: p. 14.

<sup>21</sup> FERREIRA, 1997: p. 92.

<sup>22</sup> FERREIRA, 1997: p. 92.

<sup>23</sup> FERREIRA, 1997: p. 92.

<sup>24</sup> Sandra Regina Goulart Almeida, “Prefácio”; *In* SPIVAK, 2012: p. 15.

há uma relação intrínseca entre o ‘falar por’ e o ‘re-presentar’, pois, em ambos os casos, a representação é um ato de fala em que há a pressuposição de um falante e de um ouvinte”<sup>25</sup>.

O angolano é (re)presentado, no espaço poético, pelo poeta, tornado ‘portador da voz’ do subalterno que pretende fazer ouvido e, para tal, recorre à utilização da oralidade transformada em coloquialidade como um artifício literário. O poeta mima o subalterno, (re)criando o seu falar para poder (re)presentá-lo de forma mais autêntica. A necessidade do poeta está também em ele próprio encontrar, a meio deste percurso, a sua própria voz poética, a sua identidade e, nesse processo, vai-se forjando a angolanidade, não sem correr o risco de assimilar a voz do povo como sua e, nessa senda, não encontrar uma voz própria, perdendo-se na coletividade. O povo, com seus costumes ancestrais, línguas, culturas, raízes fincadas no chão, com sua linguagem carregada de símbolos e de história, serve de âncora para o poeta, é o seu fio condutor à terra. É com o povo que o poeta regressa à sua cultura. Viriato da Cruz percebe que a sua força está na cultura que a avó Ximinha vê desaparecer:

*Todo esse povo  
Pegô um costume novo  
Qui diz qué civrização:  
Come só pão com chouriço  
Ou toma café com pão...*

*E diz ainda pru cima,  
(Hum... mbundo kène muxima...)  
Qui o nosso bom makèzú  
É pra veios como tu.*

*— Eles não sabe o que diz...  
Pru qué qui vivi filiz  
E tem cem ano eu e tu?  
— É pruquê nossas raiz  
Tem força do makèzú!... <sup>26</sup>*

Embora unidos na sua condição de colonizados, o subalterno e o poeta são produtos distintos de um mesmo sistema colonial, ocupam espaços sociais e geográficos

---

<sup>25</sup> *Ibidem.*

<sup>26</sup> CRUZ, “Makèzú”, *In* FERREIRA, 1997: p. 165.

diferenciados dentro desta sociedade, que vai, ao longo do decurso colonial, aproximando e repelindo o nativo do seu centro, na medida em que cria toda uma terminologia para determinar espaços de pressuposta pertença ou exclusão, como, por exemplo, “assimilado” e “indígena”.

A diferença fundamental está, de acordo com Spivak, na possibilidade ou impossibilidade de falar e ser ouvido. São subalternos “os que não têm nenhum acesso[,] sem mediação[,] à resistência”<sup>27</sup>. Ainda que sejam ambos colonizados e oprimidos, o poeta é marginalizado e emudecido pela hegemonia, enquanto a maioria do povo é três vezes silenciada: pela mesma opressão colonial que também procura calar o poeta; pela inabilidade de saber expressar-se na língua do colonizador, o que o torna, dentro da lógica de Spivak, num sujeito subalterno que necessita de “mediação”; e por não existir uma plataforma de expressão ou canais que propiciem a que seja ouvido – o que torna a intermediação do poeta e a sua poesia no único veículo de visibilidade e voz do subalterno angolano.

Os poetas da geração da *Mensagem*, de origem esmagadoramente urbana e pertencentes a uma elite nativa colonial, fruto do processo de assimilação, tentam criar uma homogeneidade identitária através da representação poética do subalterno – que não deixa de ser um seu quase desconhecido. O poeta vai ao seu encontro, vai ‘descobri-lo’, identifica-se com ele e torna-se seu representante, pretende ser ‘a voz de Angola’. Ao optar pela representação e a criação de personagens tipo (característicos da poesia neo-realista) que em Angola foram incorporados, por exemplo, pela figura da prostituta/quitandeira e pelo contratado, o poeta corre o risco de, ao pretender uma poesia uníssona, reduzir o subalterno a uma representação monolítica, sem atender à sua heterogeneidade. Para Spivak, essa posição de representação revela-se problemática, uma vez que, ao julgar que pode falar pelo subalterno, o intelectual acaba, mesmo que sem se aperceber, por recriar as estruturas de poder, na medida em que, ao falar por ele, mantém-no silenciado, perpetuando assim a sua exclusão do espaço de resistência poética, mantendo-o à margem do discurso de resistência.

---

<sup>27</sup> SPIVAK, 2012: p. 160.

Contudo, está claro que o processo revolucionário angolano não se queda somente pela (r)evolução literária. O sonho patente nesta poesia de protesto é a criação de um “mundo novo com a voz igual”<sup>28</sup>, onde o poeta não precisará mais de falar pelo povo, onde o povo terá espaço para falar e onde a sua voz será ouvida.

### 3.4.3 A década de 60 e a voz imperativa da luta – o poeta combatente fala para o povo

*o tempo literário e o tempo social não podem  
na realidade deixar de coexistir, daí de resultar,  
sem sobressalto, que não podem também  
deixar de implicar-se mutuamente.*

*Ruy Duarte de Carvalho*<sup>29</sup>

*[poetas combatentes,] porta-vozes de uma  
mensagem que cala fundo na memória  
coletiva. Os seus versos adquirem a dimensão  
de um grito de vitória eloquente e profético,  
reprimido há muito.*

*David Mestre*<sup>30</sup>

*A arma deu-me a voz  
Costa Andrade*<sup>31</sup>

Na primeira fase fanoniana do desenvolvimento da consciência do colonizado, a fase de Assimilação, o poeta fala ao opressor mostrando a sua capacidade de reproduzir a sua voz; já na segunda fase, a de Protesto, o poeta procura pela sua identidade e se propõe ser ‘a voz de Angola’; contudo, é na terceira e última fase que o intelectual percebe que é preciso passar do protesto à ação. O poeta passa a falar ao angolano,

---

<sup>28</sup> NETO, 2004: p. 117. “A voz igual”.

<sup>29</sup> CARVALHO, 2008: p. 120.

<sup>30</sup> MESTRE, 1989: p. 48.

<sup>31</sup> ANDRADE, 1975: p. 53. “Insónia”.

incitando-o a ser motor da sua história. Nesta fase de luta, prevalece a literatura de combate<sup>32</sup>, assim designada por Fanon, que surge em Angola na década de 60.

A ideia fulcral da Poesia de Combate é “negar a negação”<sup>33</sup>. Ou seja, ir contra a ideia perniciosa do regime colonial de que o africano ‘não era’ e, nesse processo, criar o Homem Novo, o angolano descolonizado, tanto política, como cultural e psicologicamente. O poeta faz a luta ou junta-se à luta. As palavras tornam-se veículos de persuasão e de disseminação de ideologias políticas de libertação. As palavras são armas de arremesso. Não mais apenas o protesto e a esperança da mudança, o intelectual angolano, consciente de que a sua liberdade depende da sua luta, acusa o regime, demanda a sua saída, crispa seus músculos e engatilha sua arma. A voz do poeta combatente é imperativa:

*E quando a minha boca  
for a boca negra de uma arma  
e minhas palavras forem balas  
me lançarei contigo  
na tempestade revolucionária*

*E em disparando  
cantaremos a nossa história  
jogada nas páginas esquecidas  
dos livros  
que não nos deixaram ler  
e cada canto  
será o grito de revolta amordaçada  
durante séculos inglórios.<sup>34</sup>*

Não mais direcionada ao colonizador no seu papel de denunciador da verdade, o discurso do poeta adereça o povo, enquanto acusa o regime colonial. Ciente da necessidade de passar uma mensagem que não pode ser distorcida por ruídos inerentes ao processo dialógico, o poeta utiliza uma poesia de contacto (*cf.* Jorge Macedo), prevalecendo a mensagem sobre questões de escolha estética. Tida como um instrumento de luta, a Poesia de Combate tem, de acordo com David Mestre,

---

<sup>32</sup> FANON, 1963, p. 240: “literature of combat”.

<sup>33</sup> ANDRADE, 1975: p. 13.

<sup>34</sup> Manuel Corgo, “Decisão”; *In* DIP, (s/d), *Poesia de Combate*: p. 31.

uma função política (...) um carácter de combate (...) Desta perspetiva, a questão que se põe ao criador tem mais a ver com a urgência do que com a aturada maturação que o poema requer para a sua plenitude estética (...) com passagens onde é evidente não ter havido a preocupação de procurar o melhor efeito para o que “é preciso” dizer (...) Porque na realidade a sua importância releva do facto de serem efectivamente instrumentos de libertação.<sup>35</sup>

O aspecto cultural da Poesia de Combate não se prende apenas à sua estética (que se desprende de parâmetros estabelecidos), quer pela sua rutura temática, quer também por se encaixar na lógica de Amílcar Cabral, que entende ser “a libertação nacional, necessariamente, um ato de cultura”<sup>36</sup>. Portanto, a literatura de combate, produzida para evocar a ação, tem como objetivo principal consciencializar o povo e incitá-lo à luta de libertação, que trará a liberdade também cultural. Esta poesia é revolucionária, não só na sua temática ideológica e como instrumento de libertação política, mas na sua consequente afirmação nacionalista como arma de libertação cultural.

O intelectual assume a sua responsabilidade na luta, assume a função de “sacudir o povo”<sup>37</sup>, de o despertar, conscientizá-lo com sua poesia, falando para a nação que imagina e dissemina nos seus versos, numa linguagem demótica, denotativa, criando consequentemente uma estética que se afasta, definitivamente, dos parâmetros canónicos literários metropolitanos – tanto em termos estéticos como temáticos. Marcadamente, pela primeira vez, o poeta fala para o povo, oferecendo às massas a direção e a coragem que as conduzirá à independência e, consequentemente, ao caminho da cultura e identidade nacionais e, como afirma Cabral, à criação em liberdade.

O poeta guerrilheiro fala para o subalterno, a sua poesia encoraja-o a morrer pela nação e pela liberdade, que permitirá o surgimento do Homem Novo. Todo o seu imaginário se presta a construir um espaço simbólico marcado pela certeza da transformação. É poesia de amor pela humanidade e pela nação, não havendo nela

---

<sup>35</sup> MESTRE, 1989: p. 46.

<sup>36</sup> CABRAL, 1974: p. 43

<sup>37</sup> FANON, 1963, p. 222: “shake the people”.



espaço para o lirismo do amor romântico entre um casal, nem para individualismos. Prevalece o bem comum do sonho: a independência. Os sentimentos amorosos do poeta ficam em suspensão para o tempo de liberdade que se deseja e se anuncia.

É uma poesia que constrói e imagina a nação – a nação é criada/imaginada/libertada pelo poder das palavras e da AK-47. Aqui a voz que ecoa é a do poeta-guerrilheiro ou do guerrilheiro-poeta ou até mesmo daqueles que, embora não o sejam, se concebem na pele do guerrilheiro, como é o caso de João-Maria Vilanova, que escreveu *Caderno dum guerrilheiro*<sup>38</sup>, e dedicou-o a Iko Carreira e Bento Ribeiro (conhecidos guerrilheiros angolanos), a quem chamou de “camaradas de sempre”, sendo que, sabemos hoje, Vilanova nunca fora guerrilheiro<sup>39</sup>. Os poetas da guerrilha tecem o seu testemunho histórico<sup>40</sup>, como o faz Costa Andrade, ao narrar a sua experiência na guerrilha: vivenciada, vista, imaginada ou sentida. O poeta cria a revolução e a canta, usa as suas palavras para criar adesão e manter a luta de libertação e a resistência. Ele fala ao povo, à massa, sem a qual nenhuma revolução é possível. A sua voz sincopada e a sua linguagem bélica, o seu ‘canto armado’, afirmam o desejo coletivo da criação do Homem Novo. Existe aqui a continuação da (re)apresentação do coletivo na voz do poeta, que é agora o guerrilheiro da nação. O subalterno, embora presente no combate, permanece à margem do discurso da resistência, que somente reproduz, mas não produz. O discurso poético de combate continua a ser construído ou intermediado pelo poeta-guerrilheiro que (re)apresenta o subalterno, desta vez, em combate.

Concomitantemente à Poesia de Combate que floresce livre no campo de batalha, nas áreas libertadas e no desejo do poeta, surge, face à exarcebada repressão colonial, uma poesia enraizada no silêncio. A década de 70, da pré-independência, é marcada pela censura colonial, que, com o seu punho cerrado à volta da liberdade, onde a PIDE e a censura, em resposta às manifestações armadas, apertam cada vez mais o seu

---

<sup>38</sup> VILANOVA, 2004: p. 47.

<sup>39</sup> Informação disponibilizada na seção de lançamento do livro póstumo de Vilanova, a 11 de março de 2014, *Os contos de ukamba kimba* pela editora Nóssomos, realizado na Universidade de Coimbra, evento organizado pelo Professor Pires Laranjeira, onde esteve presente a viúva do escritor.

<sup>40</sup> PADILHA, 2009: p. 5.

cerco, não permite ao poeta a sua voz. Surge então, do silêncio, uma poesia cuja voz se encripta e que viria a ser amplamente conhecida como poesia de *ghetto*, designação dada por Pires Laranjeira<sup>41</sup> e retirada da obra de David Mestre, *Crónica do ghetto*.

Embora não fizessem parte de nenhum grupo e nem sequer afinassem por uma estética coesa é notório em todos eles um afastamento da linguagem de contacto (cf. Jorge Macedo) característica da Poesia de Combate, que leva ao germinar de uma nova estética. Dentre estes poetas destacam-se Jofre Rocha, Ruy Duarte de Carvalho, João-Maria Vilanova, David Mestre, Jorge Macedo e Arlindo Barbeitos. A voz poética, em algumas instâncias, continua a falar para o colonizador em nome do subalterno, a acusar aquele da barbárie da exploração, como é o caso deste poema de Arlindo Barbeitos<sup>42</sup>, que veio a ser publicado somente no pós-independência:

*matar uma andorinha  
é pecado  
diz o meu povo*

*assassinar um homem  
é crime  
diz a tua lei*

*no entanto*

*naquele ano  
que afirmavam de graça  
a morte  
de gorda  
não se podia curvar<sup>43</sup>*

Contudo, face à repressão, a acusação do poeta está limitada ao diminuto espaço de liberdade que lhe é permitido, do qual faz uso recorrendo à mestria estética para codificar o discurso poético de resistência, conforme ilustra o poema “Espera” de David Mestre:

---

<sup>41</sup> LARANJEIRA, 1995: p. 135.

<sup>42</sup> Embora publicado primeiramente em 1976, *Angola, Angolê, Angolema* comporta poemas escritos no pré-independência.

<sup>43</sup> BARBEITOS, 2004: p. 45.

*existo acento de palavra, carapinha  
recordação áspera de monandengue,  
mapa de conversas na visitaçã da lua,  
grávida luena sentada no verso da fome.*

*aqui esqueço África, permaneço  
rente ao tiroteio dialeto das mulheres  
negras, pasmadas na superfície do medo  
que bate oblíquo no quimbo quebrado.*

*num gabinete da Europa, dois geógrafos  
vão assinalar a estranha posição  
dum poeta cruzado na esperança morosa  
das palavras africanas aguardarem acento.<sup>44</sup>*

Conforme explica Mário Ant3nio Fernandes de Oliveira, “entre a repress3o e o opr3brio h3 uma linha estreita de liberdade”<sup>45</sup> e alguns poetas “foram capazes de usar tal estreita faixa de liberdade dispon3vel”<sup>46</sup> e, no caso particular destes poetas do *ghetto*, que escreveram antes sugerindo o sentido que declarando-o<sup>47</sup>, conforme advogava Barbeitos, usaram intervalos de sil3ncio para quebrar o sil3ncio, onde a poesia 3 por ele entendida como o compromisso entre a palavra e o sil3ncio <sup>48</sup>:

este grande sil3ncio n3o 3 aus3ncia, n3o 3 o vazio. Este grande sil3ncio 3 talvez o comeo de muita coisa, at3 o fim; 3 uma esp3cie de ovo, por assim dizer, 3 o momento onde pode comeoar a gesta3o. <sup>49</sup>

Entende-se aqui a gesta3o n3o s3 da liberdade pol3tica e cultural, mas tamb3m de uma nova est3tica, a “constru3o do novo”<sup>50</sup>, patente na guerra que “limpa” e “liberta”<sup>51</sup>, que “pode ser uma esperan3a de paz”<sup>52</sup>, que permite ao homem, pertencente ao Outro, “reapossar-se de si mesmo”<sup>53</sup>.

---

<sup>44</sup> In FERREIRA, 1997: p. 390.

<sup>45</sup> OLIVEIRA, 1981: p. 233.

<sup>46</sup> *Ibidem.*

<sup>47</sup> BARBEITOS, 2004: p. 8.

<sup>48</sup> BARBEITOS, 2004: p. 11.

<sup>49</sup> BARBEITOS, 2004: p. 10.

<sup>50</sup> BARBEITOS, 2004: p. 11.

<sup>51</sup> BARBEITOS, 2004: p. 12.

<sup>52</sup> BARBEITOS, 2004: p. 18.

<sup>53</sup> BARBEITOS, 2004: p. 15.

Embora diferentes na depuração estética e na linguagem poética, a poesia de *ghetto* é também poesia de esperança onde prevalece o sonho, ou seja, “o pensar o futuro que temos que construir”<sup>54</sup>, uma poesia que, na senda da geração da *Mensagem* e da Poesia de Combate, imagina a nação. O processo de independência é de luta e labuta, assim como a poesia. Arlindo Barbeitos esclarece o papel da poesia nesse processo:

Assim como o camponês aprende a trabalhar a terra, o poeta aprende a trabalhar com a palavra, aprende a não dizer de mais e a não dizer de menos, aprende a sugerir. A poesia não deve fazer mais que sugerir; ela é um compromisso entre a palavra e o silêncio, não o silêncio de quem não tem nada para dizer, mas o silêncio que é o sumo de muita coisa. Então o poeta traduz. Ele é uma boca, e deve ser a boca daqueles que não tem boca.<sup>55</sup>

O poeta continua a ser entendido como a “boca” do subalterno, daqueles “que não têm boca”, entendendo-se “boca” no sentido de voz. O poeta entende-se como o tradutor do subalterno, aquele que o (re)presenta: uma espécie de corpo transparente por onde o subalterno pode “falar pela boca dele”<sup>56</sup>, do poeta. O poeta pretende assim, seguindo o mesmo trilho das gerações passadas, ser a plataforma de visibilidade do subalterno, ser a sua “boca”. Pretende ser o que “traduz” a experiência do povo. Mas nesse processo, (contrariamente ao que é pretendido), conforme nota Spivak, o poeta continua por manter o subalterno à margem do discurso – inaudível, por isso silenciado.

Está subentendido que (dentro da perspectiva utópica da poética da geração da *Mensagem* e dos poetas do *ghetto*), a luta pela liberdade e a construção de uma nação igualitária permitirá ao subalterno o espaço necessário para falar e para ser conseqüentemente ouvido. Entretanto, o poeta “enriquece deixando os outros falar, falar pela boca dele”<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> BARBEITOS, 2004: p. 14.

<sup>55</sup> BARBEITOS, 2004: p. 8.

<sup>56</sup> *Ibidem.*

<sup>57</sup> *Ibidem.*

### 3.4.4 A década de 70 e a voz da nação: o poeta celebra a independência

*momento de inversão da clandestinidade na legitimidade*

*Russell Hamilton*<sup>58</sup>

Sobre a produção literária no pós-independência, David Mestre declara:

os dez primeiros anos de independência são, sobretudo, o período em que ela [a poesia angolana] deixou a clandestinidade anticolonial para ocupar o seu lugar na construção do país novo com que, nos anos 40, nascera identificada (...) Os seus autores, porém, só após a proclamação da República Popular de Angola puderam ver os seus versos (decl)amados pelo Povo nas escolas, fábricas, festas, comícios, na rádio e na televisão, e só então tiveram oportunidade de conhecer os seus livros editados em amplas tiragens com as chancelas da União dos Escritores Angolanos e do Instituto Nacional do Livro e do Disco (...) postas a circular entre 1975-85 (...) a divulgação de autores angolanos durante o período colonial foi sempre, na melhor das hipóteses, editorialmente episódica e subalterna. Os seus versos adquirem a dimensão de um grito de vitória eloquente e profético, reprimido há muito.<sup>59</sup>

A voz da nação é assim celebrada na edição e impressão (durante este período adjacente à independência) de obras escritas ainda no período colonial, o que permitiu a sua divulgação antes vetada. A edição de obras silenciadas pelo regime colonial é também simbólica: anuncia o tempo de liberdade que a luta anticolonial conquistou. Canta-se a vitória e o poder instituído. O novo país, em euforia, é celebrado na embriaguez do sonho. Acabado o martírio colonial, a nação olha para um horizonte de possibilidades e de certezas. As vozes poéticas reprimidas durante o regime colonial encontram agora espaço de expressão: os escritos da gaveta são publicados e “(decl)amados” de 1975 a 1980. A arte angolana sai da clandestinidade, passa a ser um dos pilares de sustentação na nova nação a construir, conforme aponta Laura Padilha:

---

<sup>58</sup> HAMILTON, 1981: p. 182.

<sup>59</sup> MESTRE, 1989: pp. 47-48.

é o tempo de dar forma de livro à produção literária utópica, cuja marca principal residia, nos anos de luta, na exaltação da certeza da vitória e, no pós-75, na ânsia de construção do tempo novo. Não por acaso *Poesia com armas*, de Costa Andrade, se publica em 1975 (...) O futuro que afinal se fez presente, depois de tantos estilhaços, sangue e dor.<sup>60</sup>

Contudo, a independência de Angola trouxe consigo a desavença entre diferentes grupos de libertação. O doce da liberdade foi demasiado efémero para se sobrepor ao travo acetoso da guerra civil e das incertezas por ela anunciadas; uma guerra, infinitamente mais amarga, uma vez que deixa de ser uma guerra que “limpa e liberta”<sup>61</sup> todos os angolanos, que purgou o colonialismo, para ser uma guerra fratricida.

Este momento não produz importantes mudanças estéticas. A linguagem permanece de contacto (*cf.* Jorge Macedo): livre de grandes preocupações estéticas e metapoéticas. Esta geração dá continuidade ao labor poético da geração que a precedeu, prosseguindo com os mesmos valores estéticos, temáticos e ideológicos. Igualmente, a literatura continua, neste período, ao serviço da ideologia, agora como apoio à frágil nação, legitimando o poder instituído. Russell Hamilton explica:

uma inevitável devoção ao passado recente. Inevitável e, de certo modo, necessária, dadas as *realidades* de reagrupamento cultural e unificação nacional em torno das lutas e vitórias do passado.<sup>62</sup>

Esta continuidade ideológica, segundo Kandjimbo, está patente na fundação da União dos Escritores Angolanos (UEA) e acarreta consigo alguma problemática. Kandjimbo faz o seguinte reparo sobre o carácter ideológico da UEA e o seu vínculo ao projeto político do MPLA:

Com a independência política de Angola em Novembro de 1975, é fundada no mesmo ano a União dos Escritores Angolanos cuja proclamação é feita sob os auspícios da “vinculação da criação literária ao processo revolucionário”. Este compromisso com o “processo revolucionário” dá lugar a uma orientação ideológica das manifestações literárias e, por conseguinte, à vigilância ideológica e controlo de livros e publicações em circulação. De tal modo que o mercado do livro passou a ser

---

<sup>60</sup> PADILHA, 2009: p. 6.

<sup>61</sup> BARBEITOS, 2004: p. 12.

<sup>62</sup> HAMILTON, 1981: p. 172.

dominado, durante algum tempo, pela literatura dos países socialistas, tendo sido banida a literatura e os autores de países chamados capitalistas.<sup>63</sup>

Agostinho Neto, agora primeiro presidente de Angola, no seu discurso proferido na tomada de posse do corpo dirigente da UEA, em 1979, entendia este órgão como fundamental para a disseminação de ideias:

penso ser normal que a nossa União assuma a responsabilidade de orientação e de dar aos criadores e difusores de ideias, a função que os organismos do Partido apenas podem definir através de textos, e que o organismo estatal poderá dinamizar, fazendo de si próprio o veículo dos resultados a obter dos organismos pensantes.<sup>64</sup>

A íntima relação, nesta fase, entre a UEA e os propósitos do Estado fica vincada. Pretende-se, conforme argumenta Pires Laranjeira, vincular e promover a nacionalidade angolana da nação recém formada. Nacionalidade esta que não foje ao enraizamento, cujos elementos fundamentais são “os signos da terra, povo, língua, sangue, raça e (...) a tríade nação-pátria-Estado”<sup>65</sup>. Aparentemente, é com esse pensamento que Neto dá diretrizes relativamente ao papel da UEA e dos escritores angolanos como “profissionais da literatura ou da pesquisa cultural”<sup>66</sup>, face ao povo e à cultura nacional. Segundo Neto, não só na figura de primeiro Presidente de Angola, mas também como presidente da mesa da assembleia geral da UEA, na cerimónia de posse do corpo dirigente:

é necessário o mais alargado debate de ideias, o mais amplo possível movimento de investigação, dinamização e apresentação pública de todas as formas culturais existentes no País, sem quaisquer preconceitos de carácter artístico ou linguístico.  
Precisamos de fazer o artista popular criar!<sup>67</sup>

Muito embora o discurso de Neto aponte para a necessidade de se criar plataformas onde o subalterno possa expressar-se a nível cultural, ainda, nesse mesmo discurso, Neto alerta os escritores presentes para a “necessidade de estar com os artistas

---

<sup>63</sup> KANDJIMBO, 2013: p. 288.

<sup>64</sup> NETO, 2003: p. 13.

<sup>65</sup> LARANJEIRA, *Literaturas Africanas*, 1995: p. 164.

<sup>66</sup> NETO, 2003: p. 12.

<sup>67</sup> NETO, 2003: p. 13.

populares (...) para compreender e poder interpretar a cultura. Para os reproduzir”<sup>68</sup>. Entenda-se “reproduzir” no sentido de repetir, multiplicar, com a intenção de imprimir a cultura perdida no processo de assimilação que, agora em liberdade, Neto pretende resgatar. Contudo, a “reprodução” dessa cultura corre o risco de passar por uma continuada apropriação, por parte do poeta, da voz do sulbaterno, mesmo que esta voz seja apenas no domínio da cultura e não necessariamente no domínio da fala de protesto. Por fim, Neto, ainda na mesma cerimónia de tomada de posse do corpo dirigente da UEA (todos eles escritores), expressa que “gostaria que tudo que fosse dito para o povo pelos agentes mais capazes da cultura angolana, representasse o desejo e as formas de expressão do povo”<sup>69</sup>, enfatizando assim a necessidade de (re)apresentação do povo que, nesta senda, continua relegado à posição de subalterno na medida em que não fala e assim permanece sendo aquele para quem o poeta fala e por quem o poeta fala.

### 3.4.5 A década de 80: o autoexílio, o refúgio interior do poeta

*By stretching language, we'll distort it sufficiently  
to wrap ourselves in it and hide*

*Genet, The Blacks*<sup>70</sup>

Ana Paula Tavares explica como foi, na pós-independência, a relação entre a criação literária e a ideologia predominante:

até os anos 80 há essa relação ambígua com todo o passado, porque os heróis tinham que ser grandes heróis de referência. Não podíamos apresentar guerrilheiros na sua face humana e humanizada, como o Pepetela<sup>71</sup> faz: o guerrilheiro que roubava

---

<sup>68</sup> NETO, 2003: p. 15.

<sup>69</sup> NETO, 2003: p. 15.

<sup>70</sup> In SCOTT, 1990: p. 136.

<sup>71</sup> Sobre *Mayombe*, Helena Riaúzova diz o seguinte: “um romance típico do género ideológico, aborda a história contemporânea. (...) Representa uma primeira tentativa na literatura angolana de refletir os



as mulheres dos outros não combinava “a bota com a perdigota” como se costuma dizer em português de Portugal. Aparecer uma personagem relatada daquela maneira não combinava muito bem com a ideia que nós tínhamos do homem novo, do homem completamente diferente (...) até aos anos 80 isso era impensável.<sup>72</sup>

A poetisa racionaliza essa posição contextualizando a criação literária:

Estávamos na época em que éramos “Angola, um só povo, uma só nação”; “Trincheira firme da revolução – cá vem – em África”. E “em Angola, e na Namíbia e na África do Sul esta a continuação da nossa luta”. África ainda não estava libertada, e nós tínhamos uma responsabilidade nisso.<sup>73</sup>

A guerra civil trouxe à nação recém-libertada um sabor agri-doce: doce na euforia das possibilidades criadas com a liberdade e amargo quando veio a disforia<sup>74</sup> tomar o seu lugar. O país se fecha em temor e desconfiança enquanto o sonho desbota. Reina a instabilidade que uma guerra entre irmãos traz. No horizonte, só a incerteza do amanhã. A violência da repressão do 27 de maio de 1977 veio a agravar a situação e a marcar, de forma definitiva, a sociedade angolana. O sonho, de tão desbotado, já na sua quase transparência, parece finalmente esvanecer.

Ao comentar, numa palestra, sobre a sua posição de editor de *Ritos de Passagem* (1985) de Ana Paula Tavares e, sobre a avaliação da obra por parte da UEA, Luandino Vieira<sup>75</sup>, acaba por relembrar e desvelar a censura na pós-independência:

Isto num conjunto de vinte e tal membros dos corpos diretivos da União dos Escritores Angolanos, que [eu] tinha que enfrentar de vez em quando, quando não era a comissão do controlo do MPLA, ou mesmo pessoalmente o Presidente Neto a perguntar, por exemplo, “Mas tu concordas com a Ondina, do *Mayombe*?”<sup>76</sup>

---

acontecimentos da década de 70, vistos “de dentro”, pelos próprios olhos dos combatentes da luta pela libertação nacional. (Na altura em que redigiu o livro, 1971/72, Pepetela –Artur Pestana era guerrilheiro no Norte de Angola.) (...) Pode afirmar-se que Pepetela foi o iniciado deste tema na literatura angolana, e que não teve precursores. Em *Mayombe*, a luta do povo angolano é apresentada sem a mínima idealização ou exagero, tal como era na realidade – heroica, abnegada, mas também com erros. (...) O mérito do escritor está na coragem com que assume terem existido dificuldades objetivas e contradições na revolução angolana”. RIAÚZOVA, 1986: p. 38.

<sup>72</sup> Ana Paula Tavares, “Contar Histórias”, pp. 39-50; *In* PADILHA, 2008: p. 41.

<sup>73</sup> Ana Paula Tavares, “Contar Histórias”, pp. 39-50; *In* PADILHA, 2008: p. 44.

<sup>74</sup> PADILHA, 2009: p. 3.

<sup>75</sup> Luandino Viera foi membro fundador da UEA, e de 1975 a 1980 foi secretário-geral desta organização.

<sup>76</sup> Luandino Vieira, “Literatura Angolana: estoriando a partir do que não se vê”, pp. 31-37; *In* PADILHA, 2008: p. 31.

O partido único, com uma presença muito vincada, está presente no surgimento, a 5 de julho de 1980, da Brigada Jovem de Literatura, que emerge com fortes ligações à organização juvenil do MPLA, a JMPLA<sup>77</sup>. A Brigada surge primeiro em Luanda e depois se espalha para o resto do país. Nasce um ano depois da morte de Agostinho Neto, a 10 de setembro de 1979, em homenagem ao poeta e Presidente<sup>78</sup>. Em sua honra foram editados folhetos mimeografados intitulados *Aspiração* e *Caminho das Estrelas*, títulos inspirados em seus poemas. Predominavam ainda, entre a juventude, valores herdados da geração guerrilheira, que entendia a poesia como instrumento de luta e importante arma de resistência e desalienação. Numa primeira fase, a Brigada Jovem de Literatura propôs dar continuidade e manter o sonho revolucionário, apesar das fissuras indeléveis patentes na utopia que havia esmorecido.

Por volta de 1985, dá-se, por parte de alguns escritores, uma rutura com valores estéticos até então apregoados. Ana Paula Tavares, também ela pertencente a esta geração, explica:

nos tais anos 80, temos uma tradição, isto é, escritores que continuavam a escrever como já escreviam (...) e escritores que de repente descobrem “Mas eu posso falar deste país sem nomear para sempre o ‘homem novo’, a revolução”, e todas as palavras que rimavam com ão e que eram muito cultivadas, na altura (...) Havia assim um certo chamamento cantalutista, que depois realmente se perde, ou se começa a perder exatamente nos anos 80.<sup>79</sup>

É também neste momento que surge, na narrativa da época, o que Pires Laranjeira chama de “literatura inconformista”<sup>80</sup>, literatura de crítica social, que teve como precursores o romance *Mayombe* (escrito em 1971 mas só publicado em 1980 e com o aval de Agostinho Neto), *As lágrimas e o vento* (1975) de Manuel dos Santos Lima e Manuel Rui com *Quem me dera ser onda* (1982), entre outros que seguem. Contudo, na poesia, de forma generalizada, este inconformismo usou da estética como forma de resistência.

---

<sup>77</sup> Lopito Feijóo em entrevista a Michel Laban; *In* LABAN, 1991: p. 869.

<sup>78</sup> Lopito Feijóo em entrevista a Michel Laban; *In* LABAN, 1991: p. 867.

<sup>79</sup> Ana Paula Tavares, “Contar Histórias”, pp. 39-50; *In* PADILHA, 2008: p. 44.

<sup>80</sup> LARANJEIRA, *Literaturas Africanas*, 1995: pp. 164-165.

Numa entrevista coletiva dada a Michel Laban por alguns poetas da Geração de 80, Kandjimbo chama a atenção para o facto de que, a partir de 1984, revelarem-se “sinais de dissensões internas na Brigada Jovem de Literatura de Luanda, ao mesmo tempo que se organizaram grupos e tertúlias literárias à volta de projetos estéticos, autónomos, tais como *Ohandanji* e *Archote*”<sup>81</sup>. Lopito Feijóo e um grupo de jovens rompe com a Brigada em 1984 e produzem o coletivo de trabalhos literários *Ohandanji*. Nessa mesma entrevista, E. Bonavena chama a atenção para a consequente institucionalização da Brigada como parte da Juventude do Partido<sup>82</sup>, onde a literatura ficava restringida à “malha apertada da Brigada”<sup>83</sup> e onde, depois de finalmente se institucionalizar, apresentava-se “mais como uma organização administrativa que tinha por função controlar, digamos assim, o movimento literário juvenil”<sup>84</sup>, controle esse já sentido nas palavras de Kandjimbo e de Luandino Vieira.

A utopia, idealizada como libertária da voz poética, conhece o seu fim com o 27 de maio de 1977 e a repressão que este desencadeou. Os sonhos foram substituídos pelo pesadelo da guerra civil, pela fome que esta arrastou consigo e pelo horror que venceu para sempre esta geração. É a subversão do sonho: amputado, corrompido e obliterado. O avesso do sonho é o desencanto que, juntamente com o amargo melancólico, permeiam a poesia desta década. Em 1988, Lopito Feijóo organiza e publica a antologia de “NOVA POESIA NOVA”<sup>85</sup>, *No caminho doloroso das coisas*, “texto necessário mas inútil”<sup>86</sup>, uma vez que não se revê nas palavras de ordem nem no discurso combatente da poesia publicada logo após a independência – Poesia de Combate que andava na gaveta, à espera da hora da liberdade. Feijóo opta por “desmilitarizar a poesia”<sup>87</sup>. O combate agora é pela estética, o grito é pela liberdade de criação, que agora prima pela “valoração axiológica da vida e do universo particular de cada um dos dezanove poetas”<sup>88</sup> presentes nesta antologia prefaciada por Feijóo.

---

<sup>81</sup> KANDJIMBO, 2013: p. 291.

<sup>82</sup> E. Bonavena em entrevista com Michel Laban; *In LABAN*, 1991: p. 876.

<sup>83</sup> E. Bonavena em entrevista com Michel Laban; *In LABAN*, 1991: p. 877.

<sup>84</sup> E. Bonavena em entrevista com Michel Laban; *In LABAN*, 1991: p. 877.

<sup>85</sup> FEIJÓO, 1988: p. 12.

<sup>86</sup> FEIJÓO, 1988: p. 10.

<sup>87</sup> LARANJEIRA; *Apud* FEIJÓO, 2013: p. 30.

<sup>88</sup> FEIJÓO, 1988: p. 13.

A voz poética torna-se individualista, intimista e hermética. Despregada do compromisso revolucionário, a poesia preocupa-se com o labor estético. Não mais a voz do coletivo, a poesia vira-se para si mesma enquanto o poeta entranha-se no seu eu, observa-se, embrenha-se no projeto metapoético e experimentalista: “[a]utores de um discurso legítimo e íntimo quanto o povo, poetas de um coração na Língua que lhes cabe ampliar e enriquecer”<sup>89</sup>, conforme explica Feijóo no prefácio à antologia *No caminho doloroso das coisas*; ou, como disse Pires Laranjeira, “um universo restrito que simula totalização (o plural “nós” contra a singular pluralidade de sensações e liberdades)”<sup>90</sup>. O poeta procura distanciar-se da linguagem combativa patente na década de 60 e na pós-independência ufanista e, ao distanciar-se de significados exauridos, a poesia visa a resignificação da linguagem, não no sentido de a tornar nova, mas no de criar no leitor a estranheza<sup>91</sup> que o leve a questionar, estabelecendo assim um novo modelo de diálogo poético. O poeta procura criar novas imagens, símbolos e metáforas, são os *novíssimos* poetas de uma nova Angola.

Nesta poesia destaca-se, oposta à voz coletiva de Angola, a voz interior do poeta, que, embora se embrenhe numa espécie de refúgio, de autoexílio interior<sup>92</sup>, ao expor os seus sentimentos face aos horrores da guerra, simula um sentimento coletivo de impotência face à situação social e política, à melancolia que o assoberba e ao desencanto que delonga. Momento de incertezas, como diz José Luís Mendonça, poeta da Geração de 80: não só “quanto à [nossa] própria sobrevivência enquanto produtores de literatura, mas também [quanto às] incertezas sobre o caminho a desbravar para sermos novos num novo país”<sup>93</sup>. É também momento de medo e de repressão – herança de uma história de violência que transita do colonialismo para a pós-independência. O medo e a repressão levam à autocensura, conforme dá a conhecer José Luís Mendonça:

---

<sup>89</sup> FEIJÓO, 1988: p. 12.

<sup>90</sup> LARANJEIRA; *Apud* FEIJÓO, 2013: p. 29.

<sup>91</sup> LARANJEIRA, 1992: p. 95.

<sup>92</sup> O termo “exílio interior” é de Pires Laranjeira, “Prefácio a *Cartas de Amor*”; *In* FEIJÓO: 2013: p. 15.

<sup>93</sup> José Luis Mendonça; *In* CRISTÓVÃO, 2006: p. 243.

deparávamo-nos todos com a grande questão do próprio desencanto pós-revolução. Transposto para a produção literária, este desencanto traduzia-se numa grande inspiração, mas sem o correspondente escoamento para o leitor, porque praticávamos a auto-censura.<sup>94</sup>

Na mesma entrevista coletiva a Michel Laban, em 1988, António de Azzevas, também poeta da Geração de 80, expressa o mesmo sentimento:

há um certo esquecimento da realidade, daquilo que sentimos hoje. Há uma tendência, por demais generalizada, de abordarmos as questões do passado... Talvez seja muito mais cómodo... Matém as pessoas, de certo modo, defendidas em relação a possíveis inconvenientes, a possíveis situações incómodas, no presente (...) infelizmente, muita coisa do que se faz não é conhecida, está nas gavetas.<sup>95</sup>

O momento histórico oferece ao poeta poucas possibilidades de expressão. O poeta está entre a “gaveta” e a “camuflagem verbal”<sup>96</sup>, herdada de David Mestre e outros poetas do *ghetto* da geração de 70.

O antropólogo James C. Scott, no prefácio à sua obra *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, oferece a seguinte observação:

Cada grupo subordinado cria, através da sua experiência, um “transcrito oculto” que representa uma crítica, feita nas costas do poder (...) o processo de dominação gera uma conduta pública hegemónica e um discurso nos bastidores que consiste naquilo que não pode ser dito na face do poder (...) o transcrito oculto é normalmente expresso abertamente – ainda que de forma disfarçada.<sup>97</sup>

Para Scott, a ação dos grupos oprimidos pela hegemonia “requer interpretação precisamente porque é propositadamente críptica e opaca”<sup>98</sup>. O hermetismo da poética desta geração produz o seu próprio “transcrito oculto”, é a sua própria maneira de fazer resistência, uma vez que se encontra disponível para o leitor, “é o

---

<sup>94</sup> CRISTÓVÃO, 2006: p. 243.

<sup>95</sup> LABAN, 1991: p. 882.

<sup>96</sup> José Luís Mendonça; *In* CRISTÓVÃO, 2006: p. 242.

<sup>97</sup> SCOTT, 1990, p. xii: “Every subordinate group creates, out of its ordeal, a “hidden transcript” that represents a critique of power spoken behind the back of the dominant (...) the process of domination generates a hegemonic public conduct and a backstage discourse consisting of what cannot be spoken in the face of power (...) the hidden transcript is typically expressed openly – albeit in disguised form”.

<sup>98</sup> SCOTT, 1990, p. 137: “the realities of power for subordinate groups mean that much of their political action requires interpretation precisely because it is intended to be cryptic and opaque”.

que eles foram capazes de introduzir, de forma velada ou silenciada”<sup>99</sup> na esfera pública e, caso se pretenda “ouvir o seu lado do diálogo, deve-se aprender o seu dialeto e seus códigos”<sup>100</sup>, ou seja, depende do leitor, o interessado, a descodificação do poema. Para Scott, quanto mais restrita a censura, mais elaborado será o disfarce e, conseqüentemente, mais hermético será o “transcrito oculto”. Na poesia angolana da década de 80, o propósito do hermetismo estético, para além de ser uma rutura desejada por parte do poeta, ao pretender cortar com o discurso ideológico entendido como panfletário, torna-se também numa forma de “camuflar”, conforme o disse José Luís Mendonça, aquilo que não se pode dizer de forma desvelada, dada a censura externa ou interna do poeta, criando assim o seu próprio “transcrito oculto”; ou ainda, uma tentativa de não sucumbir ao cinismo que a época acarreta, conforme revela Ruy Duarte de Carvalho:

admito e persigo, sem qualquer reboço, outros modos de inteligibilidade, ou antes, talvez uma inteligibilidade para a qual tudo possa concorrer, tudo possa ser convocado (...) talvez essa tenha sido para mim a maneira de não soçobrar perante certas inevitabilidades cínicas ..... de tentar escapar a certas fatalidades que remetem a pelo menos dois tipos de cinismo particularmente impeditivos, manietantes ..... um deles será um certo cinismo elegante e muito frequentemente académico e pertinente desde que o ativo da modernidade se transformou em passivo da pós-modernidade, a pós-modernidade, e a pós-modernidade em expressão pedante e envergonhada de modernidade, e a pós-pósmodernidade em deriva errática e estéril, e que pode talvez traduzir-se por aquela fórmula que é talvez a nossa, de Angolanos, mais notável contribuição para uma visão do mundo em língua portuguesa diferenciada: está muito bem, mas esse é, precisamente, *o problema que estamos com ele*, a vida continua e temos de fazer por ela, então *vamos fazer mais como?* ..... e àquele outro cinismo mais francamente pragmático em que, perante tanto desconcerto, o que prevalece são as razões e as rentabilidades pessoais mais imediatas, mesmo para certas consciências ainda assim mais pundonorosas e para quem se não for o próprio a assumir a vantagem, outros o farão e com piores resultados para o interesse comum, que é mais como se manifesta lá na banda .....<sup>101</sup>

Para além da linguagem camuflada do “transcrito oculto” que oferece uma forma de resistência às “inevitabilidades cínicas” frutos de auto-alienação ou de autocensura,

---

<sup>99</sup> SCOTT, 1990, 138: “What is often available, however, is what they have been able to introduce in muted or veiled form”.

<sup>100</sup> SCOTT, 1990, p. 138: “If we wish to hear this side of the dialogue we shall have to learn its dialect and codes”.

<sup>101</sup> CARVALHO, 2008: pp. 25-26.

existe também a resistência ao horror da guerra através do resgate do amor entre homem e mulher, amor interpessoal, a paixão outrora perdida no discurso do “amor coletivo”, ou o mergulho no bálsamo que pode ser a poesia erótica – temáticas entendidas como de resistência à gaveta, ao silêncio, ao cinismo e à dor. Face ao horror da guerra, à miséria e à barbárie, torna-se imperativo elevar o amor como forma de sublimação. Ana Paula Tavares, Maria Alexandre Dáskalos e João Melo são os poetas mais emblemáticos desta forma de resistência, escape ou refúgio emocional.

Dentro do poeta acontece a (r)evolução poética. A linguagem hermética, o erotismo, o universalismo e o individualismo no “desvelar do inconsciente”<sup>102</sup>, acabam por oferecer resistência à hegemonia uma vez que, protegidos pelo seu manto de linguagem codificada, pelo seu “transcrito oculto”, não permitem que a poesia seja, conforme observa Pires Laranjeira, “concebida como um dos instrumentos do aparelho ideológico estatal”<sup>103</sup>, criando uma incompatibilidade entre “o desejo das instituições estatais e da organização cultural e as profundas apetências pessoais do escritor”<sup>104</sup>, onde acaba por triunfar a vontade do autor pela sua capacidade de emancipação estética. João Melo, ele também escritor da Geração de 80, expressa essa emancipação:

Durante os anos 80, a poesia angolana foi profundamente renovada. Novos sujeitos, novos temas, novas formas, novas geografias ocuparam o seu espaço na cena poética. Nada unia esses novos elementos e atores, a não ser a decisão tacitamente partilhada de fazer uma poesia livre de quaisquer programações, cumplicidades orgânicas, calculismos ou submissões (...) A poesia cumpre, assim, a sua “missão” primordial: salvar o homem de todas as amarras.

É o que sempre fez a poesia angolana. Parafraseando Costa Andrade, os poetas angolanos sempre foram (e certamente continuarão a ser) o carvão da luz futura. Mesmo em silêncio.<sup>105</sup>

O poeta, face ao silêncio que lhe é imposto pela autocensura e pelo “indizível”<sup>106</sup> da guerra, virar-se para o seu interior, para os seus sentimentos, para o amor e para o

---

<sup>102</sup> LARANJEIRA, 1992: p. 98.

<sup>103</sup> LARANJEIRA, 1992: p. 98.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> João Melo, “A poesia não precisa de reconhecimento”, pp. 103-105; *In* SECCO, 2010: p. 105.

<sup>106</sup> MATA, 2008: p. 21.

erótico, como forma de sublimação, resistência e refúgio. Ele preocupa-se com questões estéticas e linguísticas, ocupa-se em depurar a linguagem e a simbologia. O poeta vai em busca da metapoesia, de uma semântica própria, uma reconfiguração do sentido das palavras, face à queda do sonho, procura re-fazer-se, re-criar-se através de um novo fazer poético, de uma nova linguagem desmilitarizada, onde prevalece o erótico e o amor, a antítese da guerra:

*Amor, amor  
este fogo que nasce  
debaixo da carne  
esta flor rumorosa  
na ponta dos dedos  
estes tambores  
esfrangalhando os nervos  
estas aves soltas  
à toa  
contra as paredes  
esta água correndo  
livre pelos lençóis*<sup>107</sup>

Ao poeta resta a (r)evolução poética, conforme observa Inocência Mata<sup>108</sup>, que agora é interior, estética e ética – acontece a nível linguístico, semântico e simbólico. O silêncio ganha mais uma vez voz, diz o “indizível”, o que as palavras não podem abarcar. Para Inocência Mata, a literatura africana vai “além da ficcionalidade” quando junta o “prazer estético”<sup>109</sup> a uma “função sociocultural e histórica”<sup>110</sup>, enquanto adverte que é a poesia, nessa função, que informa o estado da nação, que diz o “indizível”:

durante o regime monopartidário, em que a liberdade de expressão estava cerceada em nome dos desígnios ditados pela consolidação pátria: foi a literatura que “nos” informou sobre as sensibilidades discordantes, os eventos omitidos do discurso oficial (...) as vozes em *dissenso*, as visões menos monocores, menos apologéticas e menos subservientes ao Poder político.<sup>111</sup>

Para Inocência Mata, o autor dá voz à sua época:

---

<sup>107</sup> MELO, 1989: p. 46.

<sup>108</sup> MATA, 2008: p. 21.

<sup>109</sup> *Ibidem.*

<sup>110</sup> *Ibidem.*

<sup>111</sup> *Ibidem.*



o autor, em pleno domínio e responsabilidade sobre o que diz, ou faz as suas personagens dizerem – psicografia os anseios e demónios de sua época, dando voz àqueles que se colocam, ou são colocados, à margem da “voz oficial”: daí poder pensar-se que o indizível de uma época encontra lugar na literatura.<sup>112</sup>

Embora diferente da voz da geração da *Mensagem*, que pretendia ser homogénea no seu desejo de ser a “voz da nação” e por isso uníssona, a voz da Geração de 80, embora subjetiva e introspetiva e, por isso, heterogénea e polífona, não deixa de refletir sentimentos comuns a outros angolanos, uma vez que é, conforme afirma Inocência Mata, a voz da sua época. Ruy Duarte de Carvalho, na qualidade de antropólogo (que observa o seu “objeto”) e de poeta (que expressa as suas observações), explica essa relação entre o “eu angolano” e o “outro angolano”:

De uma maneira ou de outra, e quanto mais não seja a nível de uma cidadania comum por mais distintamente que ela seja vivida, estamos “no mesmo barco”, há até “coisas” que nos afligem ao mesmo tempo e da mesma maneira e outras que tanto contam para “eles” como para mim, por mais bizarro ou mesmo falacioso que possa parecer. O meu horizonte de interação local nacional, o meu “dentro”, portanto, constituindo assim o imediato “fora” da interação do meu “objeto”. Entre o observador e o observado, desta forma, um campo de perceção comum se situa num “lugar” que não é exclusivamente o das relações do inquirido e da observação, ou então que as envolve, e que conduz à evidência da presença inarredável de implicações, cívicas, quanto mais não seja, que nos investem, a mim e ao meu objeto – e até mesmo no que possa dizer respeito às antinomias que daí hão de resultar –, na condição de “nós”.<sup>113</sup>

Contudo, embora estejam “no mesmo barco”, existem diferenças explícitas entre a vivência do “eu” poeta (que não deixa de fazer parte de uma elite angolana) e a do “outro”, do subalterno, à margem da sociedade. Ao expressar o seu íntimo e as suas observações (de si mesmo e da *realidade* por si sentida e entendida), o poeta cinge-se à sua voz interior. Não será ainda nesta geração que a voz subalterna encontra uma plataforma para ser ouvida. O subalterno continua à margem do discurso de resistência, embora, por vezes, presente e traduzido no discurso poético, enquanto o poeta descreve os horrores da guerra por si experienciados, conforme mostra Lopito Feijóo:

---

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> CARVALHO, 2008: p. 95.

*Menino melindre  
cem mil sem pai  
sem pão sem mãos.<sup>114</sup>*

O subalterno, na poesia hermética da Geração de 80, não é nem locutor nem alocutário; muito embora, assim como o poeta, partilhe a posição de vítima da guerra entre irmãos, da utopia já desbotada e da nação dilacerada pelos estilhaços das minas que mutilam gentes e sonhos.

### 3.4.6 A década de 90: a voz interior do poeta e a voz do MC de “mike em riste”

*É preciso também  
valorizar o medo. Dizer assim, talvez:  
- a guerra continua, dormi a noite toda  
e a guerra continua.*

*Ruy Duarte de Carvalho<sup>115</sup>*

*A uma tal guerra não se me tem furtado a escrita,  
e nem a vida. Lido com ela desde a adolescência,  
acostumado ao corpo a corpo do comum, afeito  
ao cerco, à cilada, ao espetáculo que dá no trivial,  
ou quando no relevo das linhas e no espelho das  
entrelinhas é que se dá a ler, ou se insinua ou  
esconde nos meandros de literaturas minhas ou  
dos outros*

*Ruy Duarte de Carvalho<sup>116</sup>*

A guerra civil continua. A bipolarização entre o capitalismo e o socialismo começa a se dissolver com o aflorar do neoliberalismo global e, entre 1989 e 1990 notam-se transformações no cenário político angolano conforme já discutidos neste trabalho.

---

<sup>114</sup> FEIJÓO, 2013: p. 112.

<sup>115</sup> CARVALHO, 2005: p. 59.

<sup>116</sup> CARVALHO, 2008: p. 110.

Arenas, na sua interessante abordagem sobre a arte angolana na pós-independência, faz a seguinte contextualização histórica introdutória aos anos 90:

Os sonhos coletivistas utópicos foram substituídos pela motivação do lucro e dos valores materiais e a certeza presente na meta pela independência deu lugar às incertezas de uma ordem mundial neoliberal, onde o destino de muitas das nações mais pequenas e mais pobres do mundo não se encontra mais em suas mãos.<sup>117</sup>

Arenas continua:

Os regimes monopartidários e economicamente centralizados duraram até o começo dos anos 90, depois da queda do muro de Berlim e o colapso da União Soviética. A maioria deles envergonhou por economias de mercado e por políticas multipartidárias devido a pressões externas, bem como por razões estratégicas e práticas. Essa mudança fundamental significou o último prego no caixão das utopias marxistas-leninistas.<sup>118</sup>

Com o surgimento do multipartidarismo em Angola, raia a possibilidade de paz, que é logo frustrada, dados os conflitos nas eleições em 1992, que levam o país novamente a afundar-se na melancolia de uma guerra civil ainda mais cerrada. A morte do líder da UNITA, Jonas Savimbi, em 2002, acaba por estabelecer a paz em Angola. A nação respira com alívio e prevalece um desejo intenso pela paz duradoura. A reconstrução de Angola passa a ser o mote do país, as novas palavras de ordem. A possibilidade volta a habitar o horizonte angolano, novos sonhos se engendram enquanto o país se (re)constrói, não só fisicamente, mas espiritualmente. Familiares se procuram em programas televisivos, famílias voltam a se unir, enquanto outras permanecerão para sempre truncadas. Os restos de guerra começam a ser removidos dos espaços públicos: tanques enferrujados, sobras de aviões abatidos e menos vezes os céus são rasgados pelos estrondos dos MIG. Os militares e suas AK-47 são substituídos por

---

<sup>117</sup> ARENAS, 2011, p. xxv: “colectivist utopian dreams are replaced by the profit motive and materialistic values, and where the certainty of the goal of Independence has given way to the uncertainties of the neoliberal world order in which the fate of many small poorer nations around the world is no longer in their hands”.

<sup>118</sup> ARENAS, 2011, p. xxx: “These single-party and economically centralized regimes lasted until the early 1990s, after the fall of the Berlin Wall and the collapse of the Soviet Union. Most of them morphed into states driven by market-oriented economies and multiparty politics due to external pressures as well as strategic and practical reasons. This fundamental shift signified the last nail in the coffin for Marxist-Leninist utopias”.

polícias fardados, paredes são rebocadas para tapar balas cravadas. Enquanto a tinta pinta a normalidade de um país no seu novo momento histórico, o advento da paz, que tudo promete, colore-se também a esperança do sonho outrora desbotado. O poema “Esperança-certeza”, de Conceição Cristóvão ilustra este momento, onde se torna imperativo acreditar na luz depois das trevas:

*Agora, vivo meu minuto  
nu  
entre a fuligem das sombras  
há tanto revivificadas.*

*Retenho na retina  
o espasmo das lágrimas  
violentas  
e as esperanças de um sol*

*maravilhosamente prometido.*

*Acredito. Já vejo luz no sol.*<sup>119</sup>

Inocência Mata fala na atualidade literária angolana como um espaço de “reescrita e consequente releitura dos lugares literários (temas, sinais, símbolos, ideias) fundacionais do sistema, que foi subsidiário da ideologia libertária”<sup>120</sup>. Continua, na senda aberta pela Geração de 80, a procura de novas temáticas universalizantes, novos recursos estéticos, mantêm-se as manifestações de preocupações do tipo existencial, filosóficas e do próprio fazer literário. Inocência Mata chama a atenção para a “apologia da *heteroglossia*”<sup>121</sup>, que acontece também na vida política e quotidiana angolana neste momento histórico, em que o Estado pede, aos angolanos, que pratiquem a “tolerância” relativamente à diversidade partidária, numa tentativa que pretende (re)unificar um país profundamente bipolarizado por uma guerra civil contundente. Outra questão pertinente a esta época, conforme nota Inocência Mata, é a “escalpelização das responsabilidades”<sup>122</sup>. Contudo, vale a pena acautelar o facto de que a autocensura faz-se ainda presente, dado o medo sempre constante numa sociedade com um histórico de violência tão recente e vincado. Nem sempre o poeta

---

<sup>119</sup> In ABEL, *Cadernos Sol*, nº 12, 2002: p. 47.

<sup>120</sup> Entrevista de Inocência Mata; In CRISTÓVÃO, 2006: p. 135.

<sup>121</sup> *Ibidem*.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

pode falar o que pensa. Foucault adverte que o discurso político está interdito<sup>123</sup>, observando que “em toda a sociedade [,] a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por função esconjurar os seus poderes e perigos, [ou seja,] dominar”<sup>124</sup> o discurso político. João Melo chama a atenção para o facto de que, na Angola pós-guerra, os “intelectuais devem ser capazes de discutir ideologicamente com os seus opositores e não chamar os serviços de segurança para intimidá-los ou silenciá-los”<sup>125</sup>, entendendo-se aqui os intelectuais do partido no poder. A chamada de atenção de João Melo demonstra claramente que a possibilidade de perder a liberdade de expressão, o silenciamento, é uma *realidade* no pós-guerra civil em Angola, corroborando assim a afirmação de Foucault.

Ainda mais, uma vez divorciado do coletivo, do projeto comum que foi a descolonização, agora já alcançada, o poeta angolano na pós-independência reflete sobre o seu processo criativo e sobre a função que outrora a poesia teve, de dar voz aos silenciados. Embora Ruy Duarte de Carvalho não seja emblemático desta função poética na pré-independência, a sua reflexão sobre os riscos de reduzir “personagens a caricaturas”<sup>126</sup>, na tentativa sempre redutora de os representar, ajuda a desvendar os caminhos poético-temáticos traçados, de forma geral, na literatura angolana pós-independência, enquanto explica a sua opção pela poesia: “se por um lado me preveniu contra procedimentos redutores, pelo outro colocou-me perante questões muito sérias de expressão da consciência das coisas e de mim mesmo”<sup>127</sup>. O poeta opta por falar de si, da *realidade* que conhece por ser de sua experiência, rejeitando assim a (re)apresentação da consciência do subalterno e, com isso, a possível homogeneização do coletivo.

Carmen Tindó Secco chama a atenção para o facto da poética angolana atual estar “voltada para o seu próprio prazer literário e para as singularidades interiores (...)”

---

<sup>123</sup> FOUCAULT, 1997: p. 10.

<sup>124</sup> FOUCAULT, 1997: p. 9.

<sup>125</sup> MELO, 2003.

<sup>126</sup> CARVALHO, 2008: p. 19.

<sup>127</sup> CARVALHO, 2008: p. 19.

urrida em conexão com a história, não uma história explícita, porém uma história que se volta para as trilhas da invenção”<sup>128</sup>. Mais ainda, ela aponta para o facto de haver um afastamento “do perímetro da *realidade social*”<sup>129</sup>, por parte do poeta, enquanto exilado no seu interior. João Melo confirma esse afastamento, ao pensar “o papel dos intelectuais no pós-guerra” em Angola, onde chama a atenção para o facto de o intelectual apresentar um “profundo desligamento das classes e grupos sociais mais populares, contrariando assim, uma longa tradição histórica dos intelectuais angolanos, que já vem do século XIX, pelo menos, e que culminou, no final dos anos 50”<sup>130</sup>. Na sua preocupação entre a escalpelização de responsabilidades, a apologia da heteroglossia, a revisitação e o reescrever da história (e porque não, o (re)inventar?) nas suas inquietações existencialistas e metapoéticas, o poeta, despregado da sua outrora função de (re)presentante do povo, rejeita a possibilidade de, conforme explica Ruy Duarte de Carvalho, “pensar pelos outros, apoderar-me de universos pessoais alheios, de falas que não a minha”<sup>131</sup> e, ao privar-se de representar o subalterno, este perde a única plataforma de visibilidade que alguma vez teve, estando agora sem intermediários e (re)presentantes na literatura angolana que falem por ele, continuando assim à margem do discurso de resistência: agora quase invisível na poesia.

Mas se o poeta angolano, agora encerrado no seu exílio interior e preocupado com o fazer poético, não vai ao encontro do subalterno e não mais o (re)presenta na sua poesia, então o “*mussecado de raiz*” não tem outra alternativa à invisibilidade e ao silêncio a não ser falar por si próprio. Contra o silencioso desempenho dos escritores das gerações passadas e contra o igualmente silencioso desempenho do leitor angolano<sup>132</sup>, o MC usa a oralidade para se fazer ouvir e ver, para obter uma reação da sua plateia que responde com aplausos que ratificam seus poemas, quebrando assim tanto o silêncio da sua subalternidade quanto o silêncio na poesia angolana. Ele joga

---

<sup>128</sup> SECCO, 2009: p. 242.

<sup>129</sup> SECCO, 2009: p. 243.

<sup>130</sup> MELO, 2003.

<sup>131</sup> CARVALHO, 2006: p. 16.

<sup>132</sup> HAVELOCK, 1996, p. 96: Havelock explica como, num mundo predominantemente letrado, “O leitor participa silenciosamente no ‘desempenho’ do escritor, cujo desempenho é também silencioso”.

mão às novas tecnologias trazidas pelo processo de abertura de Angola para a neoliberalização da economia e, munido desses proventos da globalização, o poeta urbano e marginal faz uso deles para não só se fazer ouvir, mas também para garantir a sua liberdade de criação poética. Longe das amarras institucionais, ele, através dos canais extraoficiais de divulgação, como a internet, a rede de transportes públicos (os *candongueiros*) e o mercado informal, entre outras vias, divulga, oralmente, a sua poesia contra-hegemónica e, nesse processo, cria um novo espaço de reflexão e denúncia.

Edward Said, no seu texto *Speaking truth to power (Falando a verdade ao poder)*, atesta que a “liberdade incomplacente de expressão e opinião é o bastião secular do intelectual: abandonar a sua defesa ou permitir adulterações em qualquer um dos seus fundamentos é, com efeito, trair a vocação de intelectual”<sup>133</sup>. Ao utilizar meios quase-clandestinos de disseminação da sua poesia, o MC exerce, com maior plenitude, a sua função de crítico, promovendo a liberdade de expressão e assim protegendo o seu “bastião” de intelectual, numa tentativa de purga dos constrangimentos da autocensura e da censura hegemónica, enquanto cria coesão entre os marginalizados que sentem que a sua voz, a sua experiência e as suas necessidades são ignoradas e negadas pelo poder. MCK ilustra esta situação:

*Através da música compartilho os meus conhecimentos com outras pessoas  
trocamos ideias, dores minhas  
É por isso que este disco não tem qualquer patrocínio do André  
ou ajuda do José  
não é editado e tem distribuição independente  
com vozes mal captadas, misturas sei lá como  
Kapa improvisado  
Mas tá-se<sup>134</sup>  
tem pouca qualidade, mas tá seguro  
muita notícia no mambo<sup>135 136</sup>*

---

<sup>133</sup> SAID, 1996, p. 89: “Uncompromising freedom of opinion and expression is the secular intellectual’s main bastion: to abandon its defense or to tolerate tamperings with any of its foundations is in effect to betray the intellectual’s calling”.

<sup>134</sup> Tá-se, tudo bem.

<sup>135</sup> Mambo, coisa, assunto ou problema.

<sup>136</sup> MCK, 2002: 1. “Introdução”.

Diferente dos poetas consagrados pela UEA, que adquirem reconhecimento institucional através da publicação de suas obras e da pertença a este órgão financiado com fundos institucionais, o MC procura reconhecimento entre os seus “manos”. É facto conhecido que, um largo número de escritores angolanos estão ligados, de alguma forma, ao poder instituído. Em entrevista a Michel Laban, Jofre Rocha, pseudónimo de Roberto de Almeida, que, na pele de político, já chegou a ser presidente da Assembleia Nacional, reconhece a dificuldade desta posição dupla:

Acho que o escritor agora tem que escrever sobre o momento presente, o que é extremamente difícil porque nós somos atores e espectadores de tudo neste momento. Estamos na ação e não é fácil registar essa ação quando nós somos atores e ao mesmo tempo espectadores.<sup>137</sup>

Edward Said, no seu trabalho *Representations of the intellectual (Representações do intelectual)* reflete sobre esta situação de posicionamento duplo em papéis geralmente antagónicos, com os seus perigos:

Nada, a meu ver, é mais repreensivo que aqueles hábitos mentais do intelectual que o induzem à evasão, característica de evitar posições e postulados difíceis que se sabem corretos, mas os quais se decide não tomar. Não se quer parecer demasiado político; tem-se medo de parecer controverso; tem-se a necessidade de aprovação de um chefe ou de uma figura de autoridade; quer-se manter uma reputação inabalada, objetiva, moderada; espera-se ser chamado, consultado, estar num conselho ou comité de prestígio e assim permanecer dentro da corrente responsável; e um dia espera-se receber um grau honorário, um grande prémio, ou, quiçá, uma posição de embaixador.

Para um intelectual, estes hábitos mentais são corruptores *por excelência*. Se alguma coisa pode desnaturar, neutralizar e, finalmente, matar uma vida intelectual apaixonada, é a internalização de tais hábitos.<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> LABAN, 1991: p. 688.

<sup>138</sup> SAID, 1996, pp. 100-101: “Nothing in my view is more reprehensible than those habits of mind in the intellectual that induce avoidance, that characteristic turning away from a difficult and principled position which you know to be the right one, but which you decide not to take. You do not want to appear too political; you are afraid of seeming controversial; you need the approval of a boss or an authority figure; you want to keep your reputation for being balanced, objective, moderate; your hope is to be asked back, to consult, to be on a board or prestigious committee, and so to remain within the responsible mainstream; someday you hope to get an honorary degree, a big prize, perhaps even an ambassadorship. For an intellectual these habits of mind are corrupting *par excellence*. If anything can denature, neutralize, and finally kill a passionate intellectual life is the internalization of such habits”.



O MC, por não ter laços com nenhuma instituição do poder, por ser o marginal(izado), consegue produzir e existir como intelectual completamente desligado do poder e à margem de qualquer ideologia político-partidária, podendo assim verbalizar, de forma desprendida, todos os seus desencantos. Estando de fora da conformidade do senso comum promovida pela hegemonia e fora da sua “corrente responsável”, o MC consegue representar resistência à hegemonia que não o consegue “desnaturar”, desvirtuar e desviá-lo e, desta forma, instrumentá-lo politicamente, mantendo assim a sua mente livre da possibilidade de internalização de “hábitos” conformistas e desapaixonados, passíveis, segundo Said, em intelectuais afetos ao poder.

Sem acesso aos canais que levariam à possibilidade de ascender ao poder e aos espaços de decisão, tornando-se inaudível e assim invisível, o subalterno urbano escolhe o rap como plataforma global de visibilidade. O rap tem sido, para os muitos “condenados da terra”, o espaço de verbalização, à escala global, do seu protesto: em Tóquio, rappers rebelam-se contra o hiperconsumismo, enquanto, em Paris, minorias étnicas reclamam os seus direitos, no Brasil, MCs denunciam a mentira do lusotropicalismo, enquanto que o antropólogo Nwenda Ntarangwi mostra como, na África oriental, o rap tem servido com um fórum, um espaço para o comentário social, longe da arena política<sup>139</sup>. O MC entende o seu papel na sociedade angolana:

*Vocês sabem que rap é música de intervenção social  
logo, o MC deve contribuir para a educação cultural do seu povo*<sup>140</sup>

O rapper, o poeta urbano marginal, não está preso à palavra escrita para realizar a sua resistência, muito em sintonia com o pensamento de David Mestre:

*Palavras semáforos  
sinais  
de leitura são  
armas sophi  
sticadas  
da burguesia*<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> NTARANGWI, 2009: p. 11.

<sup>140</sup> MCK, 2002: 1. “Introdução”.

<sup>141</sup> MESTRE, 1989: p. 55. “Nem tudo é poesia”.

A palavra escrita, produto do espaço letrado, é, no entendimento de David Mestre, compartilhado pelo MC *mussecado*, inacessível às massas iliteradas e iletradas, ou mesmo analfabetas, do musseque. De igual forma, o poeta e acadêmico ganês Kofi Anyidoho apela aos seus homólogos:

tentem explorar as possibilidades da utilização da tecnologia de som como principal meio de diálogo poético .... [uma vez que] muitos de nossos povos não têm olhos para testemunhar a poesia de impressão, mas tem ouvidos para o poder do som e o sentido das palavras.<sup>142</sup>

O MC compreendeu, na sua posição de produto do musseque, que a *realidade* angolana não permite ser a poesia escrita acessível ao subalterno, que não tem as ferramentas literárias para a desconstruir e interpretar, ou, apesar da massificação da educação na década de 70, a literacia necessária para a compreender<sup>143</sup>. Muito à maneira do guerrilheiro combatente e da sua Poesia de Combate, o MC, na sua roupagem de *griot* urbano, faz uso da oralidade para se fazer ouvir. Cantada, a sua poesia sincopada chega a todos os angolanos, primariamente no espaço marginal-urbano, lugar ocupado pelo MC e pelos milhares de migrantes fugidos da guerra no interior do país, que compõem o espaço marginal urbano. A oralidade no rap angolano, assim como outrora na Poesia de Combate, não é tão-somente mais um recurso estilístico na construção da angolanidade, como ao longo da poesia angolana moderna, mas uma necessidade social e política de fazer passar uma mensagem. Voltamos à “poesia de contacto”, conforme a denominou Jorge Macedo.

O poeta urbano, o rapper, troca a caneta pelo microfone, o *mike*, que usa para disseminar sua poesia e, na condição de subalterno, fazer-se ouvir. A sua voz ganha dimensão e permite que ocupe o seu lugar na sociedade, o seu volume torna-o

---

<sup>142</sup> ANYIDOHO, “Mythmaker and Mythbreaker: The Oral Poet as Witness”; *Apud* ANYIDOHO, “Poetry as Dramatic Performance”; *In* OLANIYAN, 2008, p. 382: “attempt to explore possibilities of using the technology of sound as the primary medium of poetic dialogue.... [since] many of our people do not have eyes to witness the poetry of print but ears for the power of the sound and sense of words”.

<sup>143</sup> MELO, 2004: p. 3: “uma análise honesta não pode ignorar, é que o número de leitores era (e continua a ser) tão escasso, que a autonomia dos escritores, até porque relativa, não chegava a tirar o sono ao sistema”.

inevitavelmente visível e audível, conferindo-lhe o poder da palavra. Russell A. Potter refere-se ao volume usado na disseminação da palavra no rap como uma forma de “guerra psicológica”<sup>144</sup>, onde o pretendido é fazer-se visto e ouvido. Dos *candongueiros* ouvem-se vociferações que dão a conhecer descontentamentos, jovens carregam consigo reprodutores portáteis, volumes altos, querem fazer-se visíveis. Causam incómodo com a voz que dilacera, feito estilhaços de minas que se espalham sem rumo certo, ferem os ouvidos dos mais susceptíveis com a sua linguagem pouco polida, (cor)rompida por anos de uma educação truncada, herança do colonialismo e da guerra civil. O rapper fala a linguagem do musseque, não a linguagem literária (re)inventada dos romances de Luandino Vieira, que vai ao encontro da margem, mas essa falada em um musseque real, que já não é só a língua trazida pelo colonizador, mas aquela que abraça e congrega angolanos com culturas e línguas diferentes, com um mesmo histórico: fugidos do caos e da dor da guerra, fantasmas sempre presentes, frustrando desejos e sonhos, onde o futuro está eternamente no amanhã. Ao improvisar com a língua imposta pelo colonizador, a língua que foi e continua a ser, da dominação e da repressão, o MC dá forma e deforma a língua portuguesa e, nessa subversão, cria (através de neologismos) a possibilidade de expressão da *realidade* por ele experienciada e refletida, não só pela poética, mas pela linguagem escolhida, a da periferia, enquanto rejeita a língua padrão do centro/canónico mais comumente utilizada na produção literária, desobedecendo à ordem instituída.

A guerra, que truncou emocional, cultural e fisicamente o angolano, é denunciada por MCK com o seu poema “Nzala”<sup>145</sup>, palavra em quimbundo que significa fome:

*Baldes de lágrimas se enchem quando eu olho  
pra dentro do olho  
raiva é o que recolho  
do rosto  
que desgosto  
refletido em pequenos ossos do corpo exposto  
daquele rapaz comum  
que não é manequim mas faz dieta  
não é religioso mas faz jejum*

---

<sup>144</sup> POTTER, 1995: p. 108.

<sup>145</sup> MCK, 2011: 6. “Nzala”.

*Nenhum brinquedo subtrai a dor da morte do pai  
as memórias são duras e o puto fica a toa quando pensa na irmã  
espancada com a mutimba<sup>146</sup>  
em plena manhã lançada pra cacimba<sup>147</sup>  
que até hoje guarda a face do tropa e a cor da farda do autor crime  
pró rapaz o sol perdeu o brilho  
no momento em que o kwemba<sup>148</sup> aperta o gatilho  
e dispara contra a mãe em frente do filho  
a velha cai  
e o dreda<sup>149</sup> vai  
e a tristeza se hospeda na alma do rapaz*

*Na condição de deslocado do Bié  
o puto saiu do Kuíto até Benguela a pé  
longa caminhada, terra minada  
disparos de AKA, tipo nada  
ele era puto e só podia chorar  
tristeza, raiva, perda  
chegou em Luanda  
sem a perna esquerda  
à procura do céu o garoto achou o inferno  
transformou-se em puto de rua aos olhos do governo  
dorme de baixo da ponte de inverno a inverno  
sem calor materno  
divorciado do caderno  
parece eterno  
o sofrimento do pequeno  
escravo moderno  
do Mercedes e do terno  
enteadado da guerra, cidadão pacato  
é chato lavar carro, engraxar sapatos  
partilhar no contentor com o cão e o gato  
a espinha do prato do macalacato<sup>150</sup>  
que encheu a barriga no tempo da guerra  
que construiu riqueza com o sangue do conterra<sup>151</sup>  
tem a cara e o nome do mosquito que nos ferra*

O MC usa a linguagem coloquial (do dia-a-dia) onde prevalecem os neologismos, os calões, as palavras oriundas dos vários povos que compõem o mosaico cultural angolano, uma linguagem que não é somente criação literária, mas também de (re)criação do espaço urbano. A língua permite assim a criação da (re)apresentação da

---

<sup>146</sup> Arma de fogo.

<sup>147</sup> Poço.

<sup>148</sup> Tropa, militar, homem fardado.

<sup>149</sup> Do inglês *dread*, aqui homem.

<sup>150</sup> Homem poderoso, rico.

<sup>151</sup> Conterrâneo.

*realidade* entendida e sentida pelo poeta: revela características e determinados aspetos socioculturais, é produto e veículo do espaço social. A função do autor, conforme aponta Foucault, “é, assim, característica do modo de existência de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior [da] sociedade”<sup>152</sup>. Se Gramsci afirma que o intelectual orgânico é um produto do seu meio social, para Foucault é a *realidade* social que produz o discurso por ele adotado. Uma poesia narrativa cantada, onde a repetição cria o ritmo enquanto enfatiza a ação nela descrita, serve para sacudir o alocutário, enquanto a mensagem fica impressa na memória, criando um vínculo entre o locutor e o alocutário. Segundo Havelock, as narrativas da experiência humana servem para armazenar, organizar e comunicar o que é sabido:

o especialista oral, quer seja bardo, sacerdote, profeta ou vidente, reveste continuamente a instrução memorizável de desenhos projetados para agradar, para que a própria instrução seja unida indiretamente à memória social, na medida em que é traduzida em exemplos ativos.<sup>153</sup>

Ao reproduzir o poema oral, o alocutário reitera a mensagem do MC, corroborando-a na medida em que se revê na ação descrita na narrativa poética. Arnaldo Saraiva, em *Literatura Marginalizada*, ao referir-se à canção de intervenção política e contestatária de Sérgio Godinho, aponta para algumas das características que fazem da canção um género mediático, eminentemente comunicativo e social, que também poderiam ser aplicadas ao rap:

a canção tende a fixar-se ou a oscilar *entre* o individual e o coletivo, entre o novo e o velho, entre o alto e o baixo – evitando choques, saltos e ruturas da estética ou da moral vigentes na sociedade em que circula. Facilmente memorizável, a canção vale-se para isso de todo o tipo de repetições, linguísticas e musicais, e de vários ingredientes melódicos e rítmicos.<sup>154</sup>

A poesia urbana angolana contemporânea, assim com a Poesia de Combate, com a sua linguagem de contacto (*cf.* Jorge Macedo) e o seu carácter narrativo de testemunho, tem a capacidade, dada também a sua vocação mediática que busca aproximar-se ao

---

<sup>152</sup> FOUCAULT, 2006: p. 46.

<sup>153</sup> HAVELOCK, 1996: p. 95.

<sup>154</sup> SARAIVA, 1980: p. 128.

máximo do seu público-alvo, de consciencializar o homem e de fomentar mudanças: é a lírica contra o senso comum. É poesia de arremesso de ideias. O MC olha ao seu redor e questiona a sua condição social, económica, cultural e educacional. Encaixando-se no que Inocência Mata denomina como sendo uma temática patente na poesia do pós-guerra, a “escalpelização das responsabilidades” (cf. Mata) e nessa senda, o MC constrói uma poesia contundente que questiona o poder e demanda respostas:

*Manos, também quero paz no prato  
tudo que quero é paz no prato  
dignidade e paz no prato  
prefiro morrer a tiro do que morrer a fome  
irmãos, a disparidade é enorme  
vivemos presos nessa armadilha  
condenados a sermos escravos de três famílias  
tudo é deles, do Talatona à ilha  
Os diamantes são deles  
O petróleo é deles  
A imobiliária é deles  
A banca é deles  
Vivemos do biscato<sup>155</sup> e da quixiquila<sup>156</sup>  
para nós só tem Zango e Panguila<sup>157</sup>  
Mendigamos ao relento tipo cães sem dono  
Wakimono kia<sup>158</sup>  
Patrão é colono  
aqui na terra do pai banana*

*Este é o país do pai banana  
Eu nasci aqui  
a mim ninguém engana*

*Com desonestidade absoluta  
o poder é um garimpo  
políticos com missões  
agem sem integridade  
atrás de comissões  
amigos são prioridade  
reunidos em comissões  
aprovam a lei da proibidade  
tolerância zero  
só está a apanhar cainha*

---

<sup>155</sup> Negócio intermitente, ocasional.

<sup>156</sup> Empréstimo feito entre trabalhadores.

<sup>157</sup> Projetos de relocação de moradores dos musseques.

<sup>158</sup> Estás a ver?

*ninguém fala da princesa  
ninguém toca da rainha  
os puros tubarões estão todos fora da linha*

*O saneamento é lastimável  
saúde precária  
a água não é potável  
a luz é instável  
fizeram da miséria um negócio rentável  
tanta riqueza na mão de quem governa  
generais têm frotas de cisternas  
dirigentes vendem geradores e velas  
e por isso morremos de incêndios na favelas  
paludismo, cólera, febre amarela  
para dar mais raiva do nguimbo<sup>159</sup>  
o nosso sofrimento é vendido na Zimbo<sup>160</sup>  
Irmãos, eles são todos sócios  
Wakimono kia  
Pobreza é negócio  
Transformaram Angola num país do futuro  
pois é, deixamos tudo para amanhã, né?  
quando a cabeça não regula, o corpo é que paga  
história trágica, realidade amarga  
temos torneiras secas, rodeados de rios  
temos terrenos férteis, estômagos vazios  
África é o berço, quem está no berço dorme  
Pensamos pouco e morremos à fome  
aqui no país do pai banana <sup>161</sup>*

Esta é uma poesia que atende ao chamamento de Abiola Irele para um “novo realismo”<sup>162</sup> na literatura africana contemporânea, encaixando-se no que entende como sendo um “movimento de consciencialização”<sup>163</sup> contemporâneo que tenta criar uma resistência ao poder estabelecido, na procura por uma nova ordem na África globalizada, enquanto abre espaço para se pensar e (re)criar uma nova normalização da sociedade.

O poeta urbano torna-se parte desse “movimento de consciencialização” de que fala Irele. O MC revisita a história angolana e nela procura heróis e assim entrelaça a sua existência com a do poeta combatente e, dentro de uma perspectiva de consciencialização do angolano, o MC urde a sua poesia à imagem do combatente,

---

<sup>159</sup> Saliência atrás da cabeça.

<sup>160</sup> Canal privado de televisão angolana.

<sup>161</sup> MCK, 2011: 10. “O país do pai banana”.

<sup>162</sup> IRELE, 2001: p. 213.

<sup>163</sup> IRELE, 2001, p. 245: “a movement of consciousness”.

apropria-se da sua figura e da sua simbologia (não sem questioná-la), recria o imaginário de luta e torna-se no “guerreiro do musseque”<sup>164</sup>, numa “trincheira de ideias”<sup>165</sup> – num processo de revisitação e reinterpretação e conseqüente (re)invenção da história, conforme sugerido por Carmen Tindó Secco como uma das características da poesia angolana atual<sup>166</sup>, que não deixa de ser, neste caso, também um ato de apropriação do local da enunciação. O MC, subalterno *mussecado*, revê-se no discurso do poeta guerrilheiro da década de 60, por quem nutre empatia na sua luta por uma Angola melhor. O combate já não se trava no *maquis* e nem com AK-47; agora trava-se através dos meios de comunicação e no palco, onde o poeta se mune de um microfone que lhe amplifica a voz e lhe confere visibilidade. A poesia é de “contacto” (cf. Jorge Macedo) e de consciencialização, é reivindicativa. Embora não esteja ligada a nenhum projeto político-partidário e nem chame o povo para a luta armada, faz-lhe lembrar que a luta continua, desta vez pela sobrevivência, numa Angola neoliberal e globalizada. A arma é a palavra e o poeta, outrora de “letra em riste”<sup>167</sup>, encontra-se agora de “*mike* em riste”.

### 3.4.7 Pode o subalterno angolano falar? A voz do *mussecado* e a problemática da (re)apresentação

*Cansei de ser eco, passei a ser voz*

*Flagelo Urbano*<sup>168</sup>

Ao se tornar audível e visível, o MC ganha o poder que essa visibilidade lhe confere. Não mais o objeto mudo da poesia angolana, o subalterno angolano torna-se sujeito da sua própria poesia. A sua voz sincopada faz-nos chegar o testemunho da sua luta

---

<sup>164</sup> MCK, 2002: 10. “Guerrilheiro do Musseke”.

<sup>165</sup> MCK, 2002.

<sup>166</sup> SECCO, 2009: p. 242.

<sup>167</sup> LARANJEIRA, 1992.

<sup>168</sup> Entrevista. HEBREU: 2009.



pela (sobre)vivência numa Angola recém-chegada ao neoliberalismo capitalista globalizante. Em torno dos seus raps, estabelecem-se identificações por parte dos marginalizados angolanos, relativamente às referências apresentadas nas poesias sobre o quotidiano no musseque. O subalterno canta e é ouvido.

Aqui pergunta-se: pode ou não o subalterno falar? O MC, produto do musseque, com a ajuda das tecnologias disponíveis, entalha para si um local de enunciação no discurso poético de resistência. Fala por si, usa a sua voz para expor a sua condição. O subalterno, afinal, pode falar. Fala de si, para outrem igual a si (no local e no global), fala para e pelo seu congénere, seu “mano”, e fala ao poder hegemónico. O subalterno fala e é através da sua voz, na palavra projetada e amplificada pelo microfone, que ganha visibilidade e poder:

*MCK não sou eu, MCK são todos vocês  
que alimenta a existência desse circuito fechado  
MCK são os milhares de manos e manas que carregam as minhas mensagens  
como trouxas na cabeça  
os milhares de manos que aplicam os ideais que defendo na vida prática  
justiça, paz e liberdade  
os milhares de manos espalhados pelo mundo  
que acreditam numa Angola diferente  
as manas que debatem em defesa dos sons  
os cotas e putos que sentem as suas vidas refletidas nas letras  
o pessoal que consome a trincheira e a nutrição  
o pessoal que transporta as t-shirts no tronco  
os manos e manas que vão aos shows  
o meu som não tem norte  
o meu som não tem sul  
eu represento Angola<sup>169</sup>*

Ao tornar-se vocal, o subalterno que, por definição de Spivak, é aquele que não tem acesso ao discurso da resistência sem que haja mediação<sup>170</sup>, o MC, apresenta-se à poesia angolana sem mediadores, fala por si e de si. Apresenta-se como aquele que tem como missão consciencializar o angolano, função de intelectual orgânico, apresentando assim uma problemática à equação de Spivak, a qual consegue transpor.

---

<sup>169</sup> MCK, 2011: 15. “Eu sou Angola”.

<sup>170</sup> SPIVAK, 2012: p. 160.

Ao contrariar o silêncio que lhe foi imposto, o subalterno dissidente procura a sua linguagem de comunicação cultural e, nesse processo, procura novas formas de criação literária. Na sua exploração de novas veredas culturais, ele assume o rap, já difundido e apropriado globalmente, como uma plataforma de visibilidade para vociferar o seu descontentamento; identifica-se com a sua poesia, com a sua ira, com a sua herança africana, afirma-se como *griot* urbano; revisita a história e encontra no poeta combatente a figura angolana na qual se revê, ambos combatentes por uma Angola melhor e, tal como o poeta combatente, expressa a sua história, passado e presente e, nesse processo, torna o rap global em expressão cultural local.

Na sua função de intelectual orgânico, o MC elabora um discurso contra-hegemónico que visa provocar a crítica e levar ao bom senso. Contudo, ao torna-se poeta e ao difundir as suas ideias, não deixa de continuar a ser subalterno, uma vez que sente a necessidade de representar este espaço social, do qual faz parte e sente-se organicamente pertencente. O rapper representa o que Gramsci entendeu ser o que “idealmente [,] o proletariado deveria ser capaz [:] de gerar seus próprios intelectuais ‘orgânicos’ dentro da sua classe [e] que permanecessem intelectuais *da* sua classe”<sup>171</sup>. Muito à maneira do que Gramsci pretendeu ser, o intelectual orgânico “ideal”, o MC, cujo discurso germina na terra batida do musseque, que nela cresce e dela alimenta a sua poesia – é o intelectual orgânico subalterno. Ele é tanto poeta como sujeito do poema, assim como todos aqueles que, no seu espaço social, apesar de todas as adversidades, continuam a subsistir. Produz poesia com o intuito de os libertar do senso comum (*cf.* Gramsci) e do seu carácter passivo. Percebe que o povo, quando não entende as contradições do sistema que o subalterniza, procura apenas (sobre)viver nele (procurando soluções individuais para problemas coletivos), não procura caminhos para alguma mudança, porque não os vê, nem procura contestar as relações de poder existentes na sociedade, por que não concebe ser possível fazê-lo. A intenção do poesia rap é criar a necessidade de mudança:

*A imprensa privada está comprada*

---

<sup>171</sup> GRAMSCI, 1980, p. 6: “ideally the proletariat should be able to generate its own “organic” intellectuals within the class and who remain intellectuals *of* their class”.

*a oposição é só fachada  
a liberdade está condenada  
a juventude só quer cevada  
'mana moça, manda vir outra rodada!'  
Vivemos ressacados e não exigimos nada  
combatemos o alcoolismo com maratonas<sup>172</sup>  
Em vez de moças direitas  
fabricamos Madonas  
Publicitamos menos livros que bitolas  
os filmes são iguais: balas e pistolas  
em vez de palestras realizamos caldos<sup>173</sup>  
os polícias já não querem gasosa, agora é saldo  
eles adoram cabrité<sup>174</sup>  
todos sonham com comité  
não é só taxista que é candongueiro  
aqui todos dão mbaia<sup>175</sup>  
para ganhar dinheiro  
Irmãos, só temos uma opção  
ou acabamos com a corrupção  
ou a corrupção acaba com Angola  
no país do pai banana<sup>176</sup>*

O rapper identifica-se com o musseque, onde está organicamente enraizado. Ele permanece comprometido com este espaço social que é o seu local de enunciação, identifica-se social e culturalmente com a margem, cria o discurso marginal do musseque<sup>177</sup> e, nesse processo, é também reconhecido como produto *real* do

---

<sup>172</sup> Festas populares, feiras.

<sup>173</sup> Festas.

<sup>174</sup> Espetada de carne de cabrito, geralmente vendida na rua.

<sup>175</sup> Manobras de trânsito perigosas.

<sup>176</sup> MCK, 2011: 10. "No país do pai banana."

<sup>177</sup> Sobre o conceito de literatura marginal(izada) Arnaldo Saraiva define-a da seguinte maneira: "Aplicado à literatura, o adjetivo "marginal" tanto pode ter o sentido topográfico que é corrente em Portugal (à margem de – entenda-se: outra, outras literaturas), como pode ter o sentido jurídico, social, moral ou psicológico que é corrente no Brasil (à margem da lei vigente). Assim a designação "literatura marginal", "literaturas marginais" cobre mais ou menos todo o espaço semântico de outras designações, tais como "paraliteratura", "subliteratura", "infraliteratura", "literatura popular", "literatura oral", "literatura de cordel", "contraliteratura", "antiliteratura", "literatura underground", e até "literatura de vanguarda". O que define tais expressões ou designações é a oposição explícita ou implícita à literatura dominante, oficial, consagrada, académica, e mesmo clássica. A que assim se quer, ou assim é querida. (...) e pode visar-se preferentemente não só um tipo de textos mas também o modo da sua produção, da sua distribuição ou circulação, e do seu consumo (...) ponto de encontro ou lugar de reconhecimento de minorias, de marginais, de marginalizados (...) já menos difícil é saber por que é que um texto é marginalizado – porque o é sempre por razões de ideologia literária (o desrespeito das leis clássicas, a novidade nas técnicas ou nos motivos, a contaminação dos géneros, a simplicidade ou a complicação estrutural), de ideologia político-religiosa (o ponto de vista popular, isto é, da classe popular, o erotismo, o anti-religiosismo, a crítica das instituições ou dos seus representantes), e de economia do mercado

musseque: o “*mussecado* de raiz”. O musseque cria empatia com o MC, pois reconhece nas suas palavras a *verdade* da sua *realidade*, uma empatia que se baseia na sua identificação com o lugar e numa experiência partilhada de carência. Por ser a voz marginal e audível neste espaço urbano e restrita a este circuito alternativo, continua assim a ser um “transcrito oculto”, vedado aos meios de comunicação institucionais, não reconhecido pelo poder, que assim aparenta não os ouvir, num continuado processo de relegação à subalternidade, à margem, onde continua silenciado pela hegemonia. Contudo, conforme alerta Scott, quebrar o silêncio é um ato de rebeldia<sup>178</sup> e, ao tornar pública uma afronta enunciada diante de uma plateia, é um desafio que, caso não seja de imediato reprimido pela hegemonia, pode vir a alterar fundamentalmente estas relações de poder<sup>179</sup>. Conforme alerta Foucault, “ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer certas exigências ou se não for, de início, qualificado para o fazer”<sup>180</sup>, situação que relega o discurso do subalterno às margens: a sua crítica ao senso comum e a sua chamada ao bom senso (*cf.* Gramsci) ficam assim circunscritos, pela hegemonia, à marginalidade. Contudo, as novas tecnologias permitem a existência de um discurso alheio às “instituições de poder”. As novas tecnologias vêm a permitir que a voz do subalterno transborde para fora da margem e infiltre e influencie outros espaços sociais e culturais angolanos.

Outra forma de tentar silenciá-lo é a promoção de rappers descomprometidos com a *realidade* político-social angolana. Longe de se enquadrarem no conceito gramsciano de intelectual orgânico, estes MCs ocupam-se de temas que visam a diversão: no sentido de divertimento e distração, mas principalmente no sentido de ser um desvio da atenção da *realidade* social angolana. Com um discurso vazio de ideologias, estes rappers limitam-se a reproduzir a fórmula estadunidense do rap comercial. Vestem-se, comportam-se e discursam de acordo com o rap oriundo dos canais televisivos dos Estados Unidos da América: sobre festas, mulheres, carros e desavenças entre MCs. Este é um rap comercial cuja projeção foi alavancada pelo mercado capitalista

---

*editorial ou distribuidor (oralidade, manuscritos, volantes, folhetos, graffiti, fotocópias; muros, portas, árvores, tendas, barracas, tabacarias; feiras, mercados)”. SARAIVA, 1980: pp. 5-6.*

<sup>178</sup> SCOTT, 1990: p. 207.

<sup>179</sup> SCOTT: 1990: p. 215.

<sup>180</sup> FOUCAULT, 1997: p. 29.

mundial, que percebeu o potencial lucrativo do rap e o seu possível papel como um instrumento cultural da globalização. Foi através da disseminação massificada pelas médias que os códigos de comportamento, as mensagens, os símbolos, o vestuário e as outras manifestações artísticas do hip hop circularam no mundo e foram divulgadas em Angola, tanto do rap dito consciente, como do comercial, tornando este tipo de poesia urbana amplamente conhecida a nível global.

Fonte de rendimentos para as indústrias culturais estadunidenses, em Angola tornam-se igualmente frutíferos para os agentes culturais, onde o rap comercial tem sido utilizado, inclusive em campanhas políticas. Contudo, essa tentativa de silenciamento e instrumentalização do rapper tem sido fator de escrutínio por parte dos alocutários simpatizantes do rap *revú*, que não perdoam aos seus intelectuais “vendidos”<sup>181</sup> ao poder e farejam com ímpeto o que consideram ser discursos farsantes. O alocutário promove e apoia o rapper com quem se identifica e que entende representar as suas ideias, dores, desejos e desencantos.

O poeta urbano, o MC angolano, ao reclamar a autoridade da representação de todo um povo do musseque, quiçá, de Angola, sendo oriundo desse espaço social, pretende ser a voz dos silenciados, conforme exorta Ikonoklasta:

Rap é análise social, o rap (...) tem essa função, mas é uma voz, tem essa função de contracultura, que dá voz a muitas pessoas que de outra forma não tem outra maneira de se exprimir (...) Ou seja, é um reflexo de alguns sentimentos que estão a ser recalcados, de algumas frustrações que estão a ser obliteradas e atiradas para o balde do lixo, manifestado por intermédio de jovens rapazes e raparigas, que resolvem ser porta-vozes justamente desse lado que está a ser negligenciado de uma maneira muito pouco inteligente, porque não se resolvem as coisas varrendo o lixo para debaixo do tapete.<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> POTTER, 1995: pp. 111-112. Potter chama a atenção para a ética patente no rap estadunidense contra o “selling out” (o vender-se, subtendendo-se ceder ao sistema capitalista que visa o lucro e não a consciencialização como objetivo mor do rap) através da promoção de poemas previsíveis, sem conteúdo reivindicativo e controverso, ou em termos gramscianos, poemas de senso comum, sem apelação ao bom senso. Ikonoklasta, em entrevista (06 de Agosto, 2013), explica que em Angola, a terminologia usada é rap “consciente”, “*underground*”, “real” em oposição ao “*mainstream*”, “comercial” ou “sintético”. Contudo, ao lhe ser pedido que definisse a autenticidade no rap, afirmou que “é uma coisa que cada um sente da sua maneira (...) não há uma definição para toda a gente. É o que se sente”, ou seja, depende da identificação que o locutor consegue estabelecer com o alocutário.

<sup>182</sup> Entrevista, IKONOKLASTA (Luaty Beirão), 27 de Julho de 2013.

Igualmente, MCK declara:

*o meu som não tem norte  
o meu som não tem sul  
Eu represento Angola<sup>183</sup>*

Contudo, ao se posicionar como voz de todos os angolanos, o MC corre o risco de replicar os poetas que o precederam, ao homogeneizar, embora sem intenção, um espaço social bastante heterogêneo e complexo, acaba por silenciar aqueles que pretende representar, replicando as estruturas de poder que relegam o subalterno ao silêncio. Conforme alerta Inocência Mata, a própria estrutura do poder, na sua colonialidade, reproduz os sistemas de exclusão, criando os seus próprios marginais e subalternos, Mata afirma:

se o pós-colonial remete, à partida, para o fim de um ciclo de dominação geopolítica, nem por isso aponta para a neutralização dos seus corolários, permitindo até a internalização de antigas relações de poder opressivas – e caberia, aqui, recuperar o substantivo plural “pós-coloniais”, proposto por Ella Shohat: “pós-coloniais” que são agora as mulheres, as minorias étnicas, as minorias sociológicas, os camponeses, os dissidentes ideológicos, os críticos do sistema políticos, enfim, os marginalizados do processo de globalização económica, geradora de periferias culturais.

Vemos, portanto, que a diferença continua a ser, também em tempos pós-coloniais, fatora de conflitos e a potenciar exclusões: seja o *outro* decorrente de diferença de gênero (...) ideológica (...) social (...) etária (...) étnica (...) e cultural.<sup>184</sup>

Ao estabelecer o seu discurso, o rapper escolhe a quem representará: o seu semelhante e não o que lhe é (in)diferente. Ao situar o seu local de enunciação no musseque, no espaço periférico urbano, de fora da sua poesia fica, por exemplo, o subalterno rural, que continua remetido para a margem: sem acesso aos mecanismos tecnológicos, que permitiriam a sua audibilidade e visibilidade e sem acesso à língua portuguesa, que lhe configuraria um carácter dialógico ao discurso.

Os MCs, oriundos de outros espaços sociais, ao apropriarem-se do rap como ferramenta de disseminação de ideias que visam permitir a construção do bom senso

---

<sup>183</sup> MCK, 2011: 15. “Eu sou Angola”.

<sup>184</sup> MATA, 2008: pp. 28-29.

(cf. Gramsci), acabam também por falar não só para o subalterno, mas também pelo subalterno, apropriando-se assim da sua voz. Ikonoklasta, um exemplo muito peculiar no rap angolano, onde um *filho do sistema*<sup>185</sup> se torna num *raptivista*<sup>186</sup>, se revê na função de intelectual orgânico da sociedade a que pertence:

Ninguém vive sozinho (...) E eu tenho noção que a situação em que nós estamos a viver agora, é uma situação em que, a qualquer altura, eu posso ser privado, não dos meus poucos bens, que eu possa vir a adquirir com os meus privilégios, mas da minha vida. A situação está a esse ponto e está a esse ponto porque existe esse fosso grande. Então eu devo, tenho o dever moral como angolano, de querer que esse desequilíbrio se atenuar, que as pessoas se sintam melhor, com mais condições, com mais oportunidades (...) Então eu sinto obrigação moral como patriota, de denunciar (...) Para mim a legitimação é: eu sou angolano e preocupo-me como angolano, o contrário seria mais hipócrita, de dizer que eu sou angolano e preocupo-me comigo.<sup>187</sup>

Ainda que o discurso seja pelo coletivo e o poeta justifique a sua posição ao representar o subalterno, ele acaba igualmente por reproduzir, sem se aperceber, as estruturas de poder que silenciam este. O MC, ao falar pelo subalterno, relega-o ao espaço marginal do discurso de resistência, reproduzindo o discurso poético angolano, que, até então, perpetuou, embora sem intenção, o silenciamento do subalterno. Independentemente de o rap ser produzido por um “*mussecado de raiz*”, posicionado organicamente nesse espaço, ou produzido por um poeta que empatiza com o subalterno e que se posiciona no seu lugar, apropriando-se da sua voz, ambos acabam por replicar as estruturas de poder que pretendem repudiar.

Muito embora o “*mussecado de raiz*” tenha conseguido falar, haverá sempre outros subalternos silenciados, (re)criações da colonialidade do poder, frutos de resquícios da hierarquia colonial ainda persistente no espaço angolano pós-independência, que não só os (re)cria, mas os perpetua. Contudo, e apesar do risco de silenciar outros subalternos no processo de se fazer ouvir, o rap proporcionou ao “*mussecado de raiz*”

---

<sup>185</sup> Luaty Beirão é filho de João Raposo Beirão, que, até falecer, em 2006, exerceu o cargo de diretor da FESA, Fundação Eduardo dos Santos.

<sup>186</sup> Muito à maneira do poeta tornado guerrilheiro, o rapper torna-se ativista político, embora apartidário, no que se passou a chamar um *raptivista* (rapper + ativista), Ikonoklasta e Carbono sendo exemplos icásticos dessa denominação.

<sup>187</sup> Entrevista IKONOKLASTA (Luaty Beirão), 27 de Julho de 2013.

a possibilidade de falar e o microfone ampliou-lhe a voz. Ao quebrar o silêncio numa declaração pública disseminada por ondas eletromagnéticas, a sua poesia propicia, não só ao MC mas aos alocutários que se identificam com o seu testemunho, um sentimento de coesão coletiva, autoestima e dignidade e, acima de tudo, o poder que confere a possibilidade de, como afirmou Said, “dizer a verdade” ao poder. O subalterno percebe o MC como uma espécie de herói combatente, de defensor ideológico, tido como o indivíduo que canta e conta os seus dilemas e que, ao falar de si, fala para o seu “mano” e, nesse processo, presta-se a ser a voz dos seus alocutários. Agora, na plataforma universal que é o rap, o seu grito local torna-se global – longe ficou a imagem de uma Angola a clamar no deserto, na desolação, no silêncio e na solidão.

### **3.5 A modernidade e a pós-modernidade na poesia angolana de resistência: a distopia do avesso do sonho e a ‘nutrição espiritual’ do canibal**

#### **3.5.1 O avesso do sonho na modernidade distópica angolana**

*A falta de espírito de paz  
causou no angolano  
o ‘desumanismo’  
MCK<sup>1</sup>*

Hugo Friedrich traça a desumanização como um dos marcos fundamentais da poesia moderna:

através da lírica, o sofrimento passa à falta de liberdade de uma época, dominada por planificações, relógios, coações coletivas, e que, com a “segunda revolução

---

<sup>1</sup> MCK, 2001: 13. “As Técnicas, as causas e as consequências”.



industrial”, reduziu o homem a um mínimo. Seus próprios aparelhos, produtos de sua potência, o destronaram. A teoria da explosão cósmica e o cálculo de milhões de anos-luz o constringem, convertendo-o a um acaso insignificante. Estas coisas têm sido descritas amiúde. Mas parece existir uma relação entre estas experiências e certas características da poesia moderna.<sup>2</sup>

Odil Filho observa que a desumanização do colonialismo, “diferente da lírica moderna europeia, é uma desumanização concreta, direta, fruto da miséria e da dominação”<sup>3</sup>; ainda mais, Odil Filho aponta para o facto de que, embora ambas as líricas modernas (a europeia e a angolana) sejam frutos de uma mesma crise, a diferença reside nas estratégias encontradas, de ação ou não, face à crise. Enquanto a lírica europeia reage “com uma atitude de desencanto e ensimesmamento”<sup>4</sup>, a lírica angolana assume uma posição de revolta e de resistência enquanto propõe, através da Poesia de Combate, a luta armada, tornando-se assim numa poesia de “re-humanização”<sup>5</sup>.

Contudo, a guerra civil impregna Angola com um sentimento de impotência, ao qual o poeta não se exime; a guerra civil cria outro tipo de des-humanização: o de ter o irmão como inimigo. Segundo Friedrich, o homem moderno foi reduzido “a um mínimo” pela tecnologia que criou, passou a ser refém da sua criação, dos seus aparelhos de alta potência, a bomba atómica sendo exemplo mor disso. Em Angola, foram a guerra civil e a tecnologia de guerra, seus aparelhos de destruição, que reduziram o angolano à impotência, ao mínimo e que obliteraram o projeto de re-humanização, prolongando a des-humanização e, com ela, a desorientação num país cuja trajetória utópica foi obliterada.

Para Haroldo de Campos, no Brasil, foi o golpe de Estado de 1964, “o recrudescimento de [19]68, os longos anos de autoritarismo e frustração de expectativas no plano nacional”<sup>6</sup> que tornaram a poesia de cariz utópico em “poesia em tempo de sufoco”<sup>7</sup>, aferindo-lhe um cariz “pós-utópico”. Em Angola, foi a guerra civil que se levantou na

---

<sup>2</sup> FRIEDRICH, 1978: p. 163.

<sup>3</sup> FILHO, 2014: p. 339.

<sup>4</sup> FILHO, 2014: p. 339.

<sup>5</sup> FILHO, 2014: p. 341.

<sup>6</sup> CAMPOS, 1984: p. 5.

<sup>7</sup> CAMPOS, 1984: p. 5.

pós-independência e as consequências políticas, sociais e económicas que dela advieram, que fazem esmorecer a poesia utópica. A coletividade é celebrada e promovida pela Poesia de Combate, onde Wochay apela aos angolanos:

*Camaradas...  
... como fazer-te compreender já,  
que Angola teu grande país,  
não é só a tua sanzala,  
nem só a tua tribo,  
porque nós somos um só Povo uma só Nação?*<sup>8</sup>

A exortação do coletivo é, na pós-independência, substituída por uma poesia hermética e individualista. A renúncia do particular em prol do coletivo (conforme advogado pela Poesia de Combate), o trabalho em equipa, o esforço coletivo só acontecem movidos pela realização do sonho diurno, sem esse “princípio-esperança” (cf. Bloch) como prática prospetiva; sem o sonho, a coletividade perde a sua razão de ser, conforme explica Haroldo de Campos:

Sem perspetiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa aceção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou anti moderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador de vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis.<sup>9</sup>

Da modernidade esperada e imaginada pelo sonho utópico que movimentou poetas e tornou-os combatentes, surge o seu avesso: a estagnação do crescimento e a guerra fratricida. A trajetória traçada foi obliterada. O sonho foi suspenso. Enquanto no mundo dito *desenvolvido* se discute e questiona o desenvolvimento industrial, em Angola impera a indústria da morte. Da tecnologia e das máquinas que modernizam o mundo, a guerra civil angolana trouxe somente as máquinas de destruição massiva, a tecnologia de guerra, pensadas para matar: AK-47, tanques, minas, explosivos, máquinas para aniquilar com precisão e em grande escala. As máquinas do terror e do subdesenvolvimento. Esta tecnologia de destruição empurra Angola ainda mais para a margem do processo de modernização.

---

<sup>8</sup> WOCHAY, 1982: p. 31. “Camaradas”.

<sup>9</sup> CAMPOS, 1984: p. 5.

No seu desencantado e rude acordar do sonho utópico, o poeta angolano adota a mesma posição de defesa assumida pelos poetas europeus modernistas: o ensimesmamento. O poeta recolhe-se no seu refúgio, o autoexílio, e procura, nem sempre com sucesso, a evasão psicológica de um mundo caótico, onde não consegue encontrar direção, uma Angola de “incertezas”.

Muito à maneira do poeta modernista, o poeta angolano da geração que se afirmou na década de 80 tenta “representar, esteticamente”<sup>10</sup>, a desordem e o caos que o rodeiam. Embora a observação de João Cabral de Melo Neto tenha em conta os modernistas brasileiros, ela pode ser explicativa deste momento para o autor angolano e, por isso, vale a pena ser citada:

O espetáculo da sociedade aparecerá a esse jovem autor coisa muito confusa e ele não saberá descobrir nela, a direção do vento. Por isso preferirá recorrer ao espetáculo da literatura (...) Aí começa a descoberta da sua literatura pessoal.<sup>11</sup>

Ao procurar evadir-se para o seu mundo interior, o poeta angolano da Geração de 80, assim como o poeta modernista brasileiro, procura a sua linguagem poética pessoal, que, para Teles, no caso brasileiro, acontece com o experimentalismo modernista revelado na Exposição Nacional de Arte, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1956, evento que considera ter sido uma síntese das “vanguardas pessoais” do modernismo<sup>12</sup>. Prevalece, segundo João Cabral de Melo Neto, “a psicologia pessoal de cada autor”<sup>13</sup>, esclarecendo que, “como não existe um pensamento estético universal, as tendências pessoais procuram se afirmar, todo-poderosas”<sup>14</sup>, levando à proliferação de uma infinidade de atitudes, “organizando-se a partir das posições mais extremas a que já se chegou na história da composição artística”<sup>15</sup>. Este é também o cenário da poesia angolana desta época da guerra civil, onde a poesia se afirmou pelas composições mais experimentalistas da sua história literária.

---

<sup>10</sup> FRIEDRICH, 1978: p. 27.

<sup>11</sup> João Cabral de Melo Neto, “Poesia e composição – A inspiração e o trabalho de arte”, conferência proferida na Biblioteca de São Paulo, em 13-11-1952, *In* TELES, 1976: p. 232.

<sup>12</sup> TELES, 1976: p. 339.

<sup>13</sup> *In* TELES, 1976: p. 322.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

João Cabral de Melo Neto adverte ainda para o seguinte aspeto:

No autor que aceita a preponderância da inspiração o poema é, em regra geral, a tradução de uma experiência direta. O poema é o eco, muitas vezes imediato, dessa experiência. É a maneira que tem o poeta de reagir à experiência.<sup>16</sup>

Transpondo esta ideia para o panorama angolano pós-independência, é a guerra civil que serve de inspiração, de experiência – tanto para dela se falar, como para dela se evadir através da poesia erótica. João Cabral de Melo Neto continua:

Geralmente, esses poemas não tem um tema objetivo, exterior. São a cristalização de um momento, de um estado de espírito. São um corte no tempo ou num assunto.<sup>17</sup>

Nem sempre a guerra é o tema, mas sim a experiência por ela causada, o “estado de espírito” do poeta, conforme ilustra o poema “Teias d’aurora”, de João Maimona, poeta da Geração de 80:

*pintei as paredes com as águas a envelhecer  
a noite não é meu destino. dorme a nascente  
de onde provêm os sonhos a renascer.  
amanhecem os dias com novos combatentes*<sup>18</sup>

A estrutura poética usada pela Geração de 80, que geralmente está fora dos padrões tradicionais, serve para “reproduzir a impressão por que passaram”<sup>19</sup>, a estranheza que a leitura de tais poemas provoca no leitor, leva ao desconforto, à incerteza (na possibilidade plurívoca de descodificação poética) e à desorientação – levando a sentimentos característicos vivenciados por quem está numa guerra. Para Maimona, as águas que, na Poesia de Combate eram imprescindíveis para o crescimento do sonho (a chuva que alimenta a terra e purifica o combatente) aqui estão a envelhecer, e a nascente de sonhos dorme, por isso não há sonhos a renascer, a possibilidade de sonhar (o sonho diurno de Bloch) está suspensa, dorme – mas não morreu. O poeta

---

<sup>16</sup> In TELES, 1976: p. 324.

<sup>17</sup> In TELES, 1976: p. 324.

<sup>18</sup> MAIMONA, 2012: p. 117.

<sup>19</sup> João Cabral de Melo Neto, In TELES, 1976: p. 235.

não se revê na noite, no obscuro da guerra, que todos os dias anuncia, com novos combatentes, a sua continuidade: a aurora, patente na Poesia de Combate como aquela que anuncia um novo amanhã, está desvirtuada de sua conotação inicial. O poema exala melancolia na sua sugestão da impossibilidade de sonhar o renascer – anuncia-se a distopia na aurora desvirtuada de Maimona. João Cabral de Melo Neto adiciona:

O poema é um depoimento e quanto mais direto, quanto mais próximo do estado que o determinou, melhor estará.<sup>20</sup>

E clarifica:

O poema desses poetas é o resíduo de sua experiência e exige do leitor que, a partir daquele resíduo, se esforce para colocar-se dentro da experiência original.<sup>21</sup>

Pulverizado o sonho utópico coletivo pelas granadas da guerra civil, o poeta, agora virado para si mesmo, tenta reproduzir, esteticamente, o seu estado de espírito distópico.

Este é um momento de pluralidade criativa, de “vanguardas pessoais”, para utilizar a terminologia de Teles, onde os poetas procuram, pela sua linguagem poética, afastar-se da linguagem bélica e dogmática da Poesia de Combate e de exaltação patriótica que ainda persiste na década de 80 e, assim, procuram uma nova linguagem. Esta procura pode ser lida nas palavras de Pires Laranjeira na introdução ao livro de poesias *Cartas de Amor* de Lopito Feijóo:

Deitando mão a diversíssimas fórmulas arquitetuais (soneto, ode, haiku, dístico, epigrama, prosopoema), usando o parênteses ou o *enjambement*, com o recurso a referências e alusões tão multímodas como as da Virgem Maria, Traoré, Zeus, Tchimbanda, Pound, subvertendo-as ou cultuando-as, Lopito Feijóo traz à cena do discurso um descomplexado ensejo de confrontar códigos e linguagens, por um processo requintado de (re)construção significativa que é herdeiro direto e dileto não

---

<sup>20</sup> In TELES, 1976: p. 326.

<sup>21</sup> In TELES, 1976: p. 326.

só do modernismo e da tradição vanguardista, mas – *hélas!* que dizemos nós? – do romantismo rebelde, apaixonado, revolucionário.<sup>22</sup>

A procura de nova linguagem poética, nova simbologia e nova estética, segundo Friedrich, causa no leitor “surpresa, estranheza”<sup>23</sup>. Muito embora a linguagem poética tenha como característica o afastamento da função comunicativa da língua, a experimentação com a linguagem poética torna-a, neste momento, ainda mais hermética e obscura. Contudo, segundo informa Friedrich, T. S. Eliot observou, num de seus ensaios, que a “poesia pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida”<sup>24</sup>, e o que reside na comunicação é o sentimento causado pela leitura. Friedrich nota o seguinte:

Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade.<sup>25</sup>

A guerra gera inquietude, e este sentimento ao ser refletido nos poemas da Geração de 80, causa inquietude pela sua “dissonância”. Esta dissonância está presente ao ler, por exemplo, o poema “Posfácio”<sup>26</sup> de João Maimona:

***(Pastoral das meninas em repartidas estradas falantes)***

*dissecar o dia prometido às aves  
após o cantar de passos  
antes que a chama da boca  
se aproxime da noite  
ausente do abismo.*

*entre imensas estrelas  
libertando asas  
cresce a branca solidão do silêncio:  
são luminosas estrelas falantes  
sobre as ondas da Huíla.*

*e renasce um céu de profunda imortalidade  
multiplicam-se gatos e cadelas  
antes que a chama da boca se aproxime*

---

<sup>22</sup> Laranjeira, “Prefácio a *Cartas de Amor*”, In FEIJÓO, 2013: p. 15.

<sup>23</sup> FRIEDRICH, 1978: p. 18.

<sup>24</sup> FRIEDRICH, 1978: p. 15.

<sup>25</sup> FRIEDRICH, 1978: p. 15.

<sup>26</sup> MAIMONA, 2012: p. 104.

*da noite ausente do abismo.*

*e mesmo o esquecido dia  
com placas e imagens a claudicar  
a modesta noite no jardim alheio:  
a alegria que celebra as ondas de pé:  
vêm contar a infância de meus passos  
a interminável festa sobre os ombros  
antes que a chama da boca se aproxime  
da noite ausente do abismo.*

*aqui e agora acabo de fecundar sombras  
anestesiadas por cidades em exílio.*

A tensão dissonante sentida no poema citado é um objetivo comum das artes modernas, em geral, que está patente, de forma genérica, na poesia angolana moderna na pós-independência. Conforme informa Friedrich, trata-se de uma poesia que procura ativar no leitor “o processo das tentativas de interpretação sempre poetizantes, inconclusas, conduzindo fora ao aberto”<sup>27</sup>. Ao expor-se ao não familiar, o leitor sente o efeito dissonante da poesia, que atrai, ao mesmo tempo que perturba quem a sente<sup>28</sup>. A poesia moderna é, desta forma, primeiramente sentida e depois compreendida.

Este trabalhar da linguagem poética na sua pluralidade de significações é notada por Fonseca no diálogo que se mantém continuado com a poesia modernista brasileira. Ao utilizar o famoso verso “no meio do caminho tinha uma pedra”, do poema “No meio do caminho”<sup>29</sup>, de Carlos Drummond de Andrade, tanto João Maimona<sup>30</sup> como José Luís Mendonça<sup>31</sup>, ambos poetas da Geração de 80, atribuem ao significante “pedra” diferentes sentidos daquele pretendido por Drummond. O poema, ao ser “revivido em construção poética”<sup>32</sup> pelos poetas angolanos, quando levado para “o âmbito do não familiar, torna o mundo referenciado estranho porque se vale de imagens que

---

<sup>27</sup> FRIEDRICH, 1978: p. 19.

<sup>28</sup> FRIEDRICH, 1978: p. 18.

<sup>29</sup> Do livro *Alguma Poesia* (1967); *Apud* FONSECA, 2012: p. 91.

<sup>30</sup> “Poema para Carlos Drummond de Andrade”, *Quando se ouvir os sinos das sementes* (1993); *Apud* FONSECA, 2012: pp. 91-92.

<sup>31</sup> “Poesia verde”, *Um canto para Mussemba* (2002), *Apud* FONSECA, 2012: p. 93.

<sup>32</sup> FONSECA, 2012: p. 93.

articulam diferentes sentidos que podem ser atribuídos ao significante pedra”<sup>33</sup>, gerando não só outras construções poéticas como também outras leituras.

Esta ligação continuada com o modernismo brasileiro na poesia angolana pós-independência manifesta-se tanto nas temáticas, como nas preocupações ou na forma. A morte e a melancolia, explícita na poesia de Manuel Bandeira (por influência da tuberculose), na poesia angolana torna-se evidente pela guerra que traz a morte e a melancolia – pelo saber-se da fragilidade da vida, sempre presente. A multiplicidade de temas como o autoconhecimento, a *realidade* social, a reflexão sobre o amor, assim como a variedade formal e a metapoesia, características da poesia de Drummond, são também visíveis nesta poesia angolana. Passada a fase de afirmação nacional na poesia angolana, esta continua o diálogo com a literatura modernista brasileira, agora na sua segunda *dentição* – já também passada a fase de afirmação nacional desta literatura.

Esta é uma poesia de autoexílio como resistência emocional face ao avesso do sonho angolano da década de 60:

1

*O que vemos e vivemos  
tão bem se chama exílio  
infelizmente.*

2

*Rubras chamas  
na ramagem das árvores  
inquieta.*

3

*Nas copas, loiça de/mais  
se vai partindo  
e nós, de fome, engolindo cacos.*

4

*Inferno desmiola  
despedaça e obriga a dizer:  
-- Exílio aqui é mais difícil!<sup>34</sup>*

---

<sup>33</sup> FONSECA, 2012: p. 94.

<sup>34</sup> FEIJÓO, 2011: p. 36. “Inferno”.



Esse exílio “mais difícil” de que fala Lopito Feijóo, não só o autoexílio, mas “tão bem”/também “o que vemos e vivemos”. O exílio de si, do sonho diurno da Poesia de Combate, uma vez que na terra imperam agora o “inferno” e a “fome”. Embora esta seja uma poesia do avesso do sonho, melancólica e distópica, levando Kandjimbo a referir-se ao “niilismo”<sup>35</sup> como prevalecente na sua geração, vale a pena frisar que não é, contudo, uma poesia totalmente desprovida de esperança, conforme nos dá a conhecer Feijóo no seu poema “Angola Maior”:

*Mais que a maior idade a dignidade  
e a honra de ser una e indivisível  
berço de um único e sofrido povo  
do Miconje ao Dirico  
anunciando novos dias*

*De peito feito na tarimba da guerra  
p’los contornos do ardor  
Paz, Pão, Água. Muito amor  
cientes de que só o Homem erra  
o Homem doutras e desta era.*

*Por isso a vida não para  
não morre a esperança de novos céus*

*prósperas gerações jamais amputadas  
novos céus nas estradas da vida  
inesgotável. Inquebrantável e solenemente  
novembrina,*

*Paz, Pão, Água. Muito amor  
porque bem tidos serão os frutos  
da vossa veste      ANGOLA !<sup>36</sup>*

Essa esperança, embora empalidecida, é uma reminiscência da esperança de outrora. A tímida esperança na poesia da Geração de 80 pode ser assim entendida como uma resistência à distopia causada pela desolação da guerra civil, pelo avesso do sonho.

Haroldo de Campos refere-se à situação do Brasil, na década de 60 do século passado, mas as suas palavras ecoam também na situação pós-independência angolana, onde o

---

<sup>35</sup> KANDJIMBO, 1997: p. 189.

<sup>36</sup> FEIJÓO, 2011: p. 37.

Estado, “ao fazer da arte um espaço de vassalagem para a dogmática partidária, esvaziava a poesia da sua função utópica”<sup>37</sup>. Uma das formas de resistência encontrada pelos poetas angolanos face a esta situação consistiu em tornar a linguagem poética hermética e assim proteger a poesia desse tipo de “vassalagem dogmática”, despindo por completo a poesia de uma possível função comunicativa, outrora emblemática da Poesia de Combate. Já João Cabral de Melo Neto, em 1952, chamava a atenção para o facto de que o poeta moderno “espera o poema, com seu tema e sua forma”<sup>38</sup> e alimenta um “preconceito contra o poema chamado de encomenda”<sup>39</sup>, podendo-se encaixar nesse conceito os poemas temáticos publicados na pós-independência em Angola – cuja produção poética visava um tema principal, a exaltação da pátria recém-conquistada – entendendo por isso a posição de resistência do poeta da Geração de 80, que se furta a esse papel. Como forma de resistência, e até mesmo de sobrevivência, ele lida com preocupações literárias tipicamente modernas: volta-se para questões estéticas, linguísticas, existencialistas, metapoéticas, dedica-se à depuração da linguagem e da simbologia – procura fazer a sua própria (r)evolução poética, criar a sua própria linguagem pessoal. O hermetismo na literatura modernista leva a um mínimo de expressão possível, ao que o crítico Ihab Hassan chamou de “literatura do silêncio”<sup>40</sup>.

A instabilidade que a guerra civil trouxe a Angola, as repressões institucionais desencadeadas como reação ao 27 de maio de 1977, fecha o recente país numa atmosfera de temor e suspicácia, suscitando o medo que eventualmente conduz a uma postura de autocensura que amordaça o poeta. O hermetismo linguístico poético, para além de ser uma característica da poesia moderna, serve também como uma espécie de “camuflagem verbal”<sup>41</sup> já herdada de David Mestre e de outros poetas do *ghetto* da geração de 70, ainda antes da independência. A língua hermética, torna-se ela própria em “silêncio” no seu minimalismo expressivo, enquanto serve como forma de resistência ao silêncio imposto pelo medo, pela repressão e pela autocensura.

---

<sup>37</sup> CAMPOS, 1984: p. 5.

<sup>38</sup> *In* TELLES, 1976: p. 328.

<sup>39</sup> *In* TELLES, 1976: p. 328.

<sup>40</sup> *In* ANDERSON, 1999: p. 25.

<sup>41</sup> José Luís Mendonça, *In* CRISTÓVÃO, 2006: p. 242.

Contudo, a depuração obsessiva da linguagem e a sua re-significação linguística e simbólica, podem tornar a linguagem poética quase que secreta e levar o leitor a mal-entendê-la, ou até mesmo a não entendê-la por completo. João Cabral de Melo Neto alerta que o poeta ao rejeitar a figura do leitor definido e ao identificar esse leitor possível(mente) consigo mesmo, funda assim as bases do seu hermetismo poético, levando à impossibilidade de decifração do código, tornando a mensagem decifrável somente por um “clube de confrades”<sup>42</sup>. O alerta de João Cabral de Melo Neto sobre o hermetismo e a obscuridade poética continua:

o leitor não é apenas consumidor. O consumidor é aqui parte ativa. Pois o homem que lê quer ler-se no que lê, quer encontrar-se naquilo que ele não é capaz de fazer.<sup>43</sup>

João Cabral chama a atenção para uma época em que “o entendimento foi possível”<sup>44</sup>, em que a criação estava subordinada à comunicação<sup>45</sup>; nesta situação, “o autor usa os temas da vida dos homens, os temas comuns aos homens, que ele escreve na linguagem comum”<sup>46</sup>. Para ele, esta comunicação é o “sinal de uma enorme identificação com a realidade. Não é mais uma maneira de valorizar, indiscriminadamente, o pessoal. Nessa espécie de espontaneidade o que se valoriza é o coletivo que se revela através daquela voz individual”<sup>47</sup>. Ou seja, a “criação inegavelmente é individual e dificilmente poderia ser coletiva”<sup>48</sup> mas o autor está “profundamente identificado com o seu público”<sup>49</sup>. É exatamente esta identificação com o público que está no cerne da exortação de Abiola Irele, aquando do seu chamamento para a necessidade de um “novo realismo”<sup>50</sup> na literatura africana contemporânea. Para este teórico africano, o avesso dos sonhos utópicos nos contextos das pós-independências africanas, leva à necessidade de um “movimento de

---

<sup>42</sup> João Cabral de Melo Neto, *In* TELES, 1976: p. 334.

<sup>43</sup> *In* TELLES, 1976: p. 335.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> IRELE, 2001: p. 213.

consciencialização”<sup>51</sup> contemporâneo que crie resistência à hegemonia. Irele urge a procura de uma nova ordem na África, face ao “Império” (cf. Hardt e Negri) da globalização. Irele entende a literatura como um espaço para o (re)criar de uma nova normalização da sociedade e, para tal, o poeta precisa criar uma ligação emotiva com o leitor, que “quer ler-se no que lê”, a voz individual devendo, de acordo com essa lógica, revelar o coletivo. O poeta moderno angolano, inspirado no modernismo *universal*, fechado em seu autoexílio e na sua linguagem hermética, não cabe no chamamento de Irele. A resposta a esse chamamento não vem da elite literária angolana, mas do musseque, dos sobreviventes das máquinas modernas de destruição, das entranhas da distopia; são afinal a “geração jamais amputada” de que nos fala Feijóo: “inquebrável e solenemente novembrina”, querem “paz, pão e água”.

### 3.5.2 O rap e seus canibais ex-cêntricos: a resistência na pós-modernidade angolana

*não há nada que não seja social e histórico  
– com efeito, tudo é ‘em última instância’ político.  
Fredric Jameson<sup>52</sup>*

Lyotard caracteriza o pós-modernismo pela crescente descrença em relação ao conhecimento narrativo, às narrativas-mestras ou metanarrativas<sup>53</sup>. A década de 90 trouxe consigo o fracasso dos grandes modelos revolucionários de mudança, marcados maioritariamente pelo desmembramento da antiga União Soviética e pela reunificação alemã. O sonho comunista fracassou e, em Angola, deixou para trás uma geração ressecada pela inebriante utopia do projeto da década de 60. A independência foi conquistada: a parte maior do sonho atingiu-se, mas os seus frutos não chegaram a

---

<sup>51</sup> IRELE, 2001, p. 245: “a movement of consciousness”.

<sup>52</sup> *The Political Unconscious*; Apud ANDERSON, 1999: p. 145.

<sup>53</sup> HUTCHEON, 1991: p. 23.

amadurecer, porque o seu ciclo foi interrompido pela guerra civil. Perry Anderson, no seu trabalho *As Origens do Pós-modernismo*, chama a atenção para a posição defendida por Callinicos<sup>54</sup>, que entende o pós-modernismo como “um produto da derrota política da geração radical do final dos anos 60”<sup>55</sup> dos Estados Unidos da América, onde uma vez “[f]rustradas as esperanças revolucionárias, essa coorte achou compensação num cínico hedonismo que encontrou um pródigo escoadouro na superexplosão de consumo da década de 80”<sup>56</sup>.

O aparente apoliticismo da poesia da Geração de 80, preocupada com paradigmas estéticos da modernidade, mudou a essência discursiva da poesia angolana de um paradigma moderno de rutura, transgressão e utopia para um paradigma onde prevalece a depuração estética e o individualismo interior do poeta. O indivíduo, descrente das narrativas coletivas, vira-se para si e, conseqüentemente, para o mundo globalizado. Essa tendência está patente, por exemplo, no trabalho fotográfico de Sérgio Guerra, *Parangolá: o paradoxo da redundância*<sup>57</sup>. Guerra, na qualidade de fotógrafo, retrata o individualismo da sociedade luandense através da captação de imagens da utilização massiva de antenas televisivas parabólicas. Ao virarem-se para o exterior, os angolanos tentam, não só estar a par e passo das inovações de um mundo globalizado, mas também, refugiarem-se nesse mundo televisado, na tentativa de bloquear a distopia de suas vidas. De fora da fotografia fica o projeto coletivo da década de 60. Prevalece agora o individualismo, no sentido em que, embora vivam no mesmo espaço e tenham a possibilidade de instalar uma antena comum, optam por antenas individuais, desvelando a morte do projeto comum e a impossibilidade de uma solução coletiva, enquanto assinalam a entrada de Angola no mundo mediático da globalização.

O fracasso e a conseqüente descrença nas grandes narrativas levam, eventualmente, ao seu questionar, não com a intenção de rutura ou negação, mas de reavaliação,

---

<sup>54</sup> *Against Postmodernism*, Cambridge, 1989.

<sup>55</sup> ANDERSON, 1999: p. 96.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> GUERRA, 2004.

conforme é amplamente defendido por Linda Hutcheon no seu trabalho *Poética do Pós-modernismo*. Para Hutcheon, “[p]arece haver um novo desejo de pensar historicamente, e hoje pensar historicamente é pensar crítica e contextualmente”<sup>58</sup> e, uma vez que a narrativa histórica é entendida como um texto narrativo, ficam incursas a subjetividade e a seletividade discursiva. A “história passa a ser [entendida como] um texto, um constructo discursivo ao qual a ficção recorre tão facilmente como a outros textos da literatura”<sup>59</sup> e, na condição de criação humana, está propenso a ser questionado. Hutcheon esclarece:

ao afirmar que a *história* não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e “euforicamente”, que o *passado* existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são *textos*.<sup>60</sup>

Esse (re)pensar do passado na pós-modernidade é feito principalmente através de perspectivas “ex-cêntricas”, conforme as denominou Hutcheon: aqueles “que antes eram silenciados, tanto os de fora (pós-colonial) como os de dentro (mulheres, *gays*) da nossa cultural ocidental supostamente monolítica”<sup>61</sup>. A heterogeneidade discursiva é uma das características da pós-modernidade. Hutcheon traça as raízes do pós-modernismo estadunidense na década de 60, onde a Esquerda tendia a definir questões políticas e de domínio público em termos pessoais, imbricando domínios da política cultural e da vida quotidiana, onde o pessoal passa a ser político; e, na contestação do poder central, as vozes dos ex-cêntricos passam a ser ouvidas no discurso de contracultura. Hutcheon entende que a “postura pós-modernista básica – um questionamento da autoridade – é resultado do etos da década de 60”<sup>62</sup> (Jameson também atribui à década de 60 o *ethos* do pós-modernismo). É esse questionamento da autoridade que, segundo Hutcheon, cria espaço para o surgimento do pós-modernismo. Esse questionar e desafiar da autoridade acontece em Angola também na década de 60 através da resistência ao colonialismo, tanto na literatura, através do

---

<sup>58</sup> HUTCHEON, 1991: p. 121.

<sup>59</sup> HUTCHEON, 1991: p. 185.

<sup>60</sup> HUTCHEON, 1991: p. 34.

<sup>61</sup> HUTCHEON, 1991: p. 228.

<sup>62</sup> HUTCHEON, 1991: p. 255.

que Mouralis entendeu como sendo a contraliteratura (uma forma de contracultura), como na ação, através da luta armada. As premissas do discurso colonial são questionadas e conseqüentemente rejeitadas, levando a uma ruptura com o sistema opressivo: uma das características da modernidade é a ruptura, o novo (como resultado do fetiche da modernidade pela originalidade).

Hutcheon alerta para a dificuldade de definir o pós-modernismo<sup>63</sup>:

Entre todos os termos que circulam na teoria cultural atual e nos textos contemporâneos sobre as artes, o pós-modernismo deve ser o mais sobredefinido e o mais subdefinido. Ele costuma ser acompanhado por um grandioso cortejo de retórica negativizada: ouvimos falar em descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitolalização. O que todas essas palavras fazem, de forma literal (exatamente com seus prefixos, que negam o compromisso – *des*, *in* e *anti*), é incorporar aquilo que pretendem contestar – conforme o faz, suponho, o próprio termo *pós-modernismo*.<sup>64</sup>

Hutcheon oferece características positivas do pós-modernismo para rebater a retórica negativizada que é comumente utilizada para o definir: alerta que o pós-modernismo está longe de ser um simples sinónimo para o contemporâneo, não descrevendo um fenómeno internacional, pois é, na sua essência, americano (norte e sul) e europeu<sup>65</sup>; não é um retorno nostálgico (conforme alegado por Jameson<sup>66</sup>), mas uma reavaliação crítica do passado; não se trata de um novo paradigma; não nega o capitalismo

---

<sup>63</sup> Dificuldade igualmente professada por Fredric Jameson e Perry Anderson, entre outros.

<sup>64</sup> HUTCHEON, 1991: p. 19.

<sup>65</sup> ANDERSON, 1999, pp. 9-10, 23: Perry Anderson localiza o surgimento do termo e ideia de 'modernismo' não nos centros culturais da época (Europa e Estados Unidos da América) mas na periferia, pelo poeta nicaraguense, Rúben Darío, em 1890, que o criou para designar uma corrente literária de "independência cultural" face à Espanha. De igual forma, relega ao mundo hispânico o surgimento da ideia de um 'pós-modernismo' na década de 1930, termo cunhado por Frederico Onís, que o usou "para descrever um refluxo conservador dentro do próprio modernismo: a busca do refúgio contra o seu formidável desafio lírico num perfeccionismo do detalhe e do humor irónico, em surdina, cuja principal característica foi a nova expressão autêntica que concedeu às mulheres. Onís contrastava esse modelo – de vida curta, pensava – com sua sequela, um *ultramodernismo* que levou os impulsos radicais do modernismo a uma nova intensidade, numa série de vanguardas que criavam então uma 'poesia rigorosamente contemporânea' de alcance 'universal' ". O termo ganha maior difusão, segundo Anderson, nos Estados Unidos da América, na década de 70 do século passado, com o lançamento, em 1972, de uma publicação com o subtítulo *Revista de Literatura e Cultura Pós-moderna* do periódico *boundary 2*, estabelecendo assim o pós-moderno como referência coletiva.

<sup>66</sup> JAMESON, 1991. *The Cultural Logic of Late Capitalism*.

totalizante e a cultura de massa, mas desafia-os. Para Hutcheon, o pós-moderno é “histórico”<sup>67</sup>, “metaficcional”<sup>68</sup>, “contextual”<sup>69</sup>, “autoreflexivo”<sup>70</sup>, enquanto está “sempre consciente de seu *status* de discurso, de elaboração humana”<sup>71</sup>.

O rap tem vindo a ser entendido como uma manifestação pós-modernista por autores como Shusterman, Potter, Osumare e Tucker. A globalização tornou o rap num fenómeno que transcende fronteiras geográficas e culturais e, ao fazê-lo, leva consigo as características que lhe conferem um cariz pós-moderno. Em Angola, a televisão, as antenas parabólicas que mereceram a atenção de Sérgio Guerra, foram o canal massivo de entrada para essa penetração cultural. Perry Anderson sintetiza, de forma simples, a diferença entre o modernismo e o pós-modernismo:

o modernismo era tomado por imagens de máquinas; agora, o pós-modernismo é dominado por máquinas de imagens.<sup>72</sup>

No cerne desta diferença estão o aparelho de televisão e o computador (que se encontram, presentemente, num processo de fusão) responsáveis pela difusão, a nível global, não só de imagens, mas de mensagens:

Hoje, os sistemas de comunicação global garantem um grau incomparavelmente maior de penetração cultural dos antigos Segundo e Terceiro Mundos pelo Primeiro. Nessas condições, a influência das formas pós modernas é inevitável.<sup>73</sup>

Ao ser transportado e apropriado pelos “condenados da terra” contemporâneos, sejam eles da Ásia, do Oriente Médio ou de África, são também incorporadas as suas características pós-modernistas. O rap angolano apresenta assim traços do pós-modernismo comumente atribuídos ao rap estadunidense, apresentando-se como manifestação da arte angolana na pós-modernidade – apesar das clivagens díspares de

---

<sup>67</sup> HUTCHEON, 1991: p. 79.

<sup>68</sup> *Ibidem.*

<sup>69</sup> *Ibidem.*

<sup>70</sup> *Ibidem.*

<sup>71</sup> *Ibidem.*

<sup>72</sup> ANDERSON, 1999: p. 105.

<sup>73</sup> ANDERSON, 1999: p. 139.



renda média entre estes dois países<sup>74</sup>. Conforme afirma Hutcheon, relativamente ao pós-modernismo, embora não seja um novo paradigma, “pode servir como marco da luta para o surgimento de algo novo”<sup>75</sup>, para uma mudança.

Sendo o universo pós-moderno, conforme afirma Perry Anderson, não de limitação, “mas de mistura, de celebração do cruzamento, do híbrido, do *pot-pourri*”<sup>76</sup>, o *sampling* oferece algumas características ao rap que lhe conferem esses contornos pós-modernos, entre outras: o **reciclar** de fragmentos culturais, a apropriação de criações passadas (ou intertextualidade), entendidas como material fértil para a criação, elevando o MC de consumidor passivo a criador ativo, enfatizando assim **a arte como processo**; o **contestar**, através desta forma de criação, noções de originalidade, pureza e autonomia artísticas preconizadas e sedimentadas pelo modernismo, assim como noções capitalistas de propriedade; o **misturar** eclético de diferentes estilos num **revisitar** da história; o **adotar** entusiasta das novas **tecnologias** e da **cultura de massa**; o enfatizar do **temporal** e do **local**, contestando assim os putativos conceitos modernistas da universalidade e da eternidade ou permanência da arte. Anderson entendeu o pastiche como “a mais padronizada assinatura do pós-moderno em todas as artes”<sup>77</sup>.

*Sampling*, conforme já foi discutido, consiste na utilização de fragmentos, ou *beats* que servem como notas musicais numa colagem de sons criados por músicos no passado e, através da sua apropriação, o DJ cria uma nova composição. Ao fazê-lo, o DJ (ou o produtor) contesta conceitos de originalidade, pureza e autonomia artística sedimentados pelo modernismo. Estas ideias modernistas parecem ignorar o facto de

---

<sup>74</sup> A ausência de um pleno processo de modernização capitalista em Angola, onde os elementos mínimos para o surgimento da modernidade (alfabetização, mobilidade, indústria) estão ausentes ou presentes de forma irregular, não é impedimento para que a cultura pós-moderna se infiltre através dos meios massivos de comunicação – onde a televisão é instrumento mor. Anderson chama a atenção para o facto de que “a cultura pós-moderna não é apenas um conjunto de formas estéticas, é também um pacote tecnológico. A televisão, que foi tão decisiva na passagem para uma nova época, não tem passado modernista, e tornou-se o mais poderoso meio de todos no próprio período pós-moderno. Mas esse poder é muito maior – muito maior que o impacto de todos os outros somados – no antigo Terceiro Mundo que no próprio Primeiro”. ANDERSON, 1999: p. 140.

<sup>75</sup> HUTCHEON, 1991: p. 21.

<sup>76</sup> ANDERSON, 1999: p. 110.

<sup>77</sup> ANDERSON, 1999: p. 73.

que a arte sempre fez empréstimos ao trabalho de outros. Dispor de material artístico já existente e reinterpretá-lo não está totalmente afastado do conceito de criação original, pois compromete a dicotomia existente entre uma criação original e um derivado dessa criação, uma vez que reconhece e sugere que a obra de arte aparentemente original é um produto resultante de empréstimos, por vezes não revelados, uma vez que, num texto original, são tecidos ecos e fragmentos de textos precedentes, mesmo que de forma inconsciente, razão pela qual Barthes definiu o intertexto como “a impossibilidade de viver fora do texto infinito”<sup>78</sup>. Hutcheon entende a intertextualidade como atributo da textualidade e, no caso específico do pós-modernismo, essa intertextualidade toma contornos paródicos<sup>79</sup>. Hutcheon alerta que o conceito de paródia no pós-modernismo diferencia-se do que Jameson entendeu como sendo uma “imitação ridicularizadora”<sup>80</sup>, ou ainda uma “paródia vazia”<sup>81</sup>. Para Hutcheon, à paródia pós-modernista, alia-se a ironia. Quando fala sobre a imitação, Hutcheon esclarece que a “imitação ironicamente recontextualizada que [por exemplo, os arquitetos] fazem das formas do passado”<sup>82</sup> (ao que ela chama de “intertextualidade paródica”<sup>83</sup> e que considera como sendo um “tipo de questionamento histórico ou de irónica contaminação do presente pelo passado”<sup>84</sup>) utiliza a paródia “no sentido da repetição com um distanciamento irónico”<sup>85</sup>. Hutcheon alerta assim para o facto de a paródia ser “ironicamente diferente”<sup>86</sup> daquilo que é parodizado. Portanto, para Hutcheon, a paródia “não é a destruição do passado: na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo”<sup>87</sup>, tornando-se numa forma de (re)visitar e de (re)pensar a história.

---

<sup>78</sup> BARTHES, Roland. *The Pleasure of the Text*. Trans. Richard Miller. New York: Hill & Wang, 1975. p. 36. *Apud* HUTCHEON, 1991: p. 167.

<sup>79</sup> HUTCHEON, 1991: p. 167.

<sup>80</sup> HUTCHEON, 1991: p. 47.

<sup>81</sup> *In* ANDERSON, 1999: p. 72.

<sup>82</sup> HUTCHEON, 1991: p. 57.

<sup>83</sup> HUTCHEON, 1991: p. 63.

<sup>84</sup> HUTCHEON, 1991: p. 51.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> HUTCHEON, 1991: p. 165.

Já Tricia Rose, conforme outrora mencionado, havia pensado o *sampling* como uma forma de arqueologia cultural<sup>88</sup>, enquanto Houston Baker refere-se ao rap como um “arquivo”<sup>89</sup>. Para Michel Foucault, o pós-moderno é consciente da sua condição de arte “dentro de um arquivo”<sup>90</sup>, tanto histórico-literário como cultural. O *sampling* torna o rap num texto polifónico, no sentido dado por Kristeva à noção bakhtiniana de polifonia<sup>91</sup>, enfatizando a multiplicidade de vozes dentro de um texto e a pluralidade dialógica de textos que o suportam: um rap pode conter inúmeras referências culturais, históricas e musicais, numa prolífica intertextualidade paródica.

Hutcheon entende a historiografia como uma espécie de ficcionalização. A metaficção historiográfica está consciente desta redação da história, da sua construção como narrativação de um passado que só podemos “conhecer” por meio dos seus textos, vinculando assim o passado ao campo do literário<sup>92</sup>. Dentro desta lógica de Hutcheon, o arquivo do rap pode também ser entendido como restos textualizados da história<sup>93</sup> e a utilização que faz deste arquivo, como uma forma de (re)visitação do passado. O rap recupera a história (neste caso específico, a história recente de Angola) face às distorções causadas pelo esquecimento, tendo sempre em conta que, nesse processo, questiona, na qualidade de texto pós-moderno, a autoridade do “ato de escrita por meio da localização dos discursos da história e da ficção dentro de uma rede intertextual em contínua expansão que ridiculariza qualquer noção de origem única ou de simples causalidade”<sup>94</sup>. Ele põe em evidência a subjetividade e seletividade patentes na narrativação da história pelo centro detentor do poder. No rap angolano, alguns dos *samples* utilizados são excertos de discursos de, entre outros, Agostinho Neto, Savimbi e de antigos combatentes, assim como de passagens de noticiários; mas é a música que ganha especial destaque, sobretudo, no caso do rap *underground*, a música revolucionária da década de 60 – numa totalidade abrangente de fragmentos

---

<sup>88</sup> ROSE, 1994 (*Black noise*), p. 79.

<sup>89</sup> *Apud* BARTLETT, 1994: p. 648.

<sup>90</sup> FOUCAULT, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon. Ithaca, New York: Cornell University Press. p. 92. *Apud* HUTCHEON, 1991: p. 165.

<sup>91</sup> *Apud* HUTCHEON, 1991: p. 165.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> HUTCHEON, 1991: p. 168.

<sup>94</sup> HUTCHEON, 1991: p. 169.

da história recente de Angola, corroborando a ideia de Hutcheon de que, na arte pós-moderna, tudo vale para fornecer intertextos importantes, sob o ponto de vista cultural, para a metaficção historiográfica<sup>95</sup>. Para Hutcheon o passado não é esquecido nem ignorado na pós-modernidade:

[O pós-modernismo] ensina e aplica na prática o reconhecimento do facto de que a “realidade” social, histórica e existencial do passado é uma realidade *discursiva* quando é utilizada como o referente da arte, e, assim sendo, a única “historicidade autêntica” passa a ser aquela que reconheceria abertamente sua própria identidade discursiva e contingente. O passado como referente não é enquadrado nem apagado, como Jameson gostaria de acreditar: ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes.<sup>96</sup>

Essa (re)utilização do passado (através de seus fragmentos) pode ser entendida como uma manipulação paródica (no sentido que lhe é conferido por Hutcheon) que visa, entre outras coisas, questionar a narratividade da história, chamando a atenção para o facto de que a história é construída pelo centro, pelos detentores do poder e que, por isso, aquilo que é acertado como facto histórico deve ser (re)pensado tendo em conta fatores de subjetividade e seletividade inerentes à construção da narrativa histórica. A ideia de que a história, no seu conteúdo, estrutura e sentido é invariável e inquestionável, é desafiada. A pós-modernidade entende que nem o passado nem o presente são relatados ou reportados de forma descontaminada, uma vez que são sempre representados e engendrados por estruturas discursivas que refletem interesses e valores dos detentores da política dominante. Hutcheon afirma:

A arte, a teoria e a crítica não são realmente separáveis das instituições (editoras, galerias, bibliotecas, universidades, etc.) que as disseminam e possibilitam a própria existência de um campo de discurso e suas formações discursivas específicas (o sistema de normas e regras que governam uma determinada forma de pensamento e escrita num determinado tempo e num determinado lugar). Assim, quando falamos em discurso, também existe, implícito, um contexto material concreto.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> HUTCHEON, 1991: p. 173.

<sup>96</sup> HUTCHEON, 1991: p. 45.

<sup>97</sup> HUTCHEON, 1991: p. 235.

A pluralização discursiva da história permite o questionamento do inquestionável, que, para além de ser um desafio à outorga da história à torre de marfim, permite questionar o centro e o seu discurso dominante, não deixando de ser um posicionamento político. Hutcheon observa:

O pós-modernismo levanta a questão incómoda (e normalmente ignorada) do poder ideológico por trás de aspetos estéticos como o da representação *de quem é a realidade* que está sendo representada.<sup>98</sup>

Portanto, para esta estudiosa do pós-modernismo, “o discurso é ao mesmo tempo um instrumento e um efeito do poder”<sup>99</sup>. Nessa perspetiva, o rap pode ser entendido como um contradiscurso/contranarrativa, na medida em que oferece uma alternativa ao discurso do poder institucionalizado que desafia, enquanto clama para si algum poder através da enunciação contestatária.

No caso do rap angolano, esse questionar é feito pelo próprio “*mussecado* de raiz”, o ex-cêntrico angolano, cuja voz esteve sempre à margem do discurso de resistência. O rapper revisita o passado e (re)lembra-o tendo em conta a sua perspetiva periférica: não só geográfica, social e económica, mas também partidária – uma posição difícil num país bipartido, durante décadas, por uma guerra civil, onde a divisão fratricida se fez em termos de filiação partidária: MPLA (nós, centro, poder) e UNITA (eles, marginal/izada, guerrilha) e onde o discurso histórico tem sido, maioritariamente, construído pelo centro do poder. Na ação de relembrar do passado está implícito não só o repensar da história (do passado) mas também a análise do presente *vis-à-vis* ao passado. É nesse confronto entre o passado e o presente que o rap procura a escarpelização das responsabilidades pela sua condição de *mussecado*:

*o vosso crime cheira mal  
Hey, hey gabarola  
Hey, xê  
cadê as obras?  
mostrem-me os frutos da velha escola*<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> HUTCHEON, 1991: p. 232.

<sup>99</sup> HUTCHEON, 1991: p. 235.

<sup>100</sup> MCK, 2002: 2. “Konceitos do Kapa”.

O passado é questionado: as ideologias preconizadas na década de 60 e a utopia são lembradas, como “os frutos da velha escola”, para serem ironizadas face ao “crime que cheira mal” – a corrupção do sonho utópico está patente na pergunta “cadê as obras?”. Esse questionar não deixa de ser um diálogo que visa a mudança, conforme informa Hutcheon:

O diálogo entre o passado e o presente, entre o velho e o novo, é o que proporciona expressão formal a uma crença da mudança dentro da continuidade. A obscuridade e o hermetismo do modernismo são abandonados em favor de um desenvolvimento directo do espectador nos processos de significação por meio de referências sociais e históricas recontextualizadas.<sup>101</sup>

Para trás fica o hermetismo obscuro do autoexílio da Geração de 80, reflexivo da modernidade, restrito a um número diminuto de leitores, em prol de uma poesia que se apoia nessas referências históricas e sociais comuns a grande parte dos angolanos. Referências estas agora (re)contextualizadas através do *sampling*, que permitem um repensar do presente face ao passado e o que eram então as expectativas.

Esta paródia intertextual que é o *sampling* pode ser igualmente entendida como um desafio às noções (preconizadas pelo romantismo e pelo modernismo) de originalidade, pureza e autonomia da arte, uma vez que é construída com fragmentos da história, pondo em evidência o que Lyotard referiu como sendo o “sempre já narrado”<sup>102</sup>, onde ser o original, o narrador primeiro, mesmo que da sua própria narrativa, é uma impossibilidade. Hutcheon explica:

Lyotard estabelece deliberadamente essa “limitação” como sendo o oposto daquilo que ele considera como a posição capitalista do escritor como criador, proprietário e empresário de sua estória. Grande parte da escrita pós-moderna compartilha essa implícita crítica ideológica aos pressupostos que estão por trás dos conceitos humanistas do século XIX a respeito do autor e do texto, e é a intertextualidade paródica que constitui o principal veículo dessa crítica.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> HUTCHEON, 1991: p. 54.

<sup>102</sup> LYOTARD, Jean-François. *Instructions païennes*. Paris: Galilée, 1977. p. 78. *Apud* HUTCHEON, 1991: p. 169.

<sup>103</sup> HUTCHEON, 1991: p. 169.

O conceito criticado ao qual Hutcheon faz referência é o “discurso da autenticidade, um discurso humanista que avalizou o original e reprimiu a noção de repetição e cópia” <sup>104</sup>. A resistência e questionamento a essa noção acontecem com a ideia de canibalização presente no *sampling*, que mostra não haver originais intocáveis, onde a apropriação da apropriação é a prática. O rap afirma-se num processo contínuo e infinito de (re)criação, ultrapassando os parâmetros impostos pela noção de originalidade que flagelou o modernismo, enquanto aceita a limitação apontada por Lyotard da impossibilidade da originalidade. O rap é resultado de um processo de desmembramento, de composição artística através da fragmentação/desconstrução de produtos oriundos da história, patentes ou não nos meios de comunicação em massa, que, depois de serem fragmentados, voltam a ser (re)compostos de maneira a produzir algo de diferente, de novo (mas sem que isso implique rupturas com o passado).

Essa canibalização da cultura de massa na prática do *sampling* mistura referências passadas sem preocupações de distinção de estilos, períodos e gêneros musicais diferentes. O rap canibaliza, através da apropriação, que é extensiva não só à música, mas a um manancial alargado de referências não musicais. Essa espécie de pilhagem e mistura de recursos do passado, combina o que quer, sem preocupações em manter qualquer integridade, seja ela da forma, da estética, da intenção ou do contexto histórico da obra canibalizada. Ele abocanha (absorve) e mastiga (transforma). Essa modalidade intertextual é também contestatária, conforme informa Hutcheon:

Cópias, intertextos, paródias – esse são alguns dos conceitos que desafiaram as noções humanistas de originalidade e universalidade.<sup>105</sup>

O pastiche eclético, a canibalização, não só do que é contemporâneo, mas também de estilos passados, patentes na técnica de *sampling* do rap, faz parte da essência do pós-modernismo.

---

<sup>104</sup> HUTCHEON, 1991: p. 241.

<sup>105</sup> HUTCHEON, 1991: p. 243.

O rap angolano contesta, como é característico da arte na pós-modernidade, algumas das mais enraizadas doutrinas do modernismo como estilo artístico e movimento ideológico. Hutcheon observa que alguns traços e temas estilísticos, reconhecidos como características do pós-modernismo, podem ser encontradas, em graus diferentes, em alguma arte modernista, uma vez que o significado do prefixo “assinala a sua dependência e sua independência contraditórias em relação àquilo que a precedeu no tempo e que, literalmente, possibilitou sua existência”<sup>106</sup>, uma vez que “não caracteriza um rompimento simples e radical nem uma continuação direta (...) ele tem esses dois aspetos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois”<sup>107</sup>. Ou seja:

o pós-modernismo indica sua contraditória dependência em relação ao modernismo, que o precedeu historicamente e, literalmente, o possibilitou.<sup>108</sup>

Diferente de ter o objetivo de concluir uma obra para que esta se torne intocável na sua integridade (como um objeto talhado para adoração eterna num museu, conforme preconizado pelas noções de arte patentes até ao modernismo), o rap, na sua pós-modernidade, recusa-se a tratar a arte como monumentos de devoção imortal. A sua composição, conforme característica na pós-modernidade, é encarada como um processo contínuo, onde, a qualquer momento, a composição pode ser canibalizada e (re)inventada por outro MC, contestando assim noções de integridade e eternidade da arte, enquanto evidencia a sua condição temporânea.

Noções de valor estético assentes em ideias de intemporalidade e universalidade são igualmente questionadas pelo rap, que não se propõe a ser universal, uma vez que, embora trate temas universais como a injustiça e a opressão, se radica no musseque, no *ghetto*, e trata de temas relacionados a essa vivência em particular – o rap é assim local; e é temporal, na medida em que não equaciona a arte como algo imutável e permanente (como se a *realidade* fosse invariável), mas como algo da sua vivência, do seu quotidiano.

---

<sup>106</sup> HUTCHEON, 1991: p. 36.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> HUTCHEON, 1991: p. 43.



Essa radicação no *ghetto* serve também como forma de resistência contra a globalização, conforme já foi discutida neste trabalho, contra a ideia da *universalidade*, um dos fetiches maiores de alguns modernismos europeus. Contudo, essa posição representa ainda outro aspecto inerente à condição pós-moderna: a contradição paradoxal. Embora o rap surja em Angola através da globalização, contrariando essa lógica e agindo paradoxalmente, o rap angolano torna-se numa forma de resistência à sua inerente capacidade de homogeneização cultural. O rap angolano afirma a sua especificidade pela diferença. Para Hutcheon, no pós-modernismo, o “local e o regional são enfatizados diante de uma cultura de massa e de uma espécie de vasta aldeia global”<sup>109</sup>. Face ao global, o “ex-cêntrico” se pronuncia, conforme explica Hutcheon:

E isso parece estar ocorrendo apesar – e, eu afirmaria, talvez até por causa – do impulso homogeneizante da sociedade de consumo do capitalismo recente: mais uma contradição pós-moderna.<sup>110</sup>

A contradição, outra característica da pós-modernidade encontrada no rap, reside no facto do rap angolano ser um resultado da globalização e do próprio sistema capitalista de consumo (que difundiu o rap estadunidense para o mundo) e, ao mesmo tempo, de dentro desse sistema (conforme é característico da pós-modernidade), o rap torna-o no seu objeto de crítica. No seu rap “Doenças da vaidade”<sup>111</sup>, MCK censura o consumismo em Angola, levado pela abertura dos médias angolanos à globalização e pelo acesso à cultura de massas mundial. A televisão via satélite (das antenas parabólicas fotografadas por Sérgio Guerra) leva o “*mussecado* de raiz” a tudo fazer para poder estar de acordo com os padrões de consumo e comportamento ditados pelos médias e pela cultura globalizada (com o seu potencial homogenizador):

*perdeste a cadência  
porque comes das frutas mais fúteis da nossa existência  
entras em todo sítio porque tens a calça, a camisa rota  
algumas vezes a cor certa, qual é o critério?  
hoje entras, amanhã não – um grande mistério*

---

<sup>109</sup> HUTCHEON, 1991: p. 29.

<sup>110</sup> HUTCHEON, 1991: p. 30.

<sup>111</sup> MCK, 2002: 8.

*mas pra mim não é sério  
 assumes a nacionalidade das roupas que vestes  
 comportamentos cinematográficos com pensamentos à leste da nossa cultura  
 realidade, nosso tutano  
 querem ser americanos  
 com corridas de carro, a imitar filmes que só saíram no ano passado  
 a juventude está perdida no tempo e no espaço  
 materialistas perdidos no consumismo  
 andam cegamente em direção ao abismo  
 (...)  
 não precisas enganar o pessoal com lentes de contacto  
 vê o outro lado das coisas, não segue a ilusão  
 a falta de oxigénio nas vistas debilita a visão  
 a vossa vaidade me irrita  
 qual é o valor de uma boa cagoné<sup>112</sup> de dólares para disparar ideias de barro?  
 respondo a pergunta com escarro  
 maltratas o teu organismo em defesa do pongue<sup>113</sup>  
 passas fome pra comprar Fubu e Billabong  
 (...)  
 responde-me Zé, porque trancas a cara no carro?  
 cabelo louro pra quê, queres ser igual ao Eminem?  
 o mais irritante é que essa merda não está apenas no asfalto  
 no musseque também tem muitos escravos da ilusão  
 repletos de fios de ouro no corpo sem dinheiro para o pão  
 passam o dia com grifes de último grito, de noite cubam<sup>114</sup> no chão  
 vê só as doenças da ilusão  
 (...)  
 Começo com diretas fantasmas à parte feminina  
 pobres de espírito, armadas em gente fina  
 garinas vêm com dica de: “Hã? Funge<sup>115</sup>?  
 é pesado pra o meu estômago !”  
 (...)  
 procuram ser igual à Madona, queimando a pele com Mecacom<sup>116</sup>  
 com o nariz virado pró céu disparam frases nesse tom:  
 “Eu? Maricelma? andar de Macom<sup>117</sup>?”  
 apanham infeções epidérmicas por causa dos perfumes e cremes  
 abusam [de] químicos na cabeça e saem carecas do salão  
 “Amor o meu cabelo caiu”  
 Caiu? Bem feito, é a ilusão  
 (...)  
 Se vestes mais que o teu bolso, és doente  
 Se ficas dentro do carro pra parecer mais grosso<sup>118</sup>, és doente  
 Se a única peça de roupa tua é a cueca, és doente*

---

<sup>112</sup> Monte.

<sup>113</sup> Dinheiro.

<sup>114</sup> Dormem.

<sup>115</sup> Prato angolano que consiste em farinha de mandioca moída, pilada e cozida.

<sup>116</sup> Produto para clarear a pele.

<sup>117</sup> Empresa de táxi de Luanda.

<sup>118</sup> Forte, musculado.

*Se travas o cú de partir kuduro<sup>119</sup> por ficar mal ou sujar a aparência, és doente.*

MCK celebra a angolanidade (a cultura ex-cêntrica à tendência globalizante do rap estadunidense), na medida em que chama a atenção para a ilusão que é sujeitar-se a padrões estéticos e comportamentais estrangeiros, ao mesmo tempo que critica a assimilação panegírica do que é difundido pelos órgãos de cultura de massa globalizados.

Outra contradição no rap angolano (e no estadunidense também) é a censura ao mercantilismo característico do rap comercial, censurado por rappers *underground*. Muito embora o rapper *underground* afirme que “os que me conhecem sabem que eu não estou no hip hop por matondelo” (= negócio, lucro)<sup>120</sup>, o aspecto mercantilista do rap emerge quando exorta a que comprem o seu trabalho:

*levanta o braço e larga a massa<sup>121</sup>  
compra agora o disco e seja bem-vindo ao ritual<sup>122</sup>*

ou ainda:

*É pá, mano, última dica: se gostares do álbum, por favor  
não reproduz esse mambo<sup>123</sup>  
Ajuda o produto interno bruto a crescer<sup>124</sup>*

Esta contradição expõe o facto de que, sendo “*mussecado* de raiz”, a fama e o sucesso comercial tornam-se, talvez, na única plataforma de projeção de voz e de posições ideológicas; contudo, entende que esse mercantilismo pode comprometer a sua postura de resistência combativa e contundente, na medida em que exige a sua conformação face aos critérios ideológicos do discurso institucionalizado. Como faz parte do sistema capitalista que o mantém à margem (no caso estadunidense, por ser

---

<sup>119</sup> Se não requebras a dançar kuduro (dança e estilo musical oriundo dos musseques de Luanda).

<sup>120</sup> MCK, 2006: 1. “Palavras de abertura”.

<sup>121</sup> Massa, dinheiro.

<sup>122</sup> MCK, 2006: 1. “Palavras de abertura”.

<sup>123</sup> Coisa.

<sup>124</sup> MCK, 2002: 1. “Introdução”.

negro e todas as implicações que advém desse facto e, no caso angolano, por ser *mussecado*), encontra no rap também uma forma de furtar-se à pobreza e ao crime.

Outro paradoxo é a crítica que o rap faz aos meios de comunicação ligados ao sistema comercial globalizado, que, segundo o rap, deixa de ser um espaço informativo para se tornar num espaço conformativo, onde impera a construção do senso comum, conforme alerta MCK:

*Tira a poeira das vistas  
abre o olho mano, desliga a televisão  
rasga o jornal e analisa o quotidiano*<sup>125</sup>

Numa atitude de questionamento, característico do pós-modernismo, o rapper apela para que contestem os meios de comunicação; aqui, a televisão é criticada como neutralizadora de energias e veículo de disseminação de mensagens<sup>126</sup>, que visam não a informação, mas a conformação. O MC exorta para que vejam com os próprios olhos, livres da “poeira” da conformidade mediática. Contraditoriamente, o rap é divulgado também através destes mesmos meios cuja informação desacredita, uma vez que estes propiciam a possibilidade de divulgação massificada da sua expressão artística e política (muito embora raps mais controversos sejam evitados nos meios de comunicação de massa angolanos), principalmente em Angola, onde a difusão por internet não pode ser comparada ao alcance da televisão ou da rádio.

O rap desenvolve-se, depende e prolifera através da tecnologia, por meio dela disseminando-se, enquanto utiliza conteúdos dos meios de comunicação como manancial para as suas composições. Contudo, outra atitude complexa e contraditória surge do entusiasmo com que o rap angolano abraça essa mesma tecnologia que o marginaliza. Essa fascinação pela tecnologia e pelos médias (divulgadores da cultura de massa) é outro aspecto contraditório da pós-modernidade patente no rap angolano. O sujeito, na pós-modernidade, está fascinado, mas perturbado pela disseminação e

---

<sup>125</sup> MCK, 2002: 13. “A *TékniKa*, as *Kausas* e as *Konsekuências*”.

<sup>126</sup> ANDERSON, 1991: p. 105. Jameson considera o computador e a televisão como “objetos peculiarmente vazios”, como “condutores de energia psíquica” e neutralizadores dessa mesma energia, como veículos reprodutores de imagens e através destas, de mensagens.

penetração da tecnologia e seu grande poder sobre a vida quotidiana. O fascínio com o seu poder permite a ilusória sensação de que, ao manipulá-la, tem-se sobre ela alguma mestria. O rap surge com a manipulação do gira-discos (uma tecnologia obsoleta) que rapidamente dá lugar ao processador digital. A tecnologia, que mantém o angolano à margem da era digital, do desenvolvimento científico e tecnológico, é a mesma que permite a sua projeção artística e a sua transição de consumidor passivo da cultura mediática globalizada a compositor: de consumidor a produtor.

A canibalização de referências históricas, culturais e sociais praticadas pelo *sampling* e a recontextualização dessas referências propicia a aproximação do rap ao seu público, que se revê nas composições – trazendo à memória o alerta de João Cabral de Melo Neto de que o leitor quer “ler-se no que lê e encontrar-se naquilo que não é capaz de fazer”<sup>127</sup>. A prática de *call-and-response* praticada durante a *performance* do rapper suscita no público que se reveja na poesia e que participe, tornando-se parte da composição performática. O MC exorta o recetor a engajar-se:

*Este som é só uma demonstração que um homem triste nem sempre chora  
anima-te mano, imagina os teus tempos do Bica-Bidon*<sup>128</sup>  
*põe as mãos no ar, abana a cabeça e curte o som  
Eu sei, que sabes fazer*<sup>129</sup>

Hutcheon utiliza o trabalho de Douglas Davis (*The Austrian Tapes*) como exemplo desta técnica de aproximação utilizada por artistas pós-modernistas. O autor dos vídeos pede aos seus recetores, através de um vídeo, que participem na instalação artística pondo as suas mãos no ecrã da televisão onde o vídeo é projetado. A prática de *call-and-response* utilizada no rap pode também ser entendida da mesma maneira, uma vez que, segundo Hutcheon:

procuram transformar o recetor num participante brechtiano, alerta, fazendo parte, autoconscientemente, do processo de formação do sentido (...) Não é um simples jogo; é uma forma de fazer com que a experiência normalmente privada e passiva da arte passe para o espaço público da ação (...) [onde passa] a ser uma forma

---

<sup>127</sup> In TELLES, 1976: p. 335.

<sup>128</sup> Uma brincadeira de crianças.

<sup>129</sup> MCK, 2001: 2. “Konceitos do Kapa”.

potencialmente revolucionária de comunicação: ao mesmo tempo, uma forma de comunicação de massa.<sup>130</sup>

Ao pedir aos seus recetores que se engajem na ação, no questionamento e no aprimorar de suas consciências políticas, o MC faz uso dessa ferramenta pós-moderna da arte como alavanca de mudança. Hutcheon esclarece essas pretensões pós-modernas:

estamos presenciando um renovado interesse estético e teórico pelas forças interativas envolvidas na produção e na recepção de textos (...) uma exposição auto-reflexiva das relações de poder envolvidas na interação de produtores e recetores.<sup>131</sup>

A posição do produtor (neste caso o MC/DJ), caso se entenda a arte como produção histórica e prática social, não pode ser desprezada, uma vez que entre estes e os seus recetores existe um misto de relações sociais (referências históricas, sociais e culturais) que tornam este vínculo potencializador de uma mudança nas forças de produção que podem transformar o recetor num colaborador e não num consumidor passivo<sup>132</sup>. Comumente, o MC é também conhecido como Produtor, uma visível alusão a esta relação entre consumo e produção na pós-modernidade.

Esse chamamento à participação, estreitando o fosso entre o poeta e o seu recetor, é igualmente corroborado pela postura, na pós-modernidade, da arte como veículo de cultivo da consciência política, contrariando premissas românticas e modernas, que, no geral, privilegiavam o desinteresse da arte pela disseminação do conhecimento. Como diz Hutcheon:

A herança romântica e modernista do não-envolvimento insiste em afirmar que arte é arte e que o discurso ideológico não cabe no literário (ver Graff 1983<sup>133</sup>). Acrescenta-se a essa separação histórica uma desconfiança em relação ao artístico (...) uma visão que considera a arte como sendo trivial, insignificante e imaginária, e portanto isolada das realidades sociais e históricas da verdadeira vida. É uma visão

---

<sup>130</sup> HUTCHEON, 1991: p. 118.

<sup>131</sup> HUTCHEON, 1991: p. 108.

<sup>132</sup> EAGLETON, Terry. *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*. London: New Left Books, 1976. p. 61. *Apud* HUTCHEON, 1991: p. 111.

<sup>133</sup> GRAFF, Gerald. "The Pseudo-Politics of Interpretation". *Critical Inquiry* 9.3 (1983): 597-610.

implicitamente compartilhada por muitos comentaristas de ambos os extremos do espectro político, desde o neoconservador até o marxista.<sup>134</sup>

Hutcheon complementa esta observação expondo a posição do pós-modernismo que tenta reverter esta situação:

Entretanto, a arte e a teoria pós-modernistas têm reconhecido de forma autoconsciente seu posicionamento ideológico no mundo, e têm sido estimuladas a fazê-lo, não apenas como reação a essa insultuosa acusação de trivialidade, mas também por aqueles ex-cêntricos, que antes eram silenciados, tanto os de fora (pós-colonial) como os de dentro (mulheres, *gays*) de nossa cultura ocidental supostamente monolítica. Eles são ex-cêntricos cuja marginalização lhes ensinou que os artistas realmente têm um *status* político inerente.<sup>135</sup>

Duas vezes ex-cêntricos (tanto por serem “pós-coloniais”, à mercê da colonialidade do poder, à margem do mundo global, como por serem, em seu próprio país, os habitantes das suas margens, os *mussecados*), os rappers tomam para si o cultivo da consciência política através da disseminação de ideias na sua poesia. Esta posição, caracteristicamente pós-moderna, contraria doutrinas artísticas do humanismo liberal relativamente à separação e autonomia das diferentes esferas da cultura secular: ciência (conhecimento), moralidade (justiça) e a arte (a estética, o belo)<sup>136</sup>. Shusterman nota que nesta divisão, uma das mais fundamentais convenções artísticas da modernidade (vinculada ao projeto de racionalização inerente ao humanismo), a arte foi destinada ao desinteresse pela “formulação ou disseminação do conhecimento”<sup>137</sup> (domínio da ciência), uma vez que o “juízo estético era essencialmente subjetivo e não conceptual”<sup>138</sup>. Igualmente, a arte foi excluída do domínio da ética e da política e relegada ao domínio do imaginativo e do desengajado, preocupada somente com o prazer estético e a contemplação distanciada. Contudo, o rapper entende o rap como veículo de mudança de atitudes, percebendo-se na posição de professor uma mensagem, como *professor* das suas verdades (que entende ser o conhecimento), não “as verdades transcendentais da filosofia tradicional”,

---

<sup>134</sup> HUTCHEON, 1991: p. 228.

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> SHUSTERMAN, 1991: p. 625.

<sup>137</sup> SHUSTERMAN, 1991, p. 625: “formulation or dissemination of knowledge”..

<sup>138</sup> SHUSTERMAN, 1991, p. 625: “aesthetic judgment was essentially nonconceptual and subjective”.

conforme aponta Shusterman, “mas os factos sociais e históricos e os padrões coercivos do mundo material em constante mudança”<sup>139</sup>. O MC vê-se no papel de consciencializador, desafiando esta visão compartimentada da arte e do conhecimento.

Na sua ex-centricidade, posiciona-se como averiguador das *verdades* institucionais e expositor de aspetos da sua *realidade* quotidiana de *mussecado*: aspetos negligenciados ou distorcidos pelas instituições ou pelos meios de comunicação que visam não o questionamento mas a criação de senso comum, a (con)formação. O expor das carências do *mussecado* “significa que a separação entre a arte e a vida (ou imaginação e ordem humanas versus caos e desordem) já não é válida”<sup>140</sup>. O rap angolano expõe a vida do *mussecado* e pede contas ao poder. MCK declara que a vida está do avesso, neste caso o avesso do sonho projetado pela utopia da década de 60:

*Eu quero ouvir todo mundo a dizer:  
Já é quase meio século de vida no avesso*

*Eu observo a realidade de cá pra lá  
vivo num bairro periférico chamado Shabá<sup>141</sup>  
onde por jogues<sup>142</sup> e Corolas<sup>143</sup>  
baixas tangas e ceroulas  
não há bolas  
poucas escolas  
Aqui é fácil ver sangue  
eu domo putos com pistolas  
em bitolas<sup>144</sup> na gangue<sup>145</sup>  
se não controlas, levas um tiro da polícia  
isso é bang bang!  
Feridas na saúde, buracos na educação  
qual é o projeto pra juventude desta governação?  
É tanta confusão  
é muito mambo<sup>146</sup> torto  
era fácil a pontar dedo, mas Savimbi já está morto  
os Super<sup>147</sup> estão aí, mas não são nossos*

---

<sup>139</sup> SHUSTERMAN, 1991, p. 626: “the transcendental eternal verities of traditional philosophy, but rather the mutable but coercive facts and patterns of the material, sociohistorical world”.

<sup>140</sup> HUTCHEON, 1991: p. 24.

<sup>141</sup> Musseque de Luanda.

<sup>142</sup> Motocicleta.

<sup>143</sup> Automóvel da Toyota.

<sup>144</sup> Cervejas.

<sup>145</sup> Do inglês *gang*.

<sup>146</sup> Coisa.



os preços estão acima dos nossos bolsos  
 não quero ouvir que o PIB sobe sem ter um pão na mesa  
 não me sinto especial com a vela sempre acesa  
 otimismo colorido da mão de obra chinesa  
 ouvir falar da nova empresa, e saber que é da princesa  
 nesse discurso cor de rosa, o Kapa não cai  
 nem o show do americano ilude ou distrai  
 não há vontade política  
 nem tão pouco sinto amor  
 nesta terra onde o lixo exonera governador  
 onde a chuva tem estatuto e mais garra que a oposição  
 desmascara as vossas obras de um milhão  
 só que enquanto o Kapa reclama  
 a conta deles inflama  
 com sangue, dor e suor  
 de quem atravessa o drama  
 de quase meio século de vida no avesso  
 (...)

As mudanças são poucas e muito raras  
 o poder tem o mesmo nome e as mesmas caras  
 baixamos na tabela da qualidade de vida  
 subimos na miséria, corrupção e sida  
 hoje é tudo mais caro, da casa até a comida  
 são juros, são taxas, impostos e alfândegas  
 o estado está a dar palmatória nas nádegas  
 com essa paz sem justiça  
 que de Santo só tem nome  
 democracia omissa  
 quem reivindica não come  
 liberdade postiça  
 que mata-nos à fome  
 à fome e não só, ninguém sabe quem bondou<sup>148</sup>  
 Mfulupinga<sup>149</sup> parou<sup>150</sup>  
 Rafael Marques<sup>151</sup> escapou  
 Cherokee<sup>152</sup> bazou<sup>153</sup>  
 Graça Campos<sup>154</sup> provou  
 quem critica está na mira  
 entre eles, Katrô  
 nesta chuva de ameaças que te obriga a ser cego<sup>155</sup>

---

<sup>147</sup> Rede de supermercados ‘O Nosso Super’, inaugurados como supermercados populares mas que praticavam preços proibitivos.

<sup>148</sup> Matou.

<sup>149</sup> Mfulupinga Lando Víctor, professor titular da Universidade Agostinho Neto e presidente do partido PDP-ANA.

<sup>150</sup> Morreu.

<sup>151</sup> Jornalista angolano.

<sup>152</sup> Rapaz supostamente assassinado por estar a cantar um rap do MCK.

<sup>153</sup> Morreu.

<sup>154</sup> Jornalista angolano.

<sup>155</sup> MCK, 2011: 14. “Vida no avesso”.

O rap insiste na junção do estético ao cognitivo, combinando as esferas compartimentalizadas na modernidade, alegando que a funcionalidade dada à arte pode ser tomada como parte importante do sentido e do valor artístico do poema. O rapper prioriza a dimensão utilitária da poesia, da mesma forma que Walter Benjamin entendeu o narrador: para ele a narrativa “tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária (...) o narrador é um homem que sabe dar conselhos”<sup>156</sup>. O rapper posiciona-se nesse papel. Ikonoklasta (um pseudónimo adequado à situação artística da pós-modernidade), posicionando-se como narrador, conta a história de Arlindo Bolota, no seu rap “Cuca (isso é o que eles querem)”<sup>157</sup>:

*Esta é a história de Arlindo Bolota  
Chefe de orquestra alcoólica  
Do Wako kungo<sup>158</sup>  
Tocava com tudo que estivesse relacionado com bebida  
Ele é garrafa, ele é copo, ele é lata, mas só de Cuca<sup>159</sup>  
Kota<sup>160</sup> Bolota não dava um show sem que os instrumentos não tivessem sido  
devidamente antecipadamente consumido e esvaziado de seu conteúdo  
Só então, cacimbados<sup>161</sup>, embriagados e descomplexados subiam no palco para  
causarem pânico*

Arlindo Bolota, a personagem da narrativa, ganha voz e adverte:

*Êh, mwangolé<sup>162</sup>, não faz como nós, não perde teu tempo só a beber  
Isso é o que eles querem  
Se tamos xuxados<sup>163</sup>  
Vamos à Luanda não tamo a lhes ver  
Eles pegam o que é nosso  
Comem até ao osso  
Pedem pra esquecer  
Visitam o meu bolso  
Visitam o teu bolso  
E dão mais pra beber  
Nos metem alegre, nunca nos mandarem na escola  
Mesmo na Assembleia tão tudo... Xê!*

---

<sup>156</sup> BENJAMIN, 1994: p. 200.

<sup>157</sup> IKONOKLASTA, <http://www.youtube.com/watch?v=6oUv9VqlaHY>.

<sup>158</sup> Cidade do Kwanza-Sul.

<sup>159</sup> Marca de cerveja angolana.

<sup>160</sup> Pessoa mais velha.

<sup>161</sup> Frustrados.

<sup>162</sup> Angolano.

<sup>163</sup> Bêbados.

*Compadres da bola, filha de Angola*

O rapper interpela a narrativa de Arlindo Bolota:

*Esta é mensagem do Kota Bolota  
E sua orquestra alcoólica*

Arlindo Bolota continua a sua mensagem:

*Êh, mwangolé, não faz como nós, não perde teu tempo só a beber  
Mano eu te peço, eu sei, bandeirei<sup>164</sup>  
Mas você fica só sobre escuta  
Pra ninguém falar tipo rei  
Avacalho nunca tem desculpa  
Cê não atura  
Você trambuca<sup>165</sup>  
E se insistir vai na luta, na bila<sup>166</sup>  
A decisão é tua  
Toda essa turma*

*Tudo é turvo  
É o Sayovo<sup>167</sup>  
Os cegos do povo  
Nos tiram só bwé<sup>168</sup>, nos Hummer e nos Volvo  
Depois vêm os filhos fazer mais de novo  
Ai não! Chega já! Tão a nos fartar*

*Só tem gatuno no MPLA  
Só tem gatuno na UNITA  
O povo não sabe em quem confiar  
Vão nos matar  
A guerra agora é outra  
Mato o vazio  
A paga é pouca  
Cacimbo<sup>169</sup> é frio  
Não tenho roupa  
Quero reclamar, Xê! Cala a boca  
Nos dizem chanza<sup>170</sup>  
Mas cavamos campas  
Assim já bebeste*

---

<sup>164</sup> Agi mal.

<sup>165</sup> Trambucar, perder a cabeça, ficar irritado.

<sup>166</sup> Luta.

<sup>167</sup> Atleta paralímpico angolano.

<sup>168</sup> Muito.

<sup>169</sup> Inverno.

<sup>170</sup> Festa.

*Assim já bateste na tua esposa que pediu leite  
Eu falei, chega já  
Ela não tem culpa dos teus traumas e da Cuca  
Mas espera  
Vai vir ajuda  
Vão nos bondar<sup>171</sup>  
São filhos da –*

*Mas até quando?  
Eu curto bué o som do Phay Grande<sup>172</sup>  
Vão nos burlar  
a questão é o quanto  
E vou ir mais votar no Dos Santos?*

*Tá ver, muadiê<sup>173</sup>, você não é do Bureau Político?  
Chizé, Du Zé, bwé, tá a se armar em vivo?*

*Porque o governo é pai do povo  
O arquiteto da paz  
Mas te estica a mão no olho  
E arquiteta funerais*

*É mesmo assim, não chora mais  
Vai, vai, vai, espalha a mensagem*

A mensagem que Arlindo Bolota pretende passar é de consciencialização política, para que o angolano não se deixe “anestesiado” pelo álcool, que exercite o seu dever (o voto) de maneira sóbria, consciente e informada. A personagem criada por MCK em “Kamama ou Kuzu”<sup>174</sup> alerta o ouvinte para as dificuldades da vida na prisão:

*Já estive nessa vida, conheço bem o filme  
não há heróis no mundo do crime  
perdi vários amigos por causa do kumbu<sup>175</sup>  
caminhos são dois: Kamama<sup>176</sup> ou kuzu<sup>177</sup>  
(...)  
Bloco A segundo andar comarca de Viana<sup>178</sup>  
foi um flagrante de delito que me pôs em cana<sup>179</sup>  
rosto na TV com placa de criminoso*

---

<sup>171</sup> Bondar, matar.

<sup>172</sup> Rapper angolano.

<sup>173</sup> Homem.

<sup>174</sup> MCK, 2011: 7.

<sup>175</sup> Dinheiro.

<sup>176</sup> Musseque de Luanda.

<sup>177</sup> Prisão.

<sup>178</sup> Prisão de Luanda.

<sup>179</sup> Preso.

empurrei um mamadu<sup>180</sup> nas bandas do Margoso<sup>181</sup>  
Mijei na fuba<sup>182</sup>, ainda não fui julgado  
Estou com o processo a mofar no tribunal  
Não há jaba<sup>183</sup> pra molhar<sup>184</sup> o advogado  
estou mamar em preventiva dois anos e tal  
Um minuto aqui dentro faz noventa segundos  
Isto é casa do diabo, cadeia é fim do mundo  
Sistema carcerário precário, a vida é dura  
Saudades da família, tristeza, tortura  
Toda gente chora a sonhar com a soltura  
Bwé<sup>185</sup> de manos numa cela  
Essa merda não areja  
colchão não chega  
cimento te aleija  
Na minha caserna mais um mano correu  
Molhou<sup>186</sup> o detetive e deixou de ser réu  
Lá nas tendas mais um primo morreu  
Descansa em paz irmão Bartolomeu  
(...)  
Transportam angústia e dor neste uniforme  
sarna, tuberculose, tristeza e fome  
Minha garina nunca mais me visitou  
ouvi dizer que agora sou corno do Conda<sup>187</sup>  
Patrícia se casou está a tchilar<sup>188</sup> com outro kamone<sup>189</sup>  
Saudades do bairro, amigos e família  
Os mambos no cúbico<sup>190</sup>, quem está a cuidar da minha filha?  
Estou farto da cadeia meu Deus, já não aguento  
É doloroso a vida de um detento  
Além de violento, é fúnebre e sangrento  
Pai, tu sabes que eu não nasci bandido  
Desculpa mãe por não te dar ouvidos  
Perdoa os meus pecados Senhor, estou arrependido  
me liberta das drogas, do álcool e do crime  
Já estive nessa vida, quero mudar de time  
Aprendi a ser homem de verdade  
Comarca me mostrou o valor da liberdade  
Quem foi que disse que homem não chora?  
Eu tenho fé em Deus, vai chegar a minha hora  
Eu vou sair daqui com a minha cabeça erguida  
Tipo Bruno M. eu vou mudar de vida

---

<sup>180</sup> Libanês.

<sup>181</sup> Musseque de Luanda.

<sup>182</sup> Farinha de milho.

<sup>183</sup> Dinheiro.

<sup>184</sup> Pagar.

<sup>185</sup> Muitos.

<sup>186</sup> Pagou.

<sup>187</sup> Município de Luanda.

<sup>188</sup> Divertir-se.

<sup>189</sup> Estrangeiro.

<sup>190</sup> Casa.

A mensagem deste rap visa desmotivar para a vida do crime, que para alguns é tida como a única saída numa Angola recentemente inserida no contexto global capitalista. Do confronto do *mussecado* com uma elite ostentatória surge a delinquência, fruto da revolta, conforme informa o MC, na figura de narrador patente neste mesmo rap:

*Sacrifica-se a maioria pelos caprichos de uma minoria  
e o exibicionismo e humilhação dali sobressalientes  
inspiram com todas as forças os delinquentes  
motivados pela exclusão social de que são alvos  
e talvez se sintam a salvo  
enquadrados num gangue com pacto de sangue  
tornando-se da presa o pseudo predador  
vitimado em nome do mesmo senhor  
cujo nome todos sabem: o dinheiro<sup>191</sup>*

A mensagem da personagem criada pelo MC está direcionada ao *mussecado*, enquanto a do narrador alerta o angolano para as razões do crime realizado pelo *mussecado*. Dois discursos em um mesmo rap endereçados a diferentes recetores: ao *mussecado*, ao angolano no geral e ao poder. Diferentes conselhos são dados: ao *mussecado*, alerta para as dificuldades e frustrações de uma vida enclausurada; ao poder, para que tenha atenção à situação do *mussecado*; e aos angolanos, no geral, para que se tornem politicamente conscientes da situação social do país nesta era da globalização, das consequências do capitalismo tardio, conforme a terminologia adotada por Jameson.

A tematização da experiência do *ghetto*, do musseque, é o que torna o rap local e politizado. A sua alegação de mostrar a *realidade*, a sua experiência materialista de *mussecado* ex-cêntrico não acontece de forma despreziosa. O rap, na qualidade de arte na pós-modernidade, não reflete no seu espelho nem transmite inocentemente uma *realidade* despojada da ideologia do MC, que “cria ou denota [a *realidade*], no sentido de torná-la significativa”<sup>192</sup>. Todas as representações possuem um conteúdo ideológico e, conforme apontado por Hutcheon, “o pós-moderno ainda atua no

---

<sup>191</sup> MCK, 2011: 7. “Kamama ou Kuzu”.

<sup>192</sup> HUTCHEON, 1991: p. 277.

domínio da representação, e não da simulação, mesmo questionando constantemente as regras desse domínio”<sup>193</sup>. Hutcheon continua:

Os paradoxos pós-modernos revelam (...) que a representação não pode ser evitada, mas pode ser estudada a fim de demonstrar como legitima certos tipos de conhecimento e, portanto, certos tipos de poder. A arte pós-moderna reconhece auto-conscientemente que, assim como a cultura de massa, está carregada de ideologia em virtude de sua natureza representacional (e, muitas vezes, narrativa). Em outras palavras: “as representações não possuem um conteúdo intrinsecamente ideológico, mas executam uma função ideológica na determinação da produção de sentido” (Wallis<sup>194</sup> 1984, xv). Essa é a linguagem dos ex-cêntricos (das mulheres, dos etnicistas, dos *gays*, dos negros, dos pós-coloniais), e provém das margens (mas de dentro) da cultura dominante.<sup>195</sup>

Ao relatar na sua poesia as *impurezas* da vida no musseque, o poeta “*mussecado de raiz*” *contamina* a arte com as vulgaridades comuns da cultura de massa. Essa *contaminação* não é desprezível, carrega consigo todo um peso ideológico que visa, na sua representação, construir a produção de sentidos que objetivam a mudança, não do mundo (pelo menos num primeiro plano), mas do indivíduo. De microfone em riste, o MC entende, na lógica da pós-modernidade, que “o ato de dizer é um ato intrinsecamente político”<sup>196</sup>. Entendendo que “o discurso é ao mesmo tempo um instrumento e um efeito do poder”<sup>197</sup>, o rapper funde o político e o estético no seu discurso de contracultura<sup>198</sup>, em consequência e em reação ao discurso do poder.

Jameson chama a atenção para o facto de que, tanto os teóricos como os produtores culturais da Esquerda, “deixaram-se intimidar indevidamente pelo repúdio da estética burguesa, mais notavelmente do ultramodernismo, a uma das mais antigas funções da arte: a pedagógica e didática”. “A função instrutiva da arte”, argumenta Jameson, “esteve sempre presente nos tempos clássicos (mesmo que maioritariamente sob a forma de lições morais)”; enquanto, durante o modernismo, “o prodigioso e

---

<sup>193</sup> HUTCHEON, 1991: p. 288.

<sup>194</sup> WALLIS, Brian (org). *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York: New Museum of Contemporary Art. Boston, Mass.: Godine, 1984.

<sup>195</sup> HUTCHEON, 1991: p. 289.

<sup>196</sup> HUTCHEON, 1991: p. 235.

<sup>197</sup> HUTCHEON, 1991: p.235.

<sup>198</sup> Para Hutcheon a contracultura americana surge na década de 60 no discurso dos ex-cêntricos da Esquerda estadunidense. HUTCHEON, 1991: pp. 89-90.

incompreendido trabalho de Brecht reafirma, desta vez de forma inovadora e original”, o que Jameson entende ser “uma complexa concepção do relacionamento entre a cultura e a pedagogia”<sup>199</sup>. Esse desafio, caracteristicamente pós-moderno, do rap aos limites modernistas, na asserção da sua poesia como didática/instrutiva e potencializadora do cultivo da consciência política, pode ser entendido, no âmbito da pós-modernidade, como um questionamento aos valores do modernismo, mas também como um questionamento à própria pós-modernidade de onde surge. Ao serem questionados e abolidos os limites estéticos e ideológicos que separavam os domínios da arte e do conhecimento, esta prática pós-modernista pode vir a ser potencializadora do que Jameson entendeu como sendo uma “nova e radical política cultural”<sup>200</sup>, de onde poderia vir a surgir a condição estética propícia a “uma nova (e hipotética) forma cultural”<sup>201</sup>. Essa hipotética forma artística, conforme entendida por Jameson, teria como característica a junção do estético ao cognitivo com a função de permitir ao sujeito na pós-modernidade não se perder no labirinto mediático que é a globalização. O artista seria o propiciador de um “*mapeamento cognitivo*”<sup>202</sup>, uma representação estética da totalidade que abrange a pós-modernidade. Para Jameson, o mapeamento cognitivo, na sua estrutura mais restrita do dia-a-dia na cidade material, é chamado a possibilitar uma representação situacional, por parte de um sujeito individual, da vasta e “irrepresentável” totalidade, que é o aglomerado das estruturas sociais como um todo<sup>203</sup>. Ou seja, esta hipotética forma artística pensada por Jameson tem, na representação da experiência individual, a representação da totalidade “irrepresentável” da pós-modernidade. Jameson alerta que esta representação é ideológica no sentido em que representa o relacionamento imaginário

---

<sup>199</sup> JAMESON, 1991, p. 50: “Left cultural producers and theorists (...) allowed themselves to be unduly intimidated by the repudiation, in bourgeois aesthetics and most notably in high modernism, of one of the age-old functions of art – the pedagogical and the didactic. The teaching function of art was, however, always stressed in classical times (even though it there mainly took the form of moral lessons), while the prodigious and still imperfectly understood work of Brecht reaffirms, in a new and formally innovative and original way, for the moment of modernism proper, a complex new conception of the relationship between culture and pedagogy”.

<sup>200</sup> JAMESON, 1991, p. 50: “a new radical cultural politics”.

<sup>201</sup> JAMESON, 1991, p. 51: “new (and hypothetical) cultural form”.

<sup>202</sup> JAMESON, 1991, p. 51: “*cognitive mapping*”.

<sup>203</sup> JAMESON, 1991, p. 51: “what the cognitive map is called upon to do in the narrower framework of daily life in the physical city: to enable a situational representation on the part of the individual subject to that vaster and properly unrepresentable totality which is the ensemble of society’s structures as a whole”.



do sujeito com as suas condições de existência<sup>204</sup>, aquilo que é entendido por ele como sendo a sua *realidade*. Jameson explica a estética do mapeamento cognitivo como “uma cultura política pedagógica que procura dotar o indivíduo com um sentido aguçado do seu lugar no sistema globalizado”<sup>205</sup>, ou seja, consciencializar o sujeito na pós-modernidade. Esse espaço globalizado da pós-modernidade é o espaço entendido por Jameson como o do “capital multinacional”<sup>206</sup>. Esta forma hipotética de arte na pós-modernidade sugerida por Jameson terá como objetivo criar uma consciência política capaz de localizar (através do mapeamento cognitivo) o lugar do local face ao global e do indivíduo face à totalidade globalizada, numa escala tanto social como espacial: no caso angolano, o indivíduo marginal e a sua marginalização social (a condição de *mussecado*) e espacial (na condição de “condenado da terra” dentro de uma perspetiva da colonialidade do poder globalizado). É através desse mapeamento social e espacial que Jameson cogita a hipótese de que o sujeito, na pós-modernidade, seja capaz de se posicionar não só como indivíduo, mas como parte de um coletivo e assim reacender a sua capacidade de ação e resistência num momento que ele entende como sendo de “neutralização” causada pela confusão espacial e social de um mundo mediático e globalizado<sup>207</sup>, onde, conforme afirma MCK, “a juventude [angolana] está perdida no tempo e no espaço”<sup>208</sup>.

O espaço entendido por Jameson como pós-moderno (ou multinacional) é apreendido não como uma fantasia meramente cultural e ideológica mas como uma *realidade* histórica (e socio-económica) da terceira expansão do capitalismo (ao que se refere como capitalismo tardio) a nível global<sup>209</sup>. É de dentro deste espaço que surge o rap. A chegada do rap a Angola é atribuída à expansão cultural do pós-modernismo (a expressão estética deste fenómeno capitalista). O rap estadunidense, globalizado, torna-se, como foi dito, localmente angolano. É de dentro da *barriga do monstro*

---

<sup>204</sup> JAMESON, 1991: p. 51.

<sup>205</sup> JAMESON, 1991, p. 54: “a pedagogical political culture which seeks to endow the individual subject with some new heightened sense of its place in the global system”.

<sup>206</sup> JAMESON, 1991: p. 54.

<sup>207</sup> JAMESON, 1991: p. 54.

<sup>208</sup> MCK, 2002: 8. “Doenças da vaidade”.

<sup>209</sup> JAMESON, 1991: p. 49.

*capitalista* que nos fala o MC, à maneira paradoxal da arte na pós-modernidade, conforme assinalado por Hutcheon.

O rap angolano abraçou a função didática da arte e, através dos seus poemas, situa o angolano, recém-chegado ao capitalismo, sobre a sua posição neste emaranhado globalizado e mediático que é Angola no contexto global da pós-modernidade. Situa-o localmente como *mussecado* marginalizado (na sua condição social e geográfica periférica), ao mesmo tempo em que o situa globalmente como africano marginalizado (“condenado da terra”) face a um sistema global predadoramente capitalista<sup>210</sup>, que se replica localmente. MCK revela:

*O capitalismo é a arma de destruição em massa que mais vitimou  
e comigo não foi diferente parindo da geração que me gerou  
impulsionados pelo brilho cego e mortífero do petróleo e dos diamantes  
os brancos regressaram à África e aos seus habitantes  
com políticas de neocolonização  
eclipsadas pela democracia e globalização da televisão pública  
que nada publica sobre a realidade da República  
mas se vocês não retratam, nós retratamos pela música  
assassinaram o Comunismo  
e o capitalismo tornou-se finalmente  
a única, oficial e mais eficiente  
maneira de sustentar o Estado super potente  
e as subsequentes economias abrangentes  
fazendo valer e prevalecer a lei do mais forte  
Os bajuladores da corte têm mais sorte  
Histórias mal contadas  
resultados manipulados  
biografias apagadas  
jornalistas comprados  
E ai daqueles que se atreverem a enfrentar o mercenarismo político  
Mas ai de mim se não viver como um verdadeiro crítico  
deste cenário político  
caracterizado pela plutocracia, elitismo, hipocrisia  
e isto está patente e presente no dia-a-dia<sup>211</sup>*

---

<sup>210</sup> JAMESON, 1991: p. 5. Jameson é claro ao denunciar a cultura pós-moderna como global, e estadunidense em essência, constituindo-se na “expressão interna e superestrutural de uma nova onda de dominação militar e económica por todo o mundo”, alertando que o lado escondido da cultura global consiste em “sangue, tortura, morte e terror”.

<sup>211</sup> MCK, 2011: 7. “Kamama ou Kuzu”.

O rap reúne as características que Jameson gizou como as da hipotética estética político-cultural da pós-modernidade, uma vez que vai ao encontro do que delineou como sendo a função do mapeamento cognitivo: uma forma de resistência à neutralização política da ação coletiva pelo mediatismo da globalização. O rap oferece direcionamentos, visa o cultivo da consciência política (a consciencialização) e chama para a ação coletiva com o intuito de mudança, reunindo os seus “manos”, criando uma irmandade imaginada: no sentido de serem, dentro de uma comunidade imaginada (Angola), uma outra comunidade, a dos ex-cêntricos revoltados, dos “condenados da terra”.

Jameson entende que o surgimento desta arte, hipoteticamente por ele concebida e entendida como única forma de resistência e crítica, fica impossibilitada pela proximidade que o pós-modernismo tem do próprio sistema capitalista globalizado. Segundo Hutcheon, “o alvo dos ataques [de Jameson] é a cumplicidade do pós-modernismo com a cultura capitalista de consumo”<sup>212</sup>. Esta distância estética, que Jameson concebe como imprescindível para que haja uma crítica imparcial e eficaz<sup>213</sup>, foi abolida pela pós-modernidade, que se apropriou da cultura de massas, num processo contínuo de canibalização de referências culturais. Esta característica da arte na pós-modernidade posiciona o ato cultural dentro do nefasto “Ser capital”<sup>214</sup>, do monstro multinacional capitalista, que Jameson entende colonizar perniciosamente enclaves pré-capitalistas como a Natureza e o Inconsciente<sup>215</sup>. Contudo, Hutcheon chama a atenção para o facto de que é de dentro do sistema que a arte pós-moderna o critica, uma vez que o poder é omnipresente<sup>216</sup>, mas diferente do que advoga Jameson, não o repudiando, pois, e em concordância com Jameson, não se pode conceber fora dele. Mas isso não impede que o critique, conforme afirma Hutcheon, uma vez que os rappers, na qualidade de e como “os marginais e os ex-cêntricos[,] podem constestar esse poder, mesmo que continuem a ser por ele alimentados”<sup>217</sup>.

---

<sup>212</sup> HUTCHEON, 1991: p. 261.

<sup>213</sup> JAMESON, 1991: p. 48.

<sup>214</sup> JAMESON, 1991, p. 48: “capital Being”.

<sup>215</sup> JAMESON, 1991, p. 49:

<sup>216</sup> HUTCHEON, 1991: p. 236.

<sup>217</sup> HUTCHEON, 1991: p. 250.

Shusterman sugere que a existência do rap dentro do *monstro capitalista* não deve ser razão para anular a sua posição crítica face a este mesmo sistema e entende este distanciamento imposto por Jameson como mais uma manifestação modernista eurocêntrica da ideia de pureza e autonomia da arte, às quais o rap, na condição de arte na pós-modernidade, se furta<sup>218</sup>.

Em vez de uma estética tipicamente modernista, o rap insiste numa estética de participação e engajamento refletida tanto no seu conteúdo como na sua forma<sup>219</sup>. A importância dada pelo rap ao local (o musseque), e à necessidade de se manter “Real” (*to Keep it Real*) a este espaço (à sua experiência de ex-cêntrico), assim como o seu engajamento com o cultivo da consciência política, conferem-lhe uma estética de proximidade, não só da cultura de massas (que canibaliza e, através da qual, divulga a sua poesia), mas também dos seus recetores. A criação de sentido ajuda a estreitar a proximidade entre o emissor e o recetor da mensagem implícita no rap, facilitando a sua descodificação e função. O pós-modernismo, segundo Hutcheon, entende a *realidade* como discursiva<sup>220</sup>. Tomando como apoio o trabalho de Foucault<sup>221</sup>, Hutcheon explica:

O discurso (...) vai alterar sua forma e sua relevância dependendo de quem está falando, da posição de poder dessa pessoa e do contexto institucional em que o falante esteja situado.<sup>222</sup>

O rapper fala a linguagem do musseque e entende o microfone como seu instrumento de poder, sua arma. As palavras são a sua munição contra o monstro que é o capitalismo globalizante, o “Império” da pós-modernidade. O poeta combatente da década de 60 entendeu a AK-47 como seu instrumento de poder. As suas palavras e as suas balas visavam a completa aniquilação do colonialismo. O corpo inerte do monstro colonial serviria de fertilizante para que as ideias plantadas de renovação pudessem

---

<sup>218</sup> SHUSTERMAN, 1991: p. 628.

<sup>219</sup> *Ibidem*.

<sup>220</sup> HUTCHEON, 1991: p. 45.

<sup>221</sup> FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality: Volume I: An Introduction*. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage, 1980. p. 100.

<sup>222</sup> HUTCHEON, 1991: p. 235.

germinar e crescer, para que o novo sistema vingasse e desse frutos. Ambos os poetas usam o discurso como arma política visando a mudança: um através da aniquilação e outro, da renovação. O rap clama por uma mudança que não exige, ao contrário do preconizado por Jameson, uma total erradicação do sistema capitalista, mesmo porque faz parte e entende-se como parte desse sistema. Mas uma renovação, uma mudança de comportamento, que, entende, só virá a acontecer se houver exigência por parte da opinião pública. E é através do cultivo da consciência política pública que pretende essa mudança de comportamento. Diferente do poeta combatente, o rapper não procura destruir o sistema capitalista globalizante, mas questioná-lo, e levar outros a questioná-lo, para que a mudança, a renovação, se torne numa possibilidade. Uma das características do pós-modernismo apontadas por Hutcheon é a sua característica fundamentalmente contraditória<sup>223</sup> e paradoxal, uma vez que critica e tenta subverter os discursos dominantes dos quais faz parte e deles depende. É exatamente desta forma contraditória que o rap nasce: fruto da cultura de massa, dela se alimenta, pois a canibaliza, ao mesmo tempo que a contesta. O próprio ato de questionar é, portanto, um ato de resistência, mesmo que não apresente respostas. Conforme aponta Hutcheon, “as perguntas que irão tornar (...) possível qualquer processo de resposta [na pós-modernidade] estão ao menos começando a ser feitas”<sup>224</sup>.

Enquanto o projeto angolano da década de 60 pode ser entendido como da modernidade, com uma forte vertente utópica, o rap, poesia de resistência na pós-independência angolana e na pós-modernidade global, não abraça a utopia como objetivo a atingir, pois perdeu a crença nas narrativas totalizantes, como, por exemplo, no marxismo da década de 60, que norteou a Poesia de Combate e todo o projeto político da pré e pós-independência. Conforme nota Hutcheon, no “pós-moderno existe pouca utopia, em vista das lições do passado”<sup>225</sup>. No caso angolano, em particular, do sonho restou o seu avesso. A perda da crença nas grandes narrativas não permite à arte angolana, na pós-modernidade, oferecer respostas totalizantes; por isso

---

<sup>223</sup> HUTCHEON, 1991: p. 20.

<sup>224</sup> HUTCHEON, 1991: p. 290.

<sup>225</sup> HUTCHEON, 1991: p. 271.

o rap questiona e escarpeliza o presente, mas não propõe projetos utópicos para o futuro.

Contudo, o rap angolano propõe-se ser a “nutrição espiritual”<sup>226</sup> do angolano. Propõe a re-humanização do angolano, implícita no projeto utópico da geração de 60, face à desumanização do colonialismo seguido pela guerra civil angolana e pela abertura de Angola ao neoliberalismo de um capitalismo desenfreado, conforme informa MCK<sup>227</sup>:

*Os vários anos de guerra destruíram a vida espiritual do angolano  
a luta armada criou um vazio no interior do mangurra<sup>228</sup>  
quebrou as perspetivas futurísticas das pessoas  
Hoje ninguém quer saber do amanhã  
O amor esfriou-se completamente  
Os que já têm querem mais  
estamos todos a correr atrás de Starlets e VX<sup>229</sup>  
condição daqui, gasosa dali  
e o país fica preso na improdutividade  
preso na corrupção  
na intransparência  
e consequentemente  
somos mal vistos internacionalmente  
Não há perdão da dívida  
não há nada  
não há espírito de partilha  
não há vontade política  
restou-nos apenas a ambição  
porque uns têm tudo e outros têm nada  
Transportamos Satanás nas gravatas e nos fatos luxuosos  
e negamos Deus com atos  
É hora de reconstruirmos a vida espiritual do angolano  
Todo o cidadão deve ser um soldado da paz  
Vamos mudar este quadro feio pintado de sangue  
Baixem a bandeiras dos partidos  
levantem os cérebros  
o país deve ser colocado em primeiro lugar  
Desarmem as consciências  
O futuro se constrói no presente  
o hoje determina o amanhã  
Vamos transformar lágrimas em sorrisos  
ódio em amor  
vingança em perdão*

---

<sup>226</sup> MCK, 2006.

<sup>227</sup> MCK, 2006: 1. “Palavras de abertura”.

<sup>228</sup> Mangurra, angolano.

<sup>229</sup> Toyota Sartlet, carro popular também conhecido como “gira bairro”; Toyota VX, jipe de luxo.

Embora não apresente um projeto utópico, o rap, que surge da distopia de uma Angola onde “ninguém quer saber do amanhã”, apresenta a esperança de um futuro melhor, aqui caracterizado pelo apelo à “paz”, ao cessar da bipolarização partidária entendida como causadora da guerra civil (MPLA/UNITA), assinalado pelo “baixar das bandeiras”, ao “desarmar” das consciências e na prevalescência de “sorrisos”, “amor” e “perdão”, num cenário antes permeado pela guerra, pelas “lágrimas”, pelo “ódio” e pela “vingança”. Nesse sentido, embora não utópico, o rap oferece resistência ao cenário de distopia da pós-independência angolana, caracterizado pelo individualismo patente na poesia de autoexílio, niilismo e silêncio da Geração de 80 e nas antenas parabólicas fotografadas por Sérgio Guerra, representantes da queda do projeto coletivo.

Essa resistência à distopia está patente na estética do rap (através dos seus aspetos característicos de arte na pós-modernidade) face à poesia da Geração de 80 (com os seus aspetos característicos de arte na modernidade). Ao resistir, tanto estética como ideologicamente, à distopia, o rap apresenta outra característica da arte na pós-modernidade: o repensar das convenções estéticas da modernidade.

Ao individualismo característico do contexto social e político da pós-independência e da poesia da Geração de 80, o rap oferece o reacender do projeto coletivo da década de 60, através de mudanças estéticas na poesia angolana.

À linguagem hermética da modernidade, à linguagem pessoal do poeta no seu autoexílio, o rap contrapõe-se com a linguagem de “contacto” (cf. Jorge Macedo) característica da Poesia de Combate, por ele canibalizada no seu projeto de cultivo da consciência política, que, por sua vez, contrapõe-se ao silêncio característico da poesia da Geração de 80. O rap é, conforme a Poesia de Combate, um discurso poético de cariz pedagógico, que procura consciencializar o sujeito – uma arte de mapeamento cognitivo, para usar o conceito hipotético de Jameson. A poética da Geração de 80, com as suas preocupações de depuração estética, de incessante procura pela originalidade através da experimentação, das “vanguardas pessoais”, na auto-intitulação de “novíssimos” (em corroboração com o projeto de rutura patente na

modernidade), preconizam o individualismo e fecham a poesia a qualquer possibilidade utilitária, por razões já conhecidas. Prevalece a “tensão dissonante” característica da poesia modernista, conforme informa Friedrich<sup>230</sup>, que conduz à estranheza por parte do leitor. O rap evita a estranheza, procura a proximidade com o recetor da sua mensagem, alimentando-se de referências comuns, canibaliza o que já existe, canibaliza-se a si próprio, não está obcecado pelo novo, canibaliza o que lhe interessa, canibaliza o combatente e reiventa-se enquanto o recria: não mata nem destrói, faz pensar. Contra o silêncio, usa o microfone. Projeta a voz e torna-se visível. O ex-cêntrico subalterno fala e subverte o hermetismo elitista da poesia moderna. O rap vai ao encontro do que Irele entendeu ser uma necessidade em África: um movimento de “consciencialização”<sup>231</sup>, ou o que Jameson chamaria de mapeamento cognitivo. Ambos entendem o retomar da função didática da arte, neste caso, da poesia, como uma resistência ao “Império” global, que é o “capitalismo tardio”, e o efetivo processo de desumanização que este acarreta.

A poesia angolana, que surge na modernidade como uma forma de resistência ao colonialismo, continua o seu papel de resistência na pós-modernidade. Ex-cêntrica, subalterna, marginalizada, seja qual for a denominação utilizada, a poesia angolana não se deixa esmorecer pela sua condição periférica nem pela distopia dos tempos. Cultiva, como sempre cultivou, a esperança, *sagrada* por ser a força motriz dos sonhos de mudança. E sonhar é o primevo ato de resistência.

---

<sup>230</sup> FRIEDRICH, 1978: p. 15.

<sup>231</sup> IRELE, 2001: p. 245.



## Conclusão

*Eu sou o único pUeta de kimbundu  
que se escreve com “U”  
no primeiro ano da independência  
porque com “O” seria um pUeta com boca fechada  
Uanhenga Xitu<sup>1</sup>*

A resistência esteve sempre patente na poesia angolana. Na modernidade pré-independência, ela surge, de forma tímida, ainda na fase da Assimilação, quando o poeta, embora reproduzindo modelos estéticos europeus da época, imprime aspetos regionais no poema, como forma quase inconsciente de subversão da ordem literária instaurada pelo poder colonial.

À medida que o intelectual angolano se vai tornando mais consciente da sua condição de colonizado, a resistência toma contornos mais evidenciados, tanto na estética quanto na temática poética. É na fase do Protesto que ela ganha alento e transforma a poesia em bastião cultural e político, fazendo da palavra a sua arma de resistência. O poeta protesta contra o colonialismo e as suas injustiças, enquanto resiste ao processo de assimilação na procura de uma identidade angolana. É nesta fase que a poesia dá voz às vítimas do colonialismo, aos “condenados da terra”. Ele procura por Angola no seu povo. Reapropria-se da ancestralidade, voltando-se para as tradições orais, trazendo para o domínio poético as vozes silenciadas por séculos de subjugação colonial.

Mas é na fase da Revolta que a resistência se torna, não só cultural e poética, mas armada. O poeta junta-se ao povo, arma-se, não só da palavra, mas também da AK-47. É a fase da ação, da luta física. As palavras são balas. O poeta apreende que só o fim do colonialismo pode trazer paz ao angolano. O poeta entende, assim como Fanon<sup>2</sup>, que é do corpo inerte do colon(o)(ialismo), que surgirá a vida, no seu sentido pleno, a liberdade de criação e de ser. O colonizado resiste e luta para passar de objeto a sujeito de sua história. Movido pelo sonho

---

<sup>1</sup> XITU, 2011: “Introdução”. “PUema”.

<sup>2</sup> FANON, 1993: p. 93.

de independência, pela utopia de criar um país livre de qualquer contaminação capitalista, onde reinará a paz, o poeta luta para criar, através da rutura, um país novo.

O sonho realiza-se, mas a utopia esvai-se, quando o novo país mergulha na guerra civil. Forjada através da violência, como única linguagem entendida pelo colonizador, Angola continua mergulhada na violência, desta vez de uma guerra no seio da mesma comunidade imaginada. A pós-independência não traz a paz sonhada. A trajetória do sonho é obliterada. Prevalece a incerteza face ao futuro. Em contraste à distopia, publica-se a poesia utópica impúblicável no tempo colonial, o novo país é celebrado justamente valorizando a figura do guerrilheiro, cujo sangue fertilizou a terra para que a liberdade germinasse.

Contudo, o 27 de maio de 1977 provoca repostas violentas por parte do poder, amplificando ainda mais a desconfiança e o medo, inatos à guerra. O *tempo de cicio* prolonga-se. A autocensura finca suas raízes. O poeta resiste ao terror da guerra e ao silêncio que a situação demanda, através da poesia. Ele se fecha no autoexílio, dá voz ao seu íntimo, torna a sua poesia intimista e hermética e, assim, resiste à “vassalagem dogmática partidária” (cf. Campos): depurando as palavras, tornando-as cada vez mais silêncio. O mínimo de expressão possível da “literatura de silêncio”<sup>3</sup>, na linguagem hermética (ela própria “silêncio”), serve de resistência ao silêncio exigido pela repressão e pela autocensura que a insanidade da guerra instaura. O poeta procura também a sublimação através do erótico, que serve de resistência ao horror, ao “indizível”<sup>4</sup> da guerra. Virado para o seu interior, seu refúgio, o poeta vai em busca da metapoesia, de uma ressignificação das palavras, de uma desmilitarização da linguagem poética, dando primazia ao erótico e ao amor – antíteses da guerra. Mas o silêncio, conforme já sabido, é uma forma de expressão. Contra a violência e o “indizível” da guerra (cf. Mata), o silêncio ganha voz e nele o poeta refugia-se.

Com o cessar-fogo e o fim da guerra civil, surge a possibilidade de democracia. Enquanto Angola se ocupa com a reconstrução física e espiritual da nação, as antenas parabólicas captam o mundo. A globalização e a sedimentação do capitalismo arrastam Angola para a pós-modernidade. Nas telas da TV e nas ondas da rádio surge o hip hop e, com ele, o rap. As

---

<sup>3</sup> Ihab Hassan *In* ANDERSON, 1999: p. 25.

<sup>4</sup> MATA, 2008: p. 21.

letras em inglês acendem a curiosidade de jovens que, embora não as compreendam, identificam-se com a sua atitude, com a sua postura, com a sua ira. Logo começam a surgir raps em português (principalmente no Brasil e em Portugal) que incentivam o angolano a se expressar através desta nova forma poética, muito aproximada daquilo que é a poesia oral dos *griots*. Agora, na pós-modernidade, o *quissange* é substituído pela mesa de mistura ou pelo computador e o discurso toma outros contornos enquanto o *griot*, tornado urbano, continua a disseminar a mensagem.

O rapper, canibal urbano “ex-cêntrico” (cf. Hutcheon), apropria-se da memória coletiva cultural, resgatando a história e reinventando-a, conferindo-lhe novo sentido. Questiona o passado para questionar o presente. Ao questionar o passado, fomenta o diálogo que visa a mudança e giza o futuro. O rapper apropria-se da figura icónica do poeta combatente e recria-se à sua imagem. Sente-se, ele mesmo, combatente por uma Angola e por um mundo mais justo. Quer trazer aos seus a consciência e a responsabilidade que um sistema democrático exige e, para isso, utiliza a tecnologia que lhe propicia visibilidade numa Angola por vezes fechada à crítica. No passado fica o silêncio do hermetismo obscuro e reflexivo da modernidade, cingido a um número diminuto de leitores, em prol de uma poesia que se apoia em referências históricas e sociais comuns a grande parte dos angolanos, criando assim, através de uma estética de proximidade, vínculos afetivos entre o poeta e seus recetores.

O rap, pela sua oralidade, não requer o aval das instituições estatais para a sua divulgação, como seria o caso da poesia escrita. Como não é impresso, viaja em ondas eletromagnéticas, está nas bocas que o reproduzem, nos discos tocados nos *candongueiros* (estes, os maiores divulgadores do rap em Angola) e é comercializado nas ruas, informalmente. O rap *revú* é *underground* porque não é aceite pelos médias, estes também alvos das suas críticas. Mas isso não impede que chegue aos cantos mais recônditos de Angola, onde angolanos se revêm nos seus versos contundentes e propagam as suas mensagens.

Ao contrário da poesia na pré-independência, onde o poeta falava pelo povo e tentava dar voz ao povo, tentando (re)presentá-lo; ou na pós-independência, onde o poeta expressa a sua voz interior, o rapper é o povo, é o marginal, o ex-cêntrico de que nos fala Hutcheon. Ele é também o subalterno, no sentido em que Spivak, baseando-se em Gramsci, entendeu essa posição. Mas, diferente do subalterno de Spivak, irremediavelmente silenciado, o rapper, o “*mussecado de raiz*” (cf. MCK), utiliza o palco como plataforma de visibilidade e, armado

com o microfone, o *mike*, torna a sua voz audível. Através da sua voz e do volume que o microfone lhe confere, e pela visibilidade que assim alcança, o rapper consegue algum poder – que, de outra forma, lhe teria sido inacessível.

Sendo o rap uma arte pós-moderna, tem como objetivo, conforme defende Hutcheon, “modificar a consciência”<sup>5</sup>. O rapper toma como sua a mesma missão do poeta combatente: consciencializar o povo, tirá-lo do senso comum e levá-lo a atingir o bom senso, de acordo com o que Gramsci entendeu ser a função do intelectual orgânico. Embora o rapper se inspire no poeta combatente, figura icónica da *geração da utopia*, esta canibalização não é feita sem questionar e ironizar o passado que este representa. Frutos da ressaca do sonho utópico da geração de 50, estes pensadores e artistas angolanos cresceram desconfiados de heróis e de idealismos doutrinários. Sentiram o amargo da ressaca, o travo da sua ferrugem, o vazio onde o discurso combativo caiu; por isso, Hutcheon ressalta que “uma das coisas que o pós-moderno aprendeu foi a ironia: ele aprendeu a ser crítico, até em atenção a si mesmo”<sup>6</sup>.

O rap, assim como a Poesia de Combate, relata a (sobre)vivência, não no maquis, mas no musseque. Contudo, em ambos os casos, o relatar da experiência do combatente e do *mussecado* não é feita de forma desprovida de ideologia. A Poesia de Combate está permeada de simbologia ideológica e doutrinária, toda a ação do sujeito do poema, (o combatente/guerrilheiro servindo como inspiração e alento para outros combatentes ou possíveis guerrilheiros) é poesia que tem a função de (in)formar o povo e de dar alento e reconhecimento ao guerrilheiro. Ao acusar o sistema colonial, o poeta combatente visa lembrar ao guerrilheiro o motivo do seu sacrifício: a libertação do povo angolano, a sua própria liberdade. O rap, assim como a Poesia de Combate, é também político sem ser doutrinário, pois expõe as carências do povo ao descrever as suas próprias carências e ao se posicionar como “*mussecado* de raiz”. O rapper, assim como o poeta combatente, escalpeliza responsabilidades, acusa e pede explicações. Enquanto o poeta combatente luta para uma rutura com o colonialismo, o rapper pede uma mudança ao capitalismo. Tanto o poeta combatente como o rapper refletem a *realidade* de acordo com a sua “ideologia autoral”<sup>7</sup>, lembrando que toda a arte exige escolhas, tanto estéticas, como temáticas e

---

<sup>5</sup> HUTCHEON, 1991: p. 256.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> NGARA, 1985: p. 108.

formais, que não estão isentas da ideologia do poeta. A mão que segura o espelho escolhe o ângulo de reflexão. Enquanto a Poesia de Combate é marcadamente revolucionária no seu desejo de erradicação do colonialismo e na sua chamada para a ação (a luta armada), o rap, apesar da sua retórica revolucionária, não chama para a ação, sendo a sua posição predominantemente performativa, mas apela à consciencialização, entendendo que cada indivíduo deve manifestar a sua opinião e questionar o sistema a fim de modificar a sociedade. Dentro daquilo que Hutcheon entende ser a posição do artista pós-moderno, o rapper acredita que “o questionamento e a problematização possam estabelecer as condições para uma possível mudança”<sup>8</sup>. A mudança, entendem, advirá através da consciencialização, do cultivo da consciência política. É exatamente esse “movimento de consciencialização”<sup>9</sup> que Irele entende ser necessário na África globalizada, para que haja uma mudança, igualmente necessária, na nova (des)ordem mundial. Ao longo da história literária angolana, com maior ou menor incidência, a poesia angolana propôs ao angolano o exercício de reflexão sobre o desenvolvimento da *realidade* que o envolve e sobre os contornos que esta vai ganhando. A incitação à reflexão é um ato de resistência que está intimamente ligado a outra forma de resistência patente na poesia angolana, em todo o seu percurso: a esperança de uma Angola melhor.

---

<sup>8</sup> HUTCHEON, 1991: p. 274

<sup>9</sup> IRELE, 2001: p. 245.

## **ANEXOS**

### **NOTA TÉCNICA:**

Todos os poemas foram recolhidos pela autora da tese, (por vezes com grandes dificuldades de percepção) que assume a responsabilidade por eventuais erros de transcrição.

Álbum: *Trincheira de ideias*, 2002.

Artista: MCK

Faixa 1

### “Introdução”

Ouçam os ensinamentos que traz o MCK  
Olá caro ouvinte  
Bom dia, boa tarde, boa noite  
dou sempre os meus cumprimentos de acordo a hora do dia  
Apertaste no *play*, estás numa trincheira de ideias  
desde já agradeço a escolha  
pra tua boa informação, estás a 1400 metros de profundidade  
estás preso no lodo do petróleo bruto  
aqui respiras o ar puro, oxigénio das raízes, não das folhas  
antes de saltar para a música número 2, antes de ouvir o Kinguila  
(...)  
Antes de curtires o álbum, quero que saibas distinguir as coisas:  
estás a curtir o outro lado da moeda  
esse é aquele tipo de rap que não passa na televisão  
eu falo a verdade  
as minhas letras têm um teor político revolucionário  
os órgãos de informação cagam-se pró meu carácter crítico  
e consequentemente isso não toca nas festas  
nem tão pouco nas discotecas  
porque as pessoas têm uma educação parva  
estão habituadas a ouvir as cenas que batem<sup>10</sup>  
são pura e simplesmente levadas pelo ritmo  
por falta de uma educação musical  
É triste, né?  
este é o som  
acho que um meu kamba<sup>11</sup> já falou sobre isso  
só querem mexer o rabo  
não compreendem aquilo que o artista diz  
esquecem-se que música é cultura  
que música é arte  
que música é um instrumento de luta  
e que a música tem uma forte ligação com o nosso interior  
Paulo Flores deu uma dica muito forte:  
Semba é meu choro doente  
ora bem, mas eu não mudo em função dessas pessoas  
continuo a fazer música  
porque o faço e da forma que faço

---

<sup>10</sup> Cenas que batem, músicas que estão na moda.

<sup>11</sup> Amigo.

uma questão de gosto  
Não canto pelo fogão e pela botija  
canto pra enriquecer almas  
despertar os meus manos  
Através da música compartilho os meus conhecimentos com outras pessoas  
Trocamos ideias, dores minhas  
é por isso que este disco não tem qualquer patrocínio do André  
ou ajuda do José  
não é editado e tem distribuição independente  
com vozes mal captadas  
misturas sei lá como  
Kapa improvisado  
mas tá-se<sup>12</sup>  
tem pouca qualidade, mas tá seguro  
muita notícia no mambo<sup>13</sup>  
Vocês sabem que rap é música de intervenção social  
logo, o MC deve contribuir para a educação cultural do seu povo  
devemos deixar herança cultural para a geração que vem depois de nós  
Yeah, mano, curte o disco  
Senão gostares dos sons  
é extremamente normal  
só aumenta o dito que os gostos não devem ser discutidos  
até porque também estás habituada a ouvir os ....  
Yeah, nem vou dizer  
lamento  
Aliás, também não canto para agradar o universo  
canto pra determinadas pessoas  
aquilo que Cristo chamou de povo escolhido  
esse é o meu povo  
isto quer dizer que um admirador meu é igual a 80 dos, dos ... cumé<sup>14</sup>?  
deixa estar, vocês sabem  
é pá, mano, última dica: se gostares do álbum, por favor, não reproduz esse mambo<sup>15</sup>  
ajuda o produto interno bruto a crescer  
apoia o mercado independente  
porque não adianta te considerares consciente, consciente, consciente  
e não apoiar o circuito fechado

---

<sup>12</sup> Tá-se, tudo bem.

<sup>13</sup> Mambo, coisa, assunto ou problema.

<sup>14</sup> Cumé?, como é?.

<sup>15</sup> Coisa.



## Faixa 2

### “*Konceitos do Kapa*”

Se nunca ouviste nada dançante do Kapa aproveita ouvir agora  
Este som é só uma demonstração que um homem triste nem sempre chora  
anima-te mano, imagina os teus tempos do *Bica-Bidon*<sup>16</sup>  
põe as mãos no ar, abana a cabeça e curte o som  
Eu sei, que sabes fazer...  
Só que prás pessoas, os conceitos variam  
o ser humano é livre enquanto pensa  
não passe o seu batom  
entra na onda  
tás convidada a provar o leite do meu biberão  
seja bem-vinda ao Zamba 2<sup>17</sup> do meu pensamento  
aproveita o táxi  
recebe a minha ideia  
do movimento  
os caminhos do pecado não mudam a minha rota  
hip-hop é uma forma de vida e não um concurso de miss  
transmito a educação por intermédio do rap  
não faço as coisas porque outras pessoas dizem

Dependência filosófica é burrice  
Hey bro<sup>18</sup>, controla  
o vosso crime cheira mal  
Hey, hey gabarola  
Hey, xê  
cadê as obras?  
mostrem-me os frutos da velha escola  
é pá, vocês são vocês, eu sou o Kapa  
desculpem-me por ter um conceito contrário  
ser *under*<sup>19</sup> não significa meter a música no armário  
não temos sucesso  
costas ao público não dou  
Música é arte  
e o artista não vive só  
quem tem crédito tem segurança  
como o alicerce, continuo firme  
sou igual a mim mesmo  
ser famoso não é crime

Antes de rapper sou pessoa e curto outros estilos

---

<sup>16</sup> Uma brincadeira de crianças.

<sup>17</sup> Um musseque de Luanda.

<sup>18</sup> Bro, do inglês *brother*.

<sup>19</sup> *Under*, do inglês *underground*.

ouço Kuduro, adoro Semba, também vou a festas  
caio na noite  
de quando em vez  
e passeio com a minha pequena  
mas não falo nada disto na minha poesia  
tenho uma visão crítica dos factos  
às coisas mais sérias dou primazia  
o Kapa do cacimbo é o mesmo do verão  
sou o único pra quem me ouve  
gosto bwé<sup>20</sup> da minha dama, mas não faço rap *love*<sup>21</sup>  
o meu interior é comovido pela mudança  
não cruzo os braços pra realidade que vivo  
acompanho as passadas da sociedade com a minha dança  
descontento a galera<sup>22</sup>, xê!  
dou [o] certo e não o que me pedem  
demonstro nas minhas rimas o caminho do jardim de Éden  
cago pra quem não gosta do meu balanço  
corro por gosto e não me canso  
atrás de um mundo melhor como troféu  
contrariando o ritmo que a evolução me deu  
eu manifesto meu descontentamento com ações de graça  
e num espírito anti religioso  
evangelizo [com] hip-hop por onde passo  
Rasgo mais com as linhas que traço  
critico a religião e o capitalismo  
transmito o ideal revolucionário  
demonstro que preto é igual ao branco  
e o mendigo ao milionário  
prego amor ao próximo aos que me rodeiam  
com um pensamento comunista multiplico o peixe e o pão  
em cima do *beat* que canto, faço a minha revolução

Distribuição de consciência em quibuto<sup>23</sup>  
sempre a considerar  
um, dois, petróleo bruto

---

<sup>20</sup> Muito.

<sup>21</sup> Rap que fala sobre amor entre homem e mulher.

<sup>22</sup> Galera, calão brasileiro que significa grupo de pessoas.

<sup>23</sup> Em quantidade, à granel.

Faixa 4

**“Valoriza-te palanca”**

Dececiono-me diariamente sempre que saio de casa e entro em contacto com as ruas  
enerva-me bastante ver o número de raparigas a andarem seminuas  
mas eu discordo com as tuas opiniões  
e considero ser mais uma das tuas tentações  
é indiscutível duvidar que a beleza do corpo atrai corações  
uma postura indecente elas lançam pra conquista de alguns kwanzas reajustados  
onde a primeira metade do lucro vai pra o pão e a outra parte pra compra de saias curtas e  
vestidos apertados  
o dinheiro é a chave desse negócio ruim  
com camisinha não é triste mas é assim  
as tuas moedas falam por ti, profissão é profissão  
esfrega, broxes, é tudo pra ocasião  
o resultado é o mesmo pra todos  
ontem satisfeito e hoje no hospital  
com HIV, vírus fatal  
por culpa delas o mundo anda malado com isto  
este fenómeno também existiu no tempo de Cristo  
acho que o diabo é que as inspira  
é impossível ter o número de gravidezes que cada uma tira  
o pior é que as burras se consideram inteligentes a fazer papel de tolas  
trocam de homens, como o Kapa troca de camisolas  
pra segurar o negócio muitas aplicam molas  
já vi muitas darem a vagina por quatro bitolas<sup>24</sup>  
cadê a tua personalidade mulher?

Valoriza-te mulher, eu não te quero como passa tempo mas sim como companheira  
Valoriza-te palanca, o que eu preciso não é apenas uma noite  
Eu quero-te pra vida inteira

Garina vem, anda cá meu bem  
eu quero-te minha e de mais ninguém  
acredita no poder da mudança palanca  
eu quero ver o eu interior, já me cansei da tua anca  
anda lá, fecha as pernas abre a mente  
fala comigo amor, além de foder o que é que você faz?  
permita-me analisar as tuas qualidades espirituais  
glorifica o conceito de mãe, amor  
deixa de andar perdida  
mostra-me apenas os dedos, abandona a onda de batida  
boneca, esteja na atualização do estabelecimento do teu corpo bonito  
mostra pra sociedade o que há de trás desse teu sorriso esquisito  
eu sei que dinheiro dá alegria, mas alegria é diferente de felicidade

---

<sup>24</sup> Cervejas.

nunca te esqueças que o fator determinante do respeito é a personalidade moral não tem preço filha, esquece a ilha<sup>25</sup>  
entre o charme e o carácter tu conheces o mais importante  
o brilho da tua postura vale mais que o petróleo e o diamante  
o que me impressiona na mulher não é o seio teso ou a espessura da perna  
o que me impressiona em vós é a beleza interna  
o reflexo interior é oriundo da consciência  
a beleza intelectual visível na palavra  
a parte mais boa do teu corpo não é a lavra  
acredita palanca, não é o teu rabo que me atrai  
se mentalmente fores vazia, o Kapa não cai  
querida não és nenhum objeto  
esconde as mamas e mostra-me o intelecto.

Faixa 5

### **“Passado, Presente e Futuro”**

Temos que fazer com que não voltemos  
Homem  
Há qualquer coisa que muda num dia e termina no dia seguinte

Sempre que a solidão invade meu corpo  
a minha alma se desfaz em sementes  
o passado germina lembranças  
fico leve como uma flor  
sinto um frio quente no meu interior  
no meu rosto correm rios de lágrimas  
a saudade inunda o meu coração e corta-me como lâminas  
paixão pelo mundo de ontem reduz a distância  
pedaços de sentimento me levam de volta à infância  
maravilhoso mundo de sonho  
viajamos na inocência felizes  
enquanto petizes  
nada mata  
a cicatrize que ficou  
ajude Bica-bidon, Salalé 33, Sumbe-Sumbe, Calindindong<sup>26</sup>  
encantado com mentiras, adormecia com histórias  
encarava a vida como um autêntico mar de vitórias  
tinha uma visão do mundo menos careta  
me passava com o Sítio do Pica-Pau Amarelo, Homem Pássaro e Capitão Planeta  
admirava Gangulo<sup>27</sup> e disparava com uma caneta

---

<sup>25</sup> Refere-se à ilha de Luanda, popularizada, entre outras coisas, pela prostituição.

<sup>26</sup> Jogos de criança, brincadeiras infantis.

<sup>27</sup> Personagem de uma história infantil.

Posto 15, wawê, minha escola  
Ndengue<sup>28</sup> Bebê Bebelalui, dono da bola  
amarrávamos capim para o professor folgar  
cagava na sala d'aula pra ninguém estudar  
tratava bilos<sup>29</sup> com meu kota<sup>30</sup> Nino  
logo de manhã  
lembro dos kotas da banda que kubaram<sup>31</sup>  
Moyamed, Kalili, Nani e Dodó  
quando os dredas<sup>32</sup> basaram<sup>33</sup>  
todo Shabá<sup>34</sup> chorou  
Convicto  
que seria o futuro do amanhã  
com um carro de lata na mão marchava pra adolescência

Hoje vivo uma vida rica cheia de nada ao lado da minha mãe, irmãos e a namorada  
tenho as costas manchadas de cicatrizes gudas<sup>35</sup>  
a fama faz apanhar ligeiramente beijos de Judas  
sou respeitado por uns e odiado por outros  
a direção do fumo indica o sopro do vento  
não há rosas sem espinhos  
o meu mestre chama-se tempo  
não sei porque que falam tanto de mim  
todos preocupados em ser o pior ou melhor MC  
preocupo-me apenas com a minha profundidade artística  
influências não mudam –me de características  
passo vários filmes com a mesma personagem  
não mudo de personalidade  
coloquei minha vida em risco em defesa da verdade  
não faço teatro com Bíblias  
detesto hipocrisia  
abandonei a religião  
mas continuo com os princípios de Cristo em dia  
demonstro a fé que tenho com obras no dia-a-dia  
exteriorizo o que penso através da poesia  
escondo as barbas que tenho, mostro apenas aquilo que faço  
nos palcos que passo  
não considero como normal  
meu teto tão ideal  
de vida real

---

<sup>28</sup> Menino, criança.

<sup>29</sup> Lutas.

<sup>30</sup> Kota, pessoa mais velha.

<sup>31</sup> Dormir, mas aqui ganha o sentido de morrer.

<sup>32</sup> Dredas, do inglês *dread*, aqui utilizado como amigos.

<sup>33</sup> Morreram.

<sup>34</sup> Musseque de Luanda.

<sup>35</sup> Grandes.

na qual as minhas ideias me colocam em situação  
de um para um com o sistema  
nunca vi a droga como solução dos meus problemas  
vivo num bairro de lata  
afastado do crime  
apesar de ser pobre, não [me]afogo no kaporroto<sup>36</sup>  
continuo na fila da frente, firme  
trabalho os obstáculos que a vida me dá  
com muitas dificuldades continuo a estudar  
espírito de guerra ou de raiva  
prego paz, liberdade e amor  
Como é impossível mudar o mundo  
mudo apenas os que me rodeiam

Ambiciono atingir o mais alto nível de profundidade musical  
ser cada vez mais parecido comigo mesmo  
consciente e original  
ter um ideal de luta sem preço  
ser fiel ao berço  
*underground* até no berço  
se porventura o tempo me divorciar do Shabá<sup>37</sup>  
carregarei a herança perpétua no peito  
o modo de vida do meu mundo estará sempre em primeiro plano  
nada arrancará de mim o nacionalismo angolano  
o tempo não apaga as grandes cenas  
conheces as aves pelas penas  
quando o fogo apaga  
o fumo se levanta  
a bala não cala a voz  
o silêncio também canta  
a ausência cria saudades  
(...)  
Nada apaga a memória de uma consciência limpa  
o copo parte mas os cacos permanecem  
a alma dos militantes do bem não se esquecem  
entrarei satisfeito prá caixa  
a morte pra mim significará reconhecimento da marcha  
as minhas ideias serão o documento vivo da Revolução  
depois da morte, a minha vida estará em promoção  
MCK será referência pra próxima geração  
enquanto meu coração bate, contemplo  
o meu comportamento artístico será visto como um templo  
pra sempre serei exemplo  
não tô a fazer turismo no mundo

---

<sup>36</sup> Kaporroto, bebida alcoólica caseira.

<sup>37</sup> Musseque onde vive MCK.

não alego como vai melhorar  
o sentimento que passo é fundo

A minha vida é como um rio, a água é limpa, você vê as pedrinhas lá em baixo, no fundo  
o sentimento que passo realmente é fundo

Faixa 6

### “Tópikos pro artigo”

Ikonoklasta/Matafrakus:

Yeah manos, sintam a mensagem, eu e o MCK vamos levar isto pra outra margem  
Hey kapa, fala aí meu mano, como é que estás a ver isso depois de mais um ano?  
Eu cá estou de volta ao frio, no sítio que desenraíza os africanos  
tentando a todo custo acompanhar o passo  
e kapa, a cena é a seguinte: o kamba<sup>38</sup> veio ter comigo e pediu-me que escrevesse um artigo  
sobre o que mudou na banda de positivo do momento em que vim até o ano findo  
então eu contive impulsos, injetando prudência  
quero ver o outro lado da moeda antes de pegar na caneta  
Peço-te porque és meu kamba, e os kambas não caretam<sup>39</sup>  
começo então por dizer o que mudou e o que está na mesma  
Vi pontes, túneis, sinais, traços pintados no asfalto, menos buracos  
e agora a Tecul<sup>40</sup> não é a única com autocarros  
todos linhosos e renovados, os destinos e o topo cintilando  
nem luz nem água me faltaram na marginal  
as fontes tão sempre a cuspir na bomba da Sonangol  
e no Xamavo – aquilo que ousam chamar de centro comercial  
eu tomei isso como muito bom sinal  
As faculdades são cada vez mais numerosas  
É certo que são privadas e com instalações *aparentosas*  
mas significa para muitos não ter que sair de Angola  
Vi edifícios novos, multinacionais certamente com interesses nos nossos solos  
cheios de guardas e medidas de segurança exageradas para a pacatez do povo  
A TPA já bumba<sup>41</sup> dois canais  
mas ainda assim continuam sem tempo para mambos<sup>42</sup> educacionais  
lutam para a alienação, contrastam com a vontade e realidade nacionais  
E será que andei desnorteado  
ou serei certo em dizer que tinham menos crianças na rua este ano?  
Yeah, fecho o mambo esperando que a resposta me elucide  
clarifique a mudança ou a desmistifique

---

<sup>38</sup> Amigo.

<sup>39</sup> Não denunciam.

<sup>40</sup> Transportes urbanos de Luanda.

<sup>41</sup> Trabalha.

<sup>42</sup> Coisas.

E apesar de tudo de bom que me pareceu ter visto, não estou iludido  
continuamos numa situação muito triste

MCK:

Yeah, me dá vontade de chorar quando abro a boca pra falar do que pedistes  
Eh, pá, Matafrakus, foi tudo falso o que vistes  
os angolanos continuam tristes  
tá tudo como deixastes  
o barco anda na mesma  
se tivesse que falar de tudo, gastaria uma resma  
seria necessário muita folha A4  
impossível comentar num dia 26 anos de teatro  
vou passar-te apenas os tópicos da peça  
nada disto passa na televisão  
aponta o que te interessa  
já assisti várias peças teatrais  
mas nunca vi uma cena mais dramática que essa  
vê só como é que a história começa:  
a personagem principal optou pela filosofia de guerra em busca de paz  
e o seu projeto já leva dois anos  
enquanto o rei dos bandidos não aparece  
morrem outros manos  
a plateia imperialista aplaude e promove os danos  
Portugal bate latas e a miséria sacode os angolanos  
A nossa cidade está linda, concordo contigo Kwako Banza  
mas o modo de vida é lastimável  
apanhar nos cornos diários do kwanza<sup>43</sup>  
a inflação continua a flagelar os mercados  
nenhuma infraestrutura trava os bombardeamentos da fome  
No Roque<sup>44</sup> os preços estão sempre a subir como a batida do Virgílio Faia  
a água que viste no Xamavo não jorra nas nossas torneiras  
os meninos de rua continuam a comer nas lixeiras  
a beleza da cidade esvaziou o estômago do proletário  
o tempo que Teixeira Duarte subia as pontes  
a função pública reclamava salários  
o exibicionismo dos políticos não representa o nosso modo de vida  
as greves impossibilitaram a conclusão do programa escolar  
pra salvar o ano letivo o ministério antecipou as provas finais  
como consequência, os alunos aprenderam pouco  
os professores cobraram mais  
elevaram a taxa da gasosa<sup>45</sup> por falta de medicamentos nos hospitais  
os moradores da Boa-Vista andam zangados com as tendas  
partiram-lhes as casas, tiraram-lhes as rendas

---

<sup>43</sup> Moeda angolana.

<sup>44</sup> Roque Santeiro, o maior mercado aberto da África subsariana, recentemente dissolvido.

<sup>45</sup> Suborno.



nas cidades as parabólicas aumentam a alienação cultural  
os miúdos crescem atrofiados  
não sabem nada de Angola  
Mauricinhos e Betos<sup>46</sup>  
aprenderam um conceito errado da vida  
saem burros dos colégios  
na TPA as notícias vêm de muletas  
o salão de beleza da polícia tem novos penteados  
caretas  
Luanda continua engravidada de mutilados nas esquinas  
deslocados com latas de gasolina  
vendedoras de vaginas  
os nossos olhos nem seguem dramas, Luaty  
mas o Parlamento é filme, é comédia  
quem pode fazer algo não liga  
e os jovens, nem estão aí, estão noutra picada<sup>47</sup>  
perdidos em desertos como camelos  
acorrentados no consumismo, atrás dos últimos modelos  
na realização da noite pesada  
Festa da Levi's pregada  
Festa da t-shirt molhada,  
Festa do lenço do bolso e da saia travada  
Geração da Utopia  
juventude paiada<sup>48</sup>  
Escreve teu artigo, Brigadeiro, mas não te esqueças  
de que o que pra uns sabe mel, pra outros sabe sal  
esta é a verdadeira face da nossa terra natal

Faixa 7

### **“Esclarecimento”**

Possas! *beat* bonito... eu não estou a entender esse mambo<sup>49</sup>, mas o que é que se passa então com essas pessoas que não conseguem criticar um gajo na cara? Mal dou costas 'ah ! porque esse MCK também, possas!', ya tá se bem, vou fazer o meu *free style*.

Com a voz sentada por cima desta batida *undergroundizada*<sup>50</sup>  
Este sou eu Kapa, de regresso pra matar as saudades das minhas esposas  
Eh! Esqueci as prendas mas trouxe versos em espécie de rosas  
em vez de responder às cartas que elas mandaram vou esclarecer as coisas

---

<sup>46</sup> Meninos aburguesados.

<sup>47</sup> Estrada traçada no deserto pelo passar dos carros.

<sup>48</sup> Paiar, aldrabar, tramar ou matar.

<sup>49</sup> Coisa.

<sup>50</sup> De *underground*, submundo, aqui referindo ao cariz periférico e clandestino do rap.

desculpem o atraso do alambamento, filhas  
está aqui a carta de pedido, limpem as lágrimas parem com essas guerrilhas  
não corneeem ninguém podem cheirar as minhas...  
areiem-me as calças, descalcem-me as sapatilhas  
estou a morrer de saudades das vossas virilhas  
estou de volta, damas  
chega de escândalos tirem depressa as blusas  
mostrem-me as mamas  
ouvi os vossos gemidos de ciúmes nas *mix-tapes*  
chamaram-me de falso marido em vários raps  
demonstram que me amam de forma irónica através de boatos  
fizeram falsas afirmações a meu respeito  
incomodaram-me como chatos  
ofereceram-me feridas crónicas  
todas cómicas  
portaram-se como Pilatos, adorei as dedicatórias  
pra agradecer o gesto vou amortecer a mágoa  
o petróleo bruto vai subir à tona como azeite na água  
sinto-me forçado a obedecer a teoria de Pedro  
ser fraco pra vencer os fracos em defesa do Pedro  
Indometacina<sup>51</sup> verbal  
vou matar as ratazanas do esgoto a sangue frio  
vou intoxicar os insetos do seu corpo  
não é em vão que os guarda-redes dizem que de detestam roscas  
quando a boca cheira à fezes  
as palavras animam moscas  
detesto calúnias, odeio ideias viroscas  
corromper o Kapa com frases entre aspas  
rimas cheias de caspas  
o ser humano deve ter liberdade de pesquisa teórica  
a verdade é a peça chave da retórica  
é impossível compreender uma revolução sem análise histórica  
o rap não me afasta do mundo, também oiço Frank Sinatra  
agorafobia tem cura puto, procura um psiquiatra  
e antes de falar do Kapa faz rascunho na boca  
não adianta escrever rimas boas e ter más ações  
o que é que adianta andar com Jesus Cristo na direita e São Cipriano na esquerda?  
azul é azul, verde é verde controla as emoções  
feito cadelas excitadas bateram à minha porta várias vezes com cacetes de noventa  
você cresceram com leite da Masta Kapa produções<sup>52</sup>  
nada borra a limpa carreira do poeta  
as rimas que disparam contra mim, batem-me, ricocheteiam  
devido à minha postura positiva

---

<sup>51</sup> Indometacina é um medicamento para tratamentos em pessoas, mas é comumente utilizado em Angola para matar ratos.

<sup>52</sup> Produtora de raps fundada e gerida pelo MCK.

o que vem de trás não me afeta  
no entanto, o que falam sobre mim equivale à ingratidão do estômago depois da quadra festiva  
MC's do tempo do Eminem não me espanta  
o vosso comportamento é próprio de quem atravessa a fase de fabulação  
não preciso bater portas pra provar que sou bom  
o pensamento colocou-me noutra direção  
atualmente canto pra vossos encarregados de educação  
dúvidas? Quem duvida, quem é que duvida? Dá dica, tá bom!  
pega no meu som e no teu e mostra na tua mamã  
ela vai ouvir o teu e não vai compreender nada  
quando ouvir o meu vai *lagrimar*<sup>53</sup>  
vai me mandar chamar  
vai me entregar a tua irmã  
eu esmago alianças e cruz com rimas do momento sem obscenidade verbal  
em vez de falar dos órgãos genitais da tua mamã querida  
eu dou-te uma aula de moral  
com frases higiénicas rego as folhas secas do teu jardim cerebral  
mano, hipocrisia é burrice, aplaude-me bró  
somente unidos levantaremos o pilar do hip-hop *afró*  
deixa a ignorância, deixa a inveja no quarto de banho e compra o disco do Katró  
se estás nisso por estalo o que eu sinto é paixão  
entrega-me o respeito e podes ficar com a puta da fama  
eu adoro esta cultura como porco gosta da lama  
tenta admirar o esforço que emprego  
125 kilos de consciência que carrego  
simplesmente pratico três, se desrespeitas és cego  
sou o Salomão do hip-hop angolano  
não falo de planetas cor-de-rosa  
retrato dramas do quotidiano

Faixa 8

### **“Doenças da Vaidade”**

Boa noite caros ouvintes, no programa de hoje falaremos sobre...política.  
Cala a boca, erraste!

Doenças da vaidade  
vives do modernismo  
Filosofia do capitalismo  
tá se bem, tá se bem...

O que é importante pra ti: as roupas que vestes, garinas que arrastas?

---

<sup>53</sup> Verter lágrimas, chorar.

ver o teu nome naquelas cartas?  
chamadas bombas  
ser da elite e ficar de tromba?  
quando o Kamba<sup>54</sup> do bairro não se comporta  
ou não cabe no comportamento dos “não me toques”  
ficas malaiko<sup>55</sup> com o ego grande, mas fraco como mosaico  
corroído por dentro e inseguro, perdeste a cadência  
porque comes das frutas mais fúteis da nossa existência  
entras em todo sítio porque tens a calça, a camisa rota  
algumas vezes a cor certa, qual é o critério?  
hoje entras, amanhã não – um grande mistério  
mas pra mim não é sério  
assumes a nacionalidade das roupas que vestes  
comportamentos cinematográficos com pensamentos à leste da nossa cultura realidade,  
nosso tutano  
querem ser americanos  
com corridas de carro, a imitar filmes que só saíram no ano passado  
a juventude está perdida no tempo e no espaço  
materialistas perdidos no consumismo  
andam cegamente em direção ao abismo

Eu sei que muitos discordam com o meu carácter crítico  
lamento, é o que penso, vou frisar o aspecto físico  
a fragilidade orgânica de Michael Jackson é a doença mãe  
do mesmo jeito que Usberg, muita gente cai excedendo a dose  
puxam manguitos<sup>56</sup> sem regras e acabam com escoliose  
não é à toa que o MCK chama atenção  
Mega Massa mete *big* mas também corta a tesão  
seja igual a ti mesmo, evita o duplo impacto  
não precisas enganar o pessoal com lentes de contacto  
vê o outro lado das coisas, não segue a ilusão  
a falta de oxigénio nas vistas debilita a visão  
a vossa vaidade me irrita  
qual é o valor de uma boa cagoné<sup>57</sup> de dólares para disparar ideias de barro?  
respondo a pergunta com escarro  
maltratas o teu organismo em defesa do pongue<sup>58</sup>  
passas fome pra comprar Fubu e Billabong  
só porque estás dentro da disco acendes um cigarro?  
responde-me Zé, porque trancas a cara no carro?  
cabelo louro pra quê, queres ser igual ao Eminem?  
o mais irritante é que essa merda não está apenas no asfalto

---

<sup>54</sup> Amigo.

<sup>55</sup> Mal, maluco.

<sup>56</sup> Gesto obsceno.

<sup>57</sup> Monte.

<sup>58</sup> Dinheiro.

no musseque também tem muitos escravos da ilusão  
repletos de fios de ouro no corpo sem dinheiro para o pão  
passam o dia com grifes de último grito, de noite cubam<sup>59</sup> no chão  
vê só as doenças da ilusão

Tenho que te dar crédito, sei que a rua vida é difícil  
tens de pinar<sup>60</sup> no Tamariz ou no Caribe<sup>61</sup> sem levantar água  
que tarefa mais árdua  
volto a te dar toalha, se sujares os pés na areia  
corpos a brilhar como chouriço frito  
que se lixe a proteção, se está bonito não tem estrilho<sup>62</sup>  
na disco o mambo<sup>63</sup> torna-se ainda mais ridículo  
quando te parece mais rico não há Kumbu<sup>64</sup> pró cúbico<sup>65</sup>  
já cansado de puxar no carro, braços dilatados  
pausa a noite toda com o mesmo copo na mão  
não dança kuduro porque faz parte do jajão<sup>66</sup>  
“Sou homem da elite *man*, kuduro é pra multidão”  
És pendura, teu Kamba<sup>67</sup> é que é elite da mangurra<sup>68</sup>  
ficas preso a ele como parasita ou sanguessuga  
as Timbers e as camisas que vestes não são tuas  
o bró<sup>69</sup> até é sebem<sup>70</sup>, mas tu usas e abusas  
És o palhaço da corte, um gajo sebem  
que faz o pessoal rir, por isso és Kamba de alguém  
tá doente, bró, assume agora é pra as damas  
oiçam os ensinamentos que traz o MCK

Começo com diretas fantasmas à parte feminina  
pobres de espírito, armadas em gente fina  
garinas vêm com dica de: “Hã? Funge<sup>71</sup>?  
é pesado pro meu estômago !”  
não suporto essas capuacas<sup>72</sup>, destroem os órgãos genitais  
com planeamentos estranhos, acabam mbacas<sup>73</sup>

---

<sup>59</sup> Dormem.

<sup>60</sup> Dar mergulhos.

<sup>61</sup> Bares na ilha de Luanda.

<sup>62</sup> Problema

<sup>63</sup> Situação.

<sup>64</sup> Dinheiro.

<sup>65</sup> Casa.

<sup>66</sup> Mentira, encenação, ameaça, aqui a ameaça de ser descoberto como pessoa do Musseque, uma vez que o kuduro é dança oriunda dos musseques de Luanda.

<sup>67</sup> Amigo.

<sup>68</sup> Aquele que é oriundo de Angola.

<sup>69</sup> Do inglês *brother*, irmão, aqui no sentido de amigo.

<sup>70</sup> Tudo bem.

<sup>71</sup> Prato angolano que consiste em farinha de mandioca moída, pilada e cozida.

<sup>72</sup> Termo pejorativo para mulher.

<sup>73</sup> Inférteis

expõem o corpo com roupas tortas e elásticas  
abraçam o visual com seios e nádegas flácidas  
quebram os joelhos com saltos altos, pra andar, fazem autênticas ginásticas  
procuram ser igual à Madona, queimando a pele com Mecacom<sup>74</sup>  
com o nariz virado pró céu dispparam frases nesse tom:  
“Eu? Maricelma? andar de Macom<sup>75</sup>?”  
apanham infeções epidérmicas por causa dos perfumes e cremes  
abusam [de] químicos na cabeça e saem carecas do salão  
“Amor o meu cabelo caiu”  
Caiu? Bem feito, é a ilusão

Fica o conselho: a humildade é a maior virtude humana  
certo que quem vê cara não vê coração, mano despreza o visual  
procura o [teu] centro  
protege-te das doenças da vaidade,  
não te esqueças que o SIDA é uma delas,  
valoriza o que vem de dentro

Se vestes mais que o teu bolso, és doente  
Se ficas dentro do carro pra parecer mais grosso<sup>76</sup>, és doente  
Se a única peça de roupa tua é a cueca, és doente  
Se travas o cú de partir kuduro<sup>77</sup> por ficar mal ou sujar a aparência, és doente.

Faixa 10

### **“Guerrilheiro do Musseke”**

São seis horas da manhã  
me levanto sem resmungar  
o meu pai está a tomar banho e a minha mãe está a arrumar  
sou um puto de oito anos num musseke de Luanda  
já ciente da realidade e de como a vida anda  
meu pai é polícia há quinze anos, com patente pequena  
dizem a ele pra deixar de ser polícia, não vale a pena  
Minha mãe é quitandeira, Roque Santeiro<sup>78</sup> é seu escritório  
lugar pestilento, igual a um purgatório  
Tenho dois irmãos canucos<sup>79</sup>, eu é que cuido deles  
se não faço as tarefas, levo um castigo daqueles  
vou pra escola sem matabicho<sup>80</sup>, só pito<sup>81</sup> quando regresso

---

<sup>74</sup> Produto para clarear a pele.

<sup>75</sup> Empresa de táxi de Luanda.

<sup>76</sup> Forte, musculado.

<sup>77</sup> Se não requebras a dançar kuduro (dança e estilo musical surgido nos musseques de Luanda).

<sup>78</sup> Agora extinto, era o maior mercado a céu aberto da África subsariana.

<sup>79</sup> Mais pequenos, crianças.

<sup>80</sup> Pequeno-almoço.

nasci no berço da miséria, minha vida é vivida no avesso  
Mesmo sem ténis novos, eu nunca baixo a cabeça  
estou sempre na sala quando a primeira aula começa  
de regresso à casa preparo os sacos de água fresca  
não há peixe se o pescador não vai à pesca  
e eu pesco, sete, oito, nove sacos vou vendendo  
vivendo e aprendendo  
do que faço é que vou comendo  
à tardinha tenho dinheiro pra caular<sup>82</sup> o meu pé-de-moleque<sup>83</sup>  
é assim mais um dia  
sou puto, mais um guerrilheiro do musseke

Eu sou angolano guerrilheiro  
sou um guerrilheiro do musseke rodeado de lixo  
numa terra com a abundância que nos fere  
vi meu pai sofrer pr'eu ter uma boa educação  
vi minha mãe comer cada vez menos para poder alimentar o meu irmão  
Cartando água<sup>84</sup> desde novo  
batalhando contra a delinquência  
caminhando quilómetros até o hospital  
pra curar a pior das doenças  
acompanhado pela pobreza de ir da escola até a casa chutando uma lata  
vivendo no calor do sol a bater na chapa  
fazendo de tudo, desde vender chuinga<sup>85</sup> durante o recreio  
Pra obter a estratégia, pra ser amanhã, talvez, um zungueiro<sup>86</sup>

Lutando [contra] sida, o analfabetismo, uma juventude materialista  
ouvindo falar de armas, guerras, tiros, fome, política  
mantendo a boca fechada pra que não se repita a tragédia  
muitos morreram em valas comuns pela ambição alheia  
não quero ser um deles  
tudo o que eu quero é fazer um destino certo  
quero poder dormir sem lembrar minas  
tiros, ruídos de morteiros  
consciente, eu luto contra aquilo que eu sei  
eu tiro da mente o facto de saber que o que nosso é  
não é de um só povo  
é pra uma pequena nação que continua a esbanjar  
é pra uma elite da qual eu sei que nada posso esperar  
por isso eu luto fazendo do meu suor meu coração em inocência  
alegre porque deixei a minha semente, o espírito da resistência

---

<sup>81</sup> Pitar, comer.

<sup>82</sup> Comprar.

<sup>83</sup> Doce feito com amendoim.

<sup>84</sup> Ir buscar água.

<sup>85</sup> Pastilha elástica.

<sup>86</sup> Vendedor ambulante.

## Refrão

Durmo com um olho fechado e outro aberto  
atento no futuro incerto  
perdido nas matas da fome  
sinto a morte cada vez mais perto

Fui invadido por um exército de mosquitos famintos  
tenho os calcanhares arrebetados por percursos distintos  
protegi minha kalash<sup>87</sup> como uma galinha protege seus pintos  
a pobreza tornou-me num guerrilheiro da vida  
o musseke é o meu posto de ação  
estou sempre em corrida

A falta de saneamento básico multiplica as doenças diarreicas  
ruas cheias de águas paradas  
torneiras secas  
crianças louras de desnutrição, barrigudas e carecas  
de mãos dadas com paludismo, no meu bairro caminham  
casas de paredes tortas  
de bancadas nas portas<sup>88</sup>  
lixeiros com crianças mortas  
kubico<sup>89</sup> de kaporroto<sup>90</sup> nos cantos como hortas  
sem sombra de dúvida  
viver no musseke é ser herói  
quem vive no Shabá ou no Catambor<sup>91</sup>  
sabe como o mambo<sup>92</sup> dói  
não é fácil suportar os criminosos que o desemprego constrói  
todos choram quando ouvem dizer ‘a luz foi’  
ter um rádio cassete é um risco  
os darlas<sup>93</sup> entram do teto  
te espetam uma faca no peito  
e os vizinhos dizem ‘bem-feito’  
a polícia chega tarde e quando chega também rouba  
é por isso que temos os fins-de-semana preenchidos de Kombas<sup>94</sup>

---

<sup>87</sup> Kalashnikov.

<sup>88</sup> Também conhecidas como “janela aberta”, quando o comércio de bens (geralmente alimentícios ou de bebidas) é feito de dentro de casa, utilizando a porta ou a janela como balcão, a porta é cortada ao meio e uma tábua serve de balcão de apoio.

<sup>89</sup> Casa.

<sup>90</sup> Bebida alcoólica de fabrico caseiro.

<sup>91</sup> Musseques de Luanda.

<sup>92</sup> Coisa.

<sup>93</sup> Bandidos.

<sup>94</sup> Velórios, enterros.



Apesar do sofrimento  
multiplicamos filhos como bombas  
[que] por falta de pão e escola  
descem em direção à Mutamba<sup>95</sup>  
uns lavam carros  
outros pedem esmola  
este é o retrato a preto e branco  
de um musseke chamado Angola

Faixa 13

***“A Técnica, as Kausas e as Konsekuências”***

Cidadão angolense acorda antes que o sono t'enterra  
se deres ouvido a minha poesia, conhecerás a cara e o nome do mosquito que nos ferra  
saberás que a causa do caos do povo não foi apenas a guerra  
o quotidiano mostra a cor da corrente que nos cerra:  
preto em baixo, vermelho em cima e amarelo no meio  
envolvida por anéis d'utopia na parte externa  
A inocência fabrica e multiplica as vítimas da escravidão moderna  
Como a massa desconhece a técnica da **Manipulação Popular de Linchamento Angolense**  
ninguém lhe sente o peso da algema  
O teu caso é uma prova visível da arte dos lobos  
os teus argumentos são frases incompatíveis da filosofia suprema  
não tens abrigo, procuras emprego há séculos, mas continuas fiel ao sistema  
Estás preso, sob uma frequência de controlo automático de grades invisíveis

Eles traçaram o teu futuro no ventre da tua mamã!

Sofres diariamente, não sabes como reclamar  
as armas calaram, mas o teu estômago continua em guerra  
A luta começa no dia do teu parto  
com a primeira gasosa que os teus pais pagam à equipa médica em serviço  
e só acaba com o último batimento do teu coração  
Guerra é luta e luta é mesmo isto  
A tua esperança anda há mais de 40 anos no verão  
te afastaram dos livros desde criança  
aos 12 anos uniram-te às cervejas  
encheram o teu fim-de-semana com maratonas e deram-te uma educação mutilada  
aniquilaram o teu espírito de revolta com igrejas  
tens uma década de escolaridade, sobre a vida não sabes nada  
cultivam em ti o medo que semearam nos teus pais  
as tuas atitudes dependem da rádio e da televisão  
já sei que não vais compreender o refrão

---

<sup>95</sup> Centro de Luanda.

isto é uma figura de estilo irónica, pede explicação

Seilaquê<sup>96</sup> wawê<sup>97</sup>

Tira a poeira das vistas  
abre o olho mano, desliga a televisão  
rasga o jornal e analisa o quotidiano  
vai em busca da realidade do modo de vida angolano  
irmãos, qual é a liberdade que nos deram  
se a arrogância política não cessa?  
quem fala a verdade vai pró caixão  
que raio de democracia é essa?  
Nos livramos dos 500 anos de chicote mas não utilizamos a cabeça  
depois da queda do colono  
em vez de uma independência, deram-nos quase meio século de má governação

Hoje os dirigentes estão com as imagens gastas  
porque o poder não regista circulação  
criticam os professores e enfermeiros por causa da corrupção  
esquecem-se do orto da instabilização  
Somente os da esquerda sabem que o erro parte do organigrama padrão  
transcrevendo um processo hierárquico torto até ao último escalão  
Parem de agitar as gasosas aos polícias  
as kinguilas<sup>98</sup> não são as culpadas da inflação  
a causa do sofrimento angolano reside na filosofia do *desumanismo*  
na política do egoísmo  
na artimanha do estrangeirismo  
O modo de vida luxuoso da burguesia faz parte do processo palpável do vosso egocentrismo  
Assim como os donos dos colégios pertencem ao Ministério da Educação  
os donos das clínicas privadas pertencem à Saúde  
O que m'irrita não é a cara do indivíduo é a atitude  
as vossas ações demonstram a extinção da virtude  
ignoram o papel do Estado em benefício das vossas necessidades  
o dinheiro que restou das vossas contas bancárias está todo investido em projéteis  
prometem-nos um amanhã melhor com escolas sem giz

Seilaquê wawê

Graças à Deus escapei da artimanha estratégica  
tive a sorte de não ser mais uma vítima do frango da Bélgica  
mas como os efeitos da *téknika* geram várias tendências  
fui psicologicamente afetado por outras *Konsekuências*:  
a multiplicação da ganância

---

<sup>96</sup> Sei lá o quê.

<sup>97</sup> Acudam.

<sup>98</sup> Kinguilas, senhoras que fazem o câmbio do dólar na rua.

e a soma da luta armada  
ofereceram à pátria a dor infinita e a miséria avançada  
exportamos o petróleo  
importamos o sofrimento  
ganhámos sete campeonatos de guerra no último decénio  
perspetivava-se novo título neste milénio  
“A vitória é certa” pintou Luanda de deslocados nas curvas  
perdemos soldados, mas ganhámos viúvas  
somos os maiores importadores de pares de muletas dentro e fora do mundo luso  
as vacinas da pólio não reduzem o elevado número em uso  
dizem querer desenvolvimento prá Nação  
com 1 médico pra mais de 90 pacientes  
e 1 mina prá cada cidadão  
indústrias paradas  
4º lugar da corrupção  
ganhámos o prémio Nobel do paludismo e da malária  
gastámos o dinheiro na compra d'Audis recentes  
e comemos o arroz estragado das ajudas humanitárias  
somos uma potência de deslocados  
mutilados  
desmobilizados  
refugiados, enfim  
vivemos tantas atrocidades porque os políticos querem assim  
temos máquinas de guerra com equivalência de 10 escolas  
promovemos o analfabetismo  
a falta de espírito de paz gerou desumanismo

Temos mais armas que bonecas  
menos universidades que discotecas  
mais cantinas que bibliotecas  
O povo conhece a verdade mas calão velho ditado diz:  
O silêncio também fala

Faixa 14

#### “Nota final”

Hã, hã, ya *free style* último mambo<sup>99</sup> do disco  
Yeah, yeah, comprem sombrinhas preparem-se pra o chuvisco  
data final, último brinde do disco, sempre lírico, belisco  
uso a Masta Kapa como sonda, localizo o produto  
perfuro o subsolo e tiro o mambo em quibuto<sup>100</sup>  
produto bruto, ndengue<sup>101</sup> prova o charuto

---

<sup>99</sup> Coisa.

<sup>100</sup> Em grande quantidade.

filtro a cena com a ajuda das vossas antenas  
zungo<sup>102</sup> discos independentes nas tardes amenas  
as cassetes multiplicam-se como a geração de Abraão em centenas  
transformo colunas em chaminé  
apresento o mambo em matiné, Xixiné  
mando um abraço pra os MC's de São Tomé  
Cabo Verde Moçambique e Guiné  
improviso na hora, sou bom né?  
Katró G bebé  
He, he originalidade é um mambo que sempre trago  
simplicidade a bater, mbila<sup>103</sup> D'ágô<sup>104</sup>  
as rimas saem tipo Baygon<sup>105</sup>  
o peso da minha letra não está na caligrafia mas sim no que escrevo  
transfiro pra o papel as merdas que sinto e observo  
levo sete anos de estrada a regar o legume  
utilizo os *beats* do Andro como estrume  
subsolo é meu *home*,  
rap daqui segundo volume  
a Trincheira de Ideias criou-me calos  
foram dois anos de salos<sup>106</sup>  
compra quem conhece, isso não é rap pra mbalos<sup>107</sup>  
chavalos  
estou à espera de críticas construtivas, evitem estalos  
se achas que falta algo no meu disco bota no teu  
não coloca a carruagem a frente dos burros  
hipócrita, tira o chapéu  
vocês são vocês, MCK sou eu  
as teorias colocam-me na condição de predicado  
abraço o lado prático  
não se aponta o dedo com os braços cruzados  
nunca estou estático  
cada estilista com o seu plano  
talha o tecido de acordo o pano  
não pico-te o dedo no rabo por engano, mano  
sou simples como uma pomba e prudente como uma cobra  
não ter medo da morte não significa dar a vida sem causa  
cada gota de sangue deve ser igual a uma obra  
quando o sentimento é verdadeiro a amizade não gasta  
a distância não nos afasta  
Condutor e Ikonoklasta<sup>108</sup>

---

<sup>101</sup> Do Kimbundo Monandengue, criança.

<sup>102</sup> Vender no mercado informal, zungar.

<sup>103</sup> Camisa.

<sup>104</sup> Primeiro de Agosto, equipa de futebol.

<sup>105</sup> Inseticida para matar pragas domésticas.

<sup>106</sup> Trabalhos.

<sup>107</sup> Que não percebe nada, burro.

sou revolucionário  
levanta o braço essa obra também é tua  
o disco saiu mas “a luta continua”<sup>109</sup>  
um beijo das costas pra ti Grande L  
meu amigo desde manhã até a noite  
um abraço do Joelhos, do kota Seba e outro do Sansão  
outro pra ti minha periférica coligação  
DJ Pelé estou contigo, N.K também estou contigo  
dentro e fora do hip-hop, retirada estratégica  
aguardem o próximo golpe.

Faixa 15

**“Viver no musseque”**

Sofri vários atentados na infância  
armadilhas não tombo  
a minha presença física é prova de longa militância  
consegui escapar da floresta de liamba<sup>110</sup>  
das lagoas do kimbombo<sup>111</sup>  
concordo com o Brigadeiro<sup>112</sup>:  
quando as pessoas não são educadas a solução é violência  
luto desde criança, o meu modo de vida sempre foi *underground*  
sobreviver das emboscadas da miséria  
apanhei estilhaços da sarna e da varicela  
esquivei rajadas da fome, travei ataques da febre-amarela  
atrassei vento e chuva  
bebi litros de água turva  
subi montanhas do desemprego descalço  
aprendi segredos na curva  
perdi colegas assassinados pela diarreia  
vi vários soldados com agulha na veia  
atrassei rios de sangue na minha aldeia  
procurei sustentáculos  
gastei a massa cinzenta com cálculos  
venci vários obstáculos  
e se estou vivo até hoje graças a tenente-coronel Domingas António<sup>113</sup>  
pobre empregada de limpeza  
que combatia com uma vassoura na mão durante trinta dias  
sem dar moleza  
ela jurou a bandeira em minha defesa

---

<sup>108</sup> Outros rappers.

<sup>109</sup> Lema do MPLA durante os anos da guerra civil.

<sup>110</sup> Marijuana.

<sup>111</sup> Bebida alcoólica fabricada artesanalmente.

<sup>112</sup> Outro rapper, Brigadeiro Dez Pacotes.

<sup>113</sup> Mãe do MCK.

sacrificava-se diariamente pra manter a boca do fogão acesa  
rezei vários pai nossos pra minha casa não cair com a chuva  
desconheço prendas, vivo à beira das tendas  
sem festas de aniversário, creche e sem roupa engomada  
sem parabólica, sem vídeo game e sem mesada  
além dos carrinhos de lata não tinha mais nada  
me considero herói porque consegui escapar das artimanhas do sistema  
eduquei-me de forma diferente, desobedeço o vosso esquema

Viver no musseke é ser herói

Álbum: *Nutrição Espiritual*, 2006.

Artista: MCK

Faixa 1

**“Palavras de abertura”**

Renovados votos de bom dia, boa tarde, boa noite,  
recebam os meus cumprimentos de acordo a hora do dia.  
Eh pá, isto não é propriamente um intro<sup>114</sup>,  
vou só martelar umas frases soltas antes de começar a cantar  
os que me conhecem sabem que eu não estou no hip hop por matondelo<sup>115</sup>  
nem tão pouco por estalo, ou porque a cena bate<sup>116</sup>  
o rap é um significado especial para minha vida  
o hip hop é um movimento extenso como o rio Kwanza  
e como qualquer rio, ele tem uma história, tem uma essência  
Cuidado: todo rio tem tradição  
existe uma zona pra beber, uma zona pra lavar  
uma zona pra pescar, enfim  
por isso, bebam no sítio certo

Se não sabes nadar, não entra na água.

A arte é o espelho da vida de um povo  
a arte propõem ideias, exalta valores  
mostra a beleza e os problemas do povo  
Eu defendo a opinião de que o rap angolano  
tem de ter a fotografia de Angola  
o nosso rap tem que ter a nossa cara  
tem que traduzir as nossas aspirações

---

<sup>114</sup> Introdução.

<sup>115</sup> Matondelo, negócio, lucro.

<sup>116</sup> Cena que bate, que está na moda.

a nossa forma de viver, sentir, agir e pensar  
Pra quê imitar o *Fifty Cent*<sup>117</sup> se ontem dormiste à fome  
estás em África, mano<sup>118</sup>  
a música é um instrumento de luta  
a melhor maneira de conservar a liberdade é meter a vida em risco  
cultiva-te no saber e a verdade te libertará  
bem-aventurados são aqueles que têm sede de justiça  
correr atrás do bem é viver à beira da morte  
Os vários anos de guerra destruíram a vida espiritual do angolano  
a luta armada criou um vazio no interior do mangurra<sup>119</sup>  
quebrou as perspetivas futurísticas das pessoas  
Hoje ninguém quer saber do amanhã  
O amor esfriou-se completamente  
Os que já têm querem mais  
estamos todos a correr atrás de Starlets e VX<sup>120</sup>  
condição daqui, gasosa dali  
e o país fica preso na improdutividade  
preso na corrupção  
na *intransparência*  
e consequentemente  
somos mal vistos internacionalmente  
Não há perdão da dívida  
não há nada  
não há espírito de partilha  
não há vontade política  
restou-nos apenas a ambição  
porque uns têm tudo e outros têm nada  
Transportamos Satanás nas gravatas e nos fatos luxuosos  
e negamos Deus com atos  
É hora de reconstruirmos a vida espiritual do angolano  
Todo o cidadão deve ser um soldado da paz  
Vamos mudar este quadro feio pintado de sangue  
Baixem a bandeiras dos partidos  
levantem os cérebros  
o país deve ser colocado em primeiro lugar  
Desarmem as consciências  
O futuro se constrói no presente  
o hoje determina o amanhã  
Vamos transformar lágrimas em sorrisos  
ódio em amor  
vingança em perdão  
A verdade é como a tintura

---

<sup>117</sup> Cantor de Rap estadunidense que exhibe riqueza no seu vestuário.

<sup>118</sup> Irmão.

<sup>119</sup> Mangurra, angolano.

<sup>120</sup> Toyota Sartlet, carro popular também conhecido como “gira bairro”; Toyota VX, jipe de luxo.

ela dói mas cura  
Não deixa pr'amanhã o que podes fazer hoje  
levanta o braço e larga a massa<sup>121</sup>  
compra agora o disco e seja bem-vindo ao ritual  
2006 Nutrição Espiritual  
Circuito aberto  
Rap de quintal

Faixa 2  
**“Atrás do prejuízo”**

Hoje o sol nasceu mais cedo  
começou o dia  
o galo cantou as quatro  
motivos pra poesia:  
agradeço a Deus por mais um dia  
de vida  
Seis horas da manhã  
tô pronto pra batida  
bidon nas costas  
não tenho água em casa  
vou roubar debaixo da ponte  
tenho que ir em brasa  
de seguida vou a Quixima caular<sup>122</sup> o pitéu<sup>123</sup>  
uma lata de leite, dois ovos e um quibéu<sup>124</sup>  
tá bala<sup>125</sup>, tenho que dar pra fao<sup>126</sup>  
Até logo Jamila, avó Domingas, chau  
Rasguei o musseque, já estou no asfalto  
Cidadãos reclamam: os preços estão mais altos  
o lixo na rua, mais o semblante matinal  
Subida de combustível é manchete de jornal  
A quitandeira grita o nome do produto que vende  
cata cata<sup>127</sup> arreou pra ver se a cena rende  
Canucos<sup>128</sup> caminham pra escola de batas  
brancas  
saias curtas exibem as ancas  
das palancas<sup>129</sup>

---

<sup>121</sup> Massa, dinheiro.

<sup>122</sup> Comprar.

<sup>123</sup> Comida.

<sup>124</sup> Sandes.

<sup>125</sup> Está bom.

<sup>126</sup> Faculdade.

<sup>127</sup> Faz de conta.

<sup>128</sup> Crianças.



Da Maia até o Nzinga<sup>130</sup>  
Fala bem Katró  
Fesada<sup>131</sup> no táxi, o cobrador é meu bro<sup>132</sup>  
Kuduro<sup>133</sup> no altifalante, som da Fofandó<sup>134</sup>  
eu estava ouvir o som da Fofandó

Eu vou sorrir pra não chorar  
é mais um dia da minha vida  
vou cantar pra não pensar  
as malambas<sup>135</sup> desta vida

A viagem parecia uma corrida de fórmula um  
O nduta<sup>136</sup> não respeita sinal algum  
cheguei à escola as sete e trinta  
disposto a gravar matéria e a gastar tinta  
fiquei dececionado, logo no portão  
greve na faculdade  
doutores reclamam salários  
O tempo é kumbu<sup>137</sup>, vou tirar o pé<sup>138</sup>  
Vou gastar a massa<sup>139</sup> do táxi num *cyber* café  
Estou de volta pra casa, apreciando a rua  
“Mano, dá-lá dez”, a miséria continua  
quase chorei quando vi, não aguentei o impacto  
de facto  
fiquei estupefacto  
um homem a pontapear uma zungueira<sup>140</sup> grávida  
era um polícia fiscal com a sua atitude  
Enquanto uns choram, há sempre quem sorri  
Uma kota<sup>141</sup> afogava a tristeza numa Cuca BGI<sup>142</sup>  
A kinguila<sup>143</sup> sorri por que encheu a sacola de xiquila<sup>144</sup>, rendeu  
manda vir outra bitola<sup>145</sup>

---

<sup>129</sup> Palanca negra, antílope que é símbolo de Angola, aqui usado para referir-se a mulheres, moças.

<sup>130</sup> Bairros de Luanda.

<sup>131</sup> Sorte.

<sup>132</sup> Do inglês *brother*, irmão.

<sup>133</sup> Estilo de música.

<sup>134</sup> Cantora de kuduro.

<sup>135</sup> Problemas.

<sup>136</sup> Condutor.

<sup>137</sup> Dinheiro.

<sup>138</sup> Vou sair.

<sup>139</sup> Dinheiro.

<sup>140</sup> Mulher que vende na rua.

<sup>141</sup> Mulher mais velha.

<sup>142</sup> Bem gelada.

<sup>143</sup> Mulher que troca dinheiro na rua, que faz câmbio.

<sup>144</sup> Dinheiro.

<sup>145</sup> Cerveja.

Uma dama muito boa veio me pedir ajuda:  
“me receberam o telefone”<sup>146</sup>  
Estrilho guda<sup>147</sup>, não parei, dei cata<sup>148</sup> que não ouvi  
continuei, quem evita não é burro  
ainda te espetam uma faca no pescoço  
são doze e meia  
está na hora do almoço  
Catorze em ponto  
tenho que dar pro salo<sup>149</sup>  
hoje tenho umas entregas no São Paulo<sup>150</sup>  
Vai ser no *look*  
charme na imagem  
sou promotor de vendas  
ganho à percentagem  
tenho que ter um xaxo<sup>151</sup> forte para comprar o gerente  
meu salo é publicidade  
e angariar clientes  
Na paz, na humildade, está tudo a correr bem  
tenho que dar no duro  
vou ter com mais alguém  
Já consegui quatro vendas  
agora vou correr atrás das encomendas  
assinei um contrato seabem<sup>152</sup> com o dono do armazém  
acabei o dia em grande  
com oito notas todas cabeça grande  
Toda calma é necessária por causa dos ladrões  
nem todos são passageiros  
cuidado com os empurrões  
Cheguei em casa fatigado  
vou direito<sup>153</sup> pra cama  
estou arreventado  
hoje não quero ver a dama<sup>154</sup>  
hoje não galo a dama

---

<sup>146</sup> Roubaram-me o telefone.

<sup>147</sup> Grande.

<sup>148</sup> Fiz de conta.

<sup>149</sup> Trabalho.

<sup>150</sup> Bairro de Luanda.

<sup>151</sup> Lábia, paleio.

<sup>152</sup> Bom.

<sup>153</sup> Direto.

<sup>154</sup> Namorada.

Faixa 3  
“Folha branca”

Hey kotas, o que é que se passa com vocês?  
não conseguem perceber que chegou a nossa vez?  
(...)

O ponteiro para mais o tempo continua  
Kizomba no salão, ninguém trava Kimbemba<sup>155</sup>  
A rebita também bate, música não é só semba  
Cada um sente o cacimbo<sup>156</sup> de acordo [com] aquilo que veste  
O vosso tempo passou o nosso é este  
Zenza, Range e Muzwela Ana Ndengue  
bwé de bocas pra quê se o Urbanito fez merengue?  
Kota<sup>157</sup> sai voado, está a vir comboio  
de críticas estamos fartos precisamos de apoio  
sentar e conversar pra conhecer a essência  
beber na ancestralidade  
receber experiência  
música não tem fronteiras  
baixa as resistências  
cantar é exprimir aquilo que vem do íntimo  
Kilapanga<sup>158</sup>, Reggae, Blues não interessa o ritmo  
música é uma folha branca e o artista é legítimo  
É escolher a base que gosta  
partilhar o que vem da alma  
o estilo que eu faço é rap, mas adoro rebita palma

Fica calmo tio  
não sou nenhum vazio  
a arte é como rio  
rap não é desvio

“Não, não música de bandido aqui no meu quinta não, não”

Fica calmo tio  
não sou nenhum vazio  
a arte é como rio  
rap não é desvio

A música é uma folha branca  
mano mexe a anca  
amadurece a cabeça

---

<sup>155</sup> Música.

<sup>156</sup> Inverno, ou tempo seco.

<sup>157</sup> Quimbundo, mais velho.

<sup>158</sup> Estilo musical.

nos faz crescer  
ela traduz a nossa forma de viver  
ouve o que o artista diz, a melodia não tira crédito  
as batidas sacodem o corpo, a letra é que dá mérito  
preservo o velho, mas sou aberto ao inédito  
liberdade  
não se exige nada a ninguém  
a arte é como um rio e o artista não é refém  
a experiência define a tinta da caneta  
o contexto social é que inspira o poeta  
retrato a nossa realidade  
falo da minha gente  
Não interessa se é kuduro<sup>159</sup> o importante é o que se sente  
nada trava a força que o tempo possui  
sem criatividade a arte dilui  
hey kotas  
a arte também evolui  
o sangue dos N'gola Ritmos corre nas minhas veias  
oiço tudo: do tradicional ao moderno  
de Kituxe à Máquina do Inferno

Fica calmo tio  
não sou nenhum vazio  
a arte é como rio  
rap não é desvio

Nós não queremos desafio  
muito pelo contrário  
queremos fazer a nossa parte  
ajudar os kotas a levantarem os pilares da arte  
a música é uma arte onde cada um pinta com a tinta da sua preferência  
Abraço pros sembistas<sup>160</sup>  
paz pros kuduristas<sup>161</sup>  
evitem guerras, procurem ser artistas

#### Faixa 4 “A voz do vírus”

Já não te lembras do dia  
nem se quer a medida  
exageraste na dose

---

<sup>159</sup> Estilo musical recente, surgido no musseque.

<sup>160</sup> Neologismo, aqueles que fazem/cantam o Semba.

<sup>161</sup> Neologismo, aqueles que fazem/cantam/dançam o Kuduro.

E o bilhete foi vida  
não tens como voltar  
abusaste a bebida  
não adianta chorar já estou na tua vida  
prazer em conhecer-te eu sou o SIDA  
Cheguei a ti graças ao teu orgulho  
podes me tratar de HIV  
Bro<sup>162</sup> vais assumir barulho  
minha origem é duvidosa, muadié<sup>163</sup>  
não sei dizer se fui criado, ou se vim do chimpanzé  
Te lembras daquela dama boa  
uma tal de Josefina  
que comeste em Lisboa?  
é, eu estava dentro desta mboa<sup>164</sup>  
pediste carne com carne  
negaste o preservativo  
Sex-boy, herói de cama armado em vivo  
me lembro que 'tavas com copos  
e assim me hospedei no teu corpo  
Hoje enforco tuas células diariamente  
Não poupo-te  
e bondo-te<sup>165</sup> lentamente  
te mato nas calmas

Não adianta desobedecer as minhas leis  
eu dito regras tenho poder de reis  
Em cada 10 de vocês  
eu estou em três  
prazer conhecer-te eu sou o SIDA

Causo estrago em várias famílias  
uso corpos atraentes como armadilhas  
não é em vão que tens visto clínicas cheias  
atiro pra cova vidas alheias  
sou o mais forte entre os vírus  
ao contrário dos tiros  
te mato nas calmas  
e depois me retiro  
giro em África, meu epicentro,  
Já mais saio do organismo onde eu entro

Por intermédio de relações sexuais

---

<sup>162</sup> Do inglês *Brother*.

<sup>163</sup> Homem.

<sup>164</sup> Mulher bonita.

<sup>165</sup> Mato-te.

multiplico-me por falta de padrões morais  
nada me trava  
tenho mais garra que retrovirais  
Dom Q, Bingo, Chiuaua e Cais<sup>166</sup>  
frequento todos locais  
exploro desejos carnais  
faço vítimas mortais  
sou manchete de jornais

Reduzo a força produtiva  
fabrigo órfãs  
somo viúvas  
baixo a economia  
usos quengas<sup>167</sup>, modelos e manequins  
empresário de Prado<sup>168</sup> e simples Joaquins  
carecas, doutorados e damas plins.

Não adianta desobedecer as minhas leis  
eu dito regras tenho poder de reis  
Em cada 10 de vocês  
eu estou em três  
prazer conhecer-te eu sou o SIDA

Manos, procurem aprender com os exemplos  
em menos de vinte anos  
eu já matei mais que todas guerras juntas  
não se atrevam em desobedecer as minhas leis  
eu dito e vocês obedecem  
ou eu acabo com todos vocês  
por isso, respeitem os vossos parceiros sexuais  
falem de mim aos menos esclarecidos e usem preservativos  
e se tiveres infetado lembra-te que não é fim  
usa teu exemplo para salvar vidas  
seja um ativista  
e ajuda África e o mundo a combater o SIDA  
Viva o sexo, mas viva o sexo responsável  
Viva a vida

---

<sup>166</sup> Nomes de discotecas em Luanda.

<sup>167</sup> Calão brasileiro, prostituta.

<sup>168</sup> Prado, marca de carro, jeep de luxo.

## Faixa 5

### “Vítima do sensacionalismo”

Análises cerradas, más interpretações  
ideias aguadas, mesquinhices criadas, definições  
violações da liberdade de criação,  
censuras, calúnias e difamações  
notificações,  
manipuladoras  
falsas opiniões,  
o Kapa é isto, o Kapa é aquilo, burras conclusões  
bwé<sup>169</sup> de mitos a meu respeito pra fazer véu  
crucificaram o meu disco na cadeia de réus  
jornalistas disseram que a DNIC<sup>170</sup> me prendeu  
Disque Jóqueis deram a dica<sup>171</sup> que o álbum não vendeu  
fofoqueiros *boataram* Katró G. morreu  
lançaram-me no fogo como Galileu  
a sociedade me chamou de maluco e a igreja de ateu  
areia demasiada pra o meu caminhão  
inferno seu  
quem tem razão, eles ou eu?  
eis a questão: Cristo ou Barrabás?  
eu peço *disreflexão*, reflipam

*Aí, aí mamá yange, apoio a suku yange!*<sup>172</sup>

A sociedade caminha de patas pra o ar  
todos seguem a onda do ‘deixa a vida me levar’  
arte verdadeira poucos querem fazer  
grupos separam-se por causa do caché  
artistas descartáveis, músicas sem conteúdo  
vozes desafinadas  
a rádio passa tudo  
é só corromper o radialista pra cena tocar  
filhinhos de papai também querem *vocar*  
adolescentes seminuas desfilam na tela  
em publicidades de bebidas e peças de novela  
o que observo no vídeo *clip* não me diz nada  
promove-se a futilidade de forma descarada  
ostentação material, mamas expostas  
jóias  
carros

---

<sup>169</sup> Muitos.

<sup>170</sup> Direção Nacional de Investigação Criminal.

<sup>171</sup> Informação.

<sup>172</sup> Ai minha mãe, ajuda meu Deus.

rabos à mostra  
é nisso que tu apostas  
é disto que tu gostas  
esqueces que o teu filho também vê televisão  
depois me dizes que eu é que não tenho educação  
mais velhos cazukuteiros<sup>173</sup> ngombelam<sup>174</sup> miudinhas  
Kotas<sup>175</sup> de 60 engravidam catorzinhas<sup>176</sup>  
à direita o Bairro Azul, à esquerda está o Prenda  
o que é que incentiva a violência?  
as letras do Kapa ou a má distribuição da renda?  
o que é que frustra o cidadão?  
as batidas do Katró?  
ou o novo carro que entrou?  
terrorista de raiz quem é?  
o jornalista da Eclésia ou tropa da UGP<sup>177</sup>?

*Aí, aí mamá yange, apoio a suku yange!*

Bater as zungueiras<sup>178</sup> é fazer justiça?  
Quem é que toca as vossas contas da Suíça?  
De gatunos de galinhas a cadeia anda cheia  
quem gasta dinheiro do povo tem banco na assembleia  
províncias vão a ruína, nada acontece  
depois de duas maratonas<sup>179</sup> o povo se esquece  
o parlamento não fala  
o tribunal não julga  
governadores exonerados passam férias na Tuga<sup>180</sup>  
Visitas nas aldeias é só  
na fase eleitoral  
com camisolas do partido, açúcar e sal  
controlam a caça, espantam as abelhas  
levam bicicletas pros Sobas<sup>181</sup>  
e panos prá velhas  
as bandeiras são vossas  
maluco sou eu?  
sempre mal interpretado como Galileu  
a ribalta é o maior palco do escândalo  
as bandeiras são vossas eu é que sou o vândalo

---

<sup>173</sup> Cazukuta, tipo de música; cazukuteiro aqui no sentido de sem escrúpulos, bandido, aldrabão.

<sup>174</sup> Violam.

<sup>175</sup> Pessoa mais velha.

<sup>176</sup> O termo refere-se a adolescentes (daí a utilização de catorze/inha).

<sup>177</sup> Unidade de Guarda Presidencial.

<sup>178</sup> Vendedoras ambulantes.

<sup>179</sup> Feiras populares.

<sup>180</sup> Portugal.

<sup>181</sup> Líder tradicional de uma determinada comunidade.



não são poucas as novelas de idiotice  
Giovana Pinto<sup>182</sup> levantou a poeira das misses  
a vontade de ser famosa e falta de auto domínio  
pernas abertas atraem patrocínio

Faixa 6

### “Funeral do amor”

A nota de cem dólares tem mais seguidores que Cristo  
Cadê o amor que Cristo ensinou?  
onde é está a fé que Paulo pregou?  
milhões de ideias deixadas  
leis traçadas  
escrituras sagradas  
mesmo assim nada  
Pai nosso, responda lá do céu  
cadê<sup>183</sup> as lições que a história nos deu?  
Socorro é a palavra que eu mais oiço  
a chama do rancor encadeia como fósforo  
pastores ngombilos<sup>184</sup>  
padres pedófilos  
enfim, está tudo ruim  
a humanidade caminha a beira do fim  
Kamikazes convencidos que servem Alá  
soldados programados, dispostos a atirar  
o fanatismo religioso multiplica campos  
conflitos étnicos, guerras santas  
tantas mortes em vão  
uns passam em cima dos outros pra chegar ao pódio  
não se mede com frequência e semeia-se o ódio  
O sangue corre em direção ao mar  
muita gente morre por não saber amar

Tá tudo ruim, onde é que está a fé?  
até os explícitos, desastres cíclicos, pobres de espírito  
falsos políticos, é tudo hipocrisia o que eu tenho visto  
a nota de cem dólares te mais seguidores que Cristo  
degrada-se o valor que a vida tem  
exemplos de amor não vejo de ninguém  
paciente clama por ajuda, doutor sorri  
se não tiver gasosa continua aí

---

<sup>182</sup> Miss Angola, Giovana Pinto Leite, fez acusações de assédio sexual por parte do Comité Miss Angola.

<sup>183</sup> Onde estão?

<sup>184</sup> Pedófilos.

Wi<sup>185</sup> tudo é motivo de negócio  
quem casa, paga juros no divórcio  
moralidade é um falso conceito  
aqui levam facadas do amigo do peito  
respeito não é pelo que és  
valorizam aquilo que tu tens  
bens materiais são tipo iscas  
dentro do tubarão<sup>186</sup> a garina<sup>187</sup> é que te pisca  
assim vai o universo  
pessoas que admiro se vendem a baixo preço  
choro em paz, ninguém sente a minha dor  
semeia-se o ódio, o funeral do amor

O homem está a se transformar num ser selvagem: coração de pedra e cérebro de areia,  
pobres de espírito, presos na mediocridade, amantes do dinheiro, escravos do prazer,  
candogueiros<sup>188</sup> da arte, traidores do hip-hop, cantorinos, falsos moralistas, desejo-vos  
sucessos nessa corrida atrás do dinheiro, muita gente morre por não saber amar...

Faixa 7

### **“Algo a dizer”**

Estou triste comigo mesmo  
sinto-te farto  
com os mesmos temas  
as mesmas rimas  
são sempre os mesmos problemas  
aborreço-vos batendo na mesma tecla  
nunca consigo esclarecer  
acho que falta-me mescla  
gostar muito de alguém nunca poder dizer  
sinto-me estagnado com os olhos virados na crítica  
desprezo o romantismo e falo muito de política  
trago pouco amor nas letras, exagero na realidade  
com tópicos do artigo e doenças da vaidade  
talvez podia falar do meu time<sup>189</sup> D’agosto  
esquecer as coisas más e meter um sorriso no rosto  
falar das miúdas que já levei pra cama  
traduzir a atração de um belo par de mamas  
cantar futilidades pra distrair o povo

---

<sup>185</sup> Elite.

<sup>186</sup> Range Rover 2013, conhecido em Angola por Tubarão por possuir ‘guelras’ laterais.

<sup>187</sup> Rapariga.

<sup>188</sup> Candonga = venda.

<sup>189</sup> Equipa (de futebol, o 1º de Agosto).

felicitar com um som José Sayovo<sup>190</sup>  
nunca é tarde pra se corrigir o erro  
mudei de estilo, brós, não sou de ferro  
cansei-me da revolução  
vou dar mais voz ao coração  
*Put you hands up*  
vou falar da minha paixão

Quero te dizer meu bem  
Sem ti eu não sou ninguém  
Quero te dizer meu bem  
Você me faz refém

Te amo coração, adoro-te meu bem  
esbelta como tu, não conheço ninguém  
quero morrer perto de ti, paixão vem  
descobri-te a sul do Saara  
pele castanha, paisagem rara  
Fauna rara  
você me para  
você me sara  
tá bara<sup>191</sup>  
da cabeça aos pés geometricamente linda  
dos pés a cabeça és mais bela ainda  
as carapinhas que fazes parecem Mayombe  
só despreita-te quem desconhece o Dombe Grande  
gingas mais que a M'bandi<sup>192</sup>  
o teu beijo é doce como a água do Dande<sup>193</sup>  
me deixas encantado como a poesia de Neto  
é imensurável o afeto  
adoro ver-te vestida de preto  
quando fazes laço pra welwitschia<sup>194</sup>  
Ala chiça, ya!  
tens Punga Andongo<sup>195</sup> no peito  
e Kalandula<sup>196</sup> entre as pernas  
é misteriosa como mabunda<sup>197</sup>  
as tuas vistas brilham mais que os diamantes da Lunda  
quem vem de fora e prova gosta do teu molho  
deixas a euro<sup>198</sup> panca<sup>199</sup>, bronzeias-te de petróleo

---

<sup>190</sup> Corredor paralímpico Angolano, cego, José Sayovo – primeira medalha paralímpica de ouro angolana.

<sup>191</sup> Bom, bem.

<sup>192</sup> Referência à rainha Ginga M'bandi.

<sup>193</sup> Rio de Angola, nasce na província de Uíge.

<sup>194</sup> Planta rasteira, a *Welwitschia mirabilis* só existe no deserto do Namibe em Angola.

<sup>195</sup> As pedras negras do Punga Andongo, situadas na província de Malanje.

<sup>196</sup> As quedas de água do Kalandula, na província de Malanje.

<sup>197</sup> Coisas.

és rara como a palanca  
dama vem cá  
o que eu sinto por ti é mais fundo que Tundavala<sup>200</sup>  
é superior ao Moco<sup>201</sup>  
Angola princesa  
és muito bala<sup>202</sup>  
Angola princesa  
és muito bala

Quero te dizer meu bem  
Sem ti eu não sou ninguém  
Quero te dizer meu bem  
Você me faz refém

Conheci-te aos 03 de 03 de 81<sup>203</sup>  
na altura eras mais jovem e choravas todos os dias  
hoje és uma senhora com mais charme  
cada vez mais gira e eu continuo o mesmo garoto  
disposto a morrer por ti  
como sou um desafinado a Toya vai cantar por mim:

Quero te dizer meu bem  
Te amo  
Sem ti eu não sou ninguém  
Te quero  
Quero te dizer meu bem  
Você me faz refém

Faixa 8

### **“O silêncio também fala”**

“Senhoras e senhores: da Trincheira de Ideias para o Nutrição Espiritual, do Shabá para o mundo essa noite com vocês MC Katrogipolongopongo”

Mano desperta do sono, não sejas mais um  
quem vive de esperanças morre a fazer jejum  
viva a vida de forma livre  
aprenda a ser cidadão  
saiba que o medo é o maior inimigo da revolução

---

<sup>198</sup> Europa, europeia.

<sup>199</sup> Apaixonada, tonta.

<sup>200</sup> Fenda da Tundavala, na província da Huíla.

<sup>201</sup> Morro do Moco, ponto mais alto de Angola, localizado na província do Huambo.

<sup>202</sup> Boa, bonita.

<sup>203</sup> Data de nascimento do MCK.

a democracia não cai do céu, corre atrás dela  
um grande exemplo está aí: Nelson Mandela  
liberdade é conquistada com sacrifício e glória  
Kwame Nkrumah, Amílcar Cabral, assim confessa a história  
obstáculos são um ingrediente pra vitória  
é hora de pôr fim a esse cenário sinistro  
Angola é um estado democrático de direito  
e o morador da Boa Vista<sup>204</sup> é igual ao senhor ministro  
portanto, deve existir respeito  
até quando queres beber água da cisterna?  
exija qualidade de vida a quem te governa  
não podemos viver calados eternamente  
as grades da comarca não prendem a tua mente  
São Nicolau, Tarrafal não foram poucas cadeias?  
os porretes doem na cara mas não desfazem ideias  
angolano, acorda! chora agora e ri depois  
luta em defesa dos teus direitos  
manifesta a tua voz

O país não tem dono, Angola é de todos nós  
o país não tem dono, Angola é de todos nós  
o país não tem dono Angola é de todos nós  
*Bró*<sup>205</sup>, levanta a voz

Até quando viverás parado como uma planta?  
não consegues perceber que a disparidade é tanta?  
a miséria é tanta  
um gajo já não sabe se chora ou canta  
Ave-Maria Santa!  
*Bró*, levanta!  
não caia na propaganda  
existem dezoito províncias  
e Angola não é só Luanda  
onde a elite se enriquece de forma duvidosa  
enquanto os *wis*<sup>206</sup> se exibem com jipes e mansões  
a maioria passa a fome à espera das doações  
o petróleo só brilha pra minoria  
a maior parte da população sobrevive com menos de um dólar por dia  
e a descoberta de cada poço alarga o fosso  
entre aqueles que não têm nada  
e os que colocam no bolso  
há muita gente a passar fome que pode se frustrar  
não tarda, o povo vai se revoltar

---

<sup>204</sup> Musseque de Luanda.

<sup>205</sup> Do inglês *brother*.

<sup>206</sup> Pessoas da elite.

na província do Uíge há quem estuda de baixo d' árvores  
vi com os meus próprios olhos, ninguém me contou  
no Chinguar há gente a morrer de frio  
tem mais minas nas aldeias do que Cacussos<sup>207</sup> no rio  
dá-me calafrio  
ver o número de crianças barrigudas com cabelos amarelados  
é triste ser rico e viver de modo lastimável  
nascer na Lunda e não ter água potável  
abaixo a corrupção, tirem as máscaras negras  
o poder não é eterno  
democracia tem regras  
diga não à humilhação e ao abandono  
já disse e repito que o país não tem dono  
angolano acorda, chora agora e ri depois  
luta em defesa dos teus direitos  
manifesta a tua voz

Faixa 9

### “A dama do Gasparito”

Bela tarde de domingo  
estava pausado<sup>208</sup> em casa  
ansioso a espera do jogo bró, não gosto do ASA<sup>209</sup>  
sei que o Love<sup>210</sup> é muito bom, mas eu confio no Loló<sup>211</sup>  
trinta minutos antes do jogo a luz gueró<sup>212</sup>  
a facada da EDEL<sup>213</sup> me fez mudar de planos  
que tal visitar o Gasparito?  
A saudade bate bwé<sup>214</sup>, vou procurar o mano  
não vejo o gajo há quase um ano  
bandeira<sup>215</sup>, não tenho saldo<sup>216</sup> no telelé<sup>217</sup>  
será que o Gasparito está no chalé?  
Êpá, *sandinga*<sup>218</sup>, se o *dred*<sup>219</sup> está ou não  
pra mim mais vale a intenção

---

<sup>207</sup> Peixe de rio.

<sup>208</sup> Pausar, descansar.

<sup>209</sup> Equipa de futebol.

<sup>210</sup> Jogador de futebol.

<sup>211</sup> Jogador de futebol.

<sup>212</sup> A luz gueró = *blackout*.

<sup>213</sup> Empresa de Eletricidade de Luanda.

<sup>214</sup> Muito.

<sup>215</sup> Situação embaraçosa.

<sup>216</sup> Unidades de chamada.

<sup>217</sup> Telemóvel.

<sup>218</sup> Não importa.

<sup>219</sup> Do inglês *dread*, que em Angola assume o significado de homem.

os táxis estavam difíceis, peguei um Macom<sup>220</sup>  
dei tiroso na moagem<sup>221</sup>, entrei no Catinton<sup>222</sup>  
a ansiedade era tanta, acelerei o passo  
Gasparito meu, mano, vou te dar um forte abraço  
cheguei no cubico<sup>223</sup>, minutos depois:  
“Quem é?” não conhecia aquela voz  
“Com quem deseja falar?”  
Boa tarde minha Sr<sup>a</sup>, o Gasparito não está?  
“Saiu a 10 minutos”  
Aié?  
“Queres entrar?”  
Não, diz [lhe que]o Kapa esteve cá, obrigado, vou bazar<sup>224</sup>  
“És tu o MCK?”  
Sou  
“Pode entrar, senta, o Gasparito vem já.  
A casa é tua esteja a vontade, não há makas<sup>225</sup>  
tem cervejas frescas na arca”  
Já estou a ficar à toa  
saia bwé curta ... garina<sup>226</sup> muito boa  
Desculpa moça, é esposa do Mangaspas?  
“Sim sou... êpá, sou entre aspas.  
Sou namorada dele, ainda não fui pedida.  
Para ser sincera, não me sinto comprometida.  
Agora que te vi, já tô meio dividida.  
Ouvi o teu CD, curto mal o “Seilaquê”.  
Abraça-me Kapa já não sei o que dizer”

Xé garina, sai daqui  
xé, meu nervo não vai vir  
Xé, não me toca então ai  
Gasparito é meu amigo, não posso te subir

“És assim todo medroso?  
Gaspar não é tua família, nem meu esposo.  
Aliás, estou em casa sozinha.  
É só uma coisa rapidinha.  
Se tiveres desconfiança mete com camisinha.”  
Fogo... estou a sentir nojo de ti!  
Detesto mulheres vulgares e oferecidas como tu  
que deitam pela fama, ilusão e kumbu<sup>227</sup>

---

<sup>220</sup> Empresa de táxis.

<sup>221</sup> Saí.

<sup>222</sup> Musseque de Luanda.

<sup>223</sup> De cubículo, casa.

<sup>224</sup> Sair.

<sup>225</sup> Problemas.

<sup>226</sup> Moça.

Chama-me de boelo<sup>228</sup> se quiseres chamar  
Gasparito é meu avilo<sup>229</sup> não vou-te queimar  
respeita os sentimentos de quem gosta de ti  
valoriza-te palanca, tira as mão daí  
eu levo o namoro a sério, não sou homem de curtir  
odeio brincadeiras de miúdas  
olha bem pra mim, tenho cara de Judas?  
não vendo o meu carácter por rabudas  
seja racional, não aja por instinto  
sobe essa tanga antes que eu tire o cinto  
“Tens medo, né?”  
Sobe a saia mazé<sup>230</sup>!  
“Como é muadié<sup>231</sup>  
o teu mambo<sup>232</sup> não tesa?  
Fala a sério, não digas que és bazeza<sup>233</sup>?  
Anda lá...anda lá Katró, não há riscos de gravidez”  
Já disse não! Não entendes português?  
Sou um gajo de princípios, não pito<sup>234</sup> qualquer uma  
nem uma nem meia, de mim levas nenhuma  
bateste à porta errada, não sou *player*  
Garina fica calma, esconde a mama  
Estás enganada, sou m'bora<sup>235</sup> ...  
Honestidade não tem preço, amigo é irmão  
odeio Dalilas, detesto traição  
sabes o que é uma relação, sabes?  
sabes distinguir amor e atração?  
ganha juízo, sexo não é diversão

Faixa 10

### “Katroísmo (rap-arte)”

Ndengue Bebe, sempre naquela base  
O som não toca na rádio mas chega no topo base

Um microfone, caneta e papel  
coragem de Daniel

---

<sup>227</sup> Dinheiro.

<sup>228</sup> Homossexual.

<sup>229</sup> Amigo.

<sup>230</sup> No sentido de que ‘é o que deve ser feito’.

<sup>231</sup> Homem.

<sup>232</sup> Mambo, coisa, aqui referindo-se ao seu órgão sexual.

<sup>233</sup> Homossexual.

<sup>234</sup> Pitar, comer.

<sup>235</sup> Vou-me embora.



mantenho-me fiel como Rafael  
Persisto  
se penso é porque existo  
Os pequenos também valem, bró pensa nisto  
Foi João Baptista quem baptizou Cristo  
Mesmo sem passar na rádio eu não desisto  
*Underground* me cuia<sup>236</sup> bwé<sup>237</sup>, poucos me dão ouvidos  
Sou tipo Noé,  
a Casa Branca não me chama mais atuo no Bié  
Não imito americanos pra o meu disco vender  
Diginediame<sup>238</sup> Katró<sup>239</sup>, bró estás a entender?  
Tudo o que eu quero é ser artista  
Viajar na imaginação sem pressão kwanzista<sup>240</sup>.

Nutrição espiritual é o ritual  
Tira as colunas da sala, o meu rap é do quintal  
Uso saliva de janeiro a janeiro  
durante o mês inteiro  
sem décimo terceiro  
Extraio o que vem da alma  
sou verdadeiro  
Queres ouvir o meu som? Anda de candongueiro<sup>241</sup>  
Vai ao Roque Santeiro<sup>242</sup>  
O mambo<sup>243</sup> bate<sup>244</sup> na rulote  
bate nas bancadas  
os zungueiros<sup>245</sup> me dão capote<sup>246</sup>  
MCK bangambote<sup>247</sup>  
[A] cena bate até na *South*  
da Inglaterra a Canadá  
Caponte, Catembo, Chongoroi, Lândana<sup>248</sup>  
Pergunta [a]o Tiraná  
O mambo bate na Holanda, bate n'Alemanha  
toca aqui na banda<sup>249</sup>  
ouvi dizer que passa em Espanha

---

<sup>236</sup> Cuiar = dar prazer.

<sup>237</sup> Muito.

<sup>238</sup> Chamo-me.

<sup>239</sup> Outro nome de MCK.

<sup>240</sup> Neologismo: de Kwana, moeda Angolana.

<sup>241</sup> Táxis públicos coletivos, meio de transporte mais utilizado.

<sup>242</sup> Um dos maiores mercados informais abertos em África.

<sup>243</sup> Coisa.

<sup>244</sup> Dar, neste caso tocar.

<sup>245</sup> Vendedores ambulantes.

<sup>246</sup> Abrigo, cobertura.

<sup>247</sup> De banga, vaidade; bangambote, vaidoso.

<sup>248</sup> Lugares em Angola.

<sup>249</sup> Vizinhança, província, país, local aonde se pertence; ie: 'minha banda', meu bairro.

Acredita Zé, levanta o braço e larga a massa<sup>250</sup>  
Queres criticar o quê, se a tua mãe me curte bwé?  
Muadié<sup>251</sup>, sucesso é uma faca de dois gumes:  
do mesmo jeito que uns me curtem os outros morrem de ciúmes

Não nasci em Belém, meu nome não é Cristo  
também tenho defeitos  
assassino expectativas criadas a meu respeito  
adoro ser como sou, levar a vida do meu jeito  
bem longe das revistas, distante dos ecrãs  
rodeado de quem gosta do meu som em vez de fãs  
detesto ser ridículo  
não corro atrás dos títulos  
nunca foi o meu sonho ser o *top* da tabela  
tô muito longe da lua pra me sentir estrela  
[a] fama não me come o bom senso  
desprezo feminidades  
Me afirmo por aquilo que penso,  
raramente dou a cara bró<sup>252</sup>, não sou modelo  
queres ouvir um *bounce*<sup>253</sup>?  
procura outro camelo,  
“ele é que te faz feliz”<sup>254</sup>  
MCK te ofende com a verdade que diz  
Sou mussecado<sup>255</sup> de raiz  
Não rimo pro pessoal, estou preocupado com o país  
eu quero ver menos jovens com canecas  
eu quero ter menos armas que bonecas  
mais universidades que discotecas  
menos salões de beleza, mais bibliotecas  
mais postos de saúde, menos torneiras secas  
mais miúdas com juízo em vez de rebecas<sup>256</sup>  
preocupadas em combinar as unhas com a cor das cuecas  
faço música sem compromisso partidário  
exalto a voz do povo, sou revolucionário  
e a voz do povo é a voz de Deus  
carro não anda sem pneus  
tua casa do Mussulo<sup>257</sup> não me seduz  
o que observo na TV não me deduz  
teu canibalismo não me reduz

---

<sup>250</sup> Dinheiro.

<sup>251</sup> Homem.

<sup>252</sup> Do inglês *bother*.

<sup>253</sup> Do inglês *to bounce*, saltar; aqui referindo-se à música para dançar.

<sup>254</sup> O refrão de um rap comercial.

<sup>255</sup> Neologismo, do musseque.

<sup>256</sup> Bonecas, sem juízo.

<sup>257</sup> Famosa ilha de Luanda.

todo homem morre, sou soldado de Jesus  
não tenho costas largas, existe apenas um segredo:  
a minha coragem é maior que o vosso medo

Faixa 11

### “Ponto de situação”

Fala aí meu mano, diz lá, como é que estás?  
“Graças a Deus estou a gozar de saúde,  
mas faz tempo que não te galo<sup>258</sup>  
diz coisas, como é que vai o salo<sup>259</sup>?”  
Os canucos<sup>260</sup> estão fixes, a esposa também  
Consegui um salo, estou a bumar<sup>261</sup> num armazém  
Entramos nas calmas devagar e bem  
A banda está diferente, as ruas estão mais pequenas  
os musseques aumentaram e mudaram bwé<sup>262</sup> de cenas  
Igrejas temos centenas  
As mulheres da rua de trás são muito fofas  
vivem na noite, bró<sup>263</sup> são muito loucas  
O campo onde jogávamos está cercado  
estão a fazer um super mercado  
aquela escola do bairro agora é colégio privado  
Lá no teu cúbico está tudo baril<sup>264</sup>  
a tua irmã Cláudia é muambeira<sup>265</sup> do Brasil  
a tua velha alugou o teu quarto, não lhe julga  
aquela parte da varanda é cantina do mamadú<sup>266</sup>  
Mangaspa já tem dama, vive no Catinton<sup>267</sup>  
está bwé malaik<sup>268</sup> comigo por causa daquele som  
Te lembras da Mingota, aquela do meu quintal?  
está a partir com um VX<sup>269</sup>, namora com um general  
está muito bala<sup>270</sup>, é bwé concorrida  
os vizinhos do bairro dizem que tem SIDA  
éh! o que é que a inveja não faz?

---

<sup>258</sup> Galar, ver.

<sup>259</sup> Trabalho.

<sup>260</sup> As crianças.

<sup>261</sup> Trabalhar.

<sup>262</sup> Muito.

<sup>263</sup> Do inglês *brother*.

<sup>264</sup> Bem.

<sup>265</sup> Contrabandista.

<sup>266</sup> Libanês.

<sup>267</sup> Musseque de Luanda.

<sup>268</sup> Malaico, estranho.

<sup>269</sup> Jipe versão de luxo.

<sup>270</sup> Bala, bem.

uma gota de sucesso, um oceano de rivais

As verdadeiras maratonas<sup>271</sup>, sabes como é  
os concursos de *Miss* estão sempre a bater  
muadiê<sup>272</sup>, tens que vir ver  
os prédios estão bwé<sup>273</sup> sujós  
e sem corrimão na escada  
a banda<sup>274</sup> está bwé mudada  
bwé de buracos na estrada  
nada se faz, não há esgotos  
pr'além das maratonas que garantem votos  
postes sem luz  
assaltos estão bwé modernos  
putos rolam<sup>275</sup> com pistolas em vez de cadernos  
já não é tipo<sup>276</sup> antes, que davam bwé de cafriques<sup>277</sup>  
te recebem o telefone<sup>278</sup> e ainda te dão o chip<sup>279</sup> e bicos<sup>280</sup>  
Bips<sup>281</sup> é o que as damas dão, VIPs todos agora são  
no bingo toda gente é chique  
bwé de pongue<sup>282</sup> na mão  
tipo no vídeo *clip*  
Muita vaidade, [mas] no cubico nada vês  
mesmo a caular<sup>283</sup> comida com kilapi<sup>284</sup> de um mês  
Com ou sem água, temos que pagar a conta  
luz falha muito tipo aquele ponta  
da Itália, um tal de Inzaghi<sup>285</sup>  
O salário atrasa male<sup>286</sup>, tipo voo da TAAG  
No Uíge muita gente morreu doente  
Marburgue<sup>287</sup> bateu mais que 50 Cent<sup>288</sup>

Por hoje é tudo, amanhã te escrevo mais  
já estou atrasado, tenho que dar o gás<sup>289</sup>

---

<sup>271</sup> Feiras populares, com festa e comida.

<sup>272</sup> Amigo, fulano, homem.

<sup>273</sup> Muito.

<sup>274</sup> A vizinhança.

<sup>275</sup> Andam.

<sup>276</sup> Como.

<sup>277</sup> Na luta, render e imobilizar o opositor utilizando o braço à volta do seu pescoço.

<sup>278</sup> Roubam-te o telefone.

<sup>279</sup> O cartão SIM do telemóvel.

<sup>280</sup> Pontapés.

<sup>281</sup> Dar um toque, um 'bip' e desligar para que a pessoa que recebeu o 'bip' telefone à pessoa que deu o 'bip'.

<sup>282</sup> Dinheiro.

<sup>283</sup> Comprar.

<sup>284</sup> Empréstimo, fazer fiado.

<sup>285</sup> Filipo Inzaghi, jogador de futebol.

<sup>286</sup> Mal.

<sup>287</sup> Marburg, doença causada pelo vírus Marburgo.

<sup>288</sup> Rapper estadunidense muito popular em Angola.

Bró manda os mambos pra eu paiair<sup>290</sup>  
três ou quatro pares de *Converse All Star*  
manda umas *pen drives*  
telefones, *Levi's Strauss*  
calças bem grandes  
turques e Timberlands  
Expande o som que envie  
Manda props pra o kota Py  
Abraços pra o Mampú, Miguelito, Samba, Yani sem esquecer aquela Bú.

Faixa 12

### “Revolta inteligente”

Da porta pra rua, o mundo é cruel  
a realidade nua e crua sabe a fel  
por mais que vivas a dor, a alma não se habitua  
germina em mim um ódio maior que a lua  
tua ignorância efetua em mim [a] mudanças  
é duro ver crianças órfãs da esperança  
Sei se não sentes o mesmo que eu  
não vês os vincos no rosto de quem não comeu?  
tens uma pedra de gelo no lugar do coração?  
não sentes os gritos de apelo da população?  
que faz hinos com cânticos de choros  
que faz oceanos com atlânticos de dor  
falsa felicidade: vives preso na mansão  
cães de raça no quintal  
guarda armado no portão  
vidros fumados a preto  
arames nos cercos, nos cantos  
teto do cubico<sup>291</sup> repleto de câmaras  
prontas pra vigilância  
O bairro onde nasceste está longe dos teus projetos  
de costas viradas aos *ghettos*  
vais à escola cercado  
tens medo da violência  
o crime é uma mera consequência  
de quem você negou saúde e assistência

Revoltado estou, o meu nome é Katró  
Venho da baixa *bró*<sup>292</sup>, descalço, afrô

---

<sup>289</sup> Andar rápido.

<sup>290</sup> Vender.

<sup>291</sup> Casa.

levanto a voz contra quem me frustrou

O Rangelito é pessoa como tu  
duvido ser herança a origem do teu kumbu<sup>293</sup>  
O Prado<sup>294</sup> e o Tubarão<sup>295</sup> é mesmo massa<sup>296</sup> do salário?  
Honestamente, não serias milionário  
A revolta é fruto do canivete<sup>297</sup>  
que deste no kumbu trancado no gabinete  
Que futuro terá aquele jovem do Marçal<sup>298</sup>?  
calça rôta, pé descalço, renda baixa social  
sem infância, sem lazer  
a diversão é só beber  
ele não estuda na Europa como o teu filho  
vive no lamaçal  
seu futuro não tem brilho  
pra sobreviver ele aperta o gatilho  
soma estrilho<sup>299</sup> atrás de estrilho  
está sempre na CCL<sup>300</sup>  
licenciado no assalto, tem mestrado no granel<sup>301</sup>  
Fora do ensino existem muitos como ele  
A prostituta não está na rua porque quer  
luta de forma honesta pra ter o que comer  
rosto bonito maquilhado de poeira  
“Garoupa grossa”, diz a kota<sup>302</sup> quitandeira  
lábios secos  
Sentado na paragem  
mais um kolobosso<sup>303</sup> a espera da bagagem  
o polícia protege o nobre  
pobre bate no pobre  
cobre o filho do rico que mata  
a lei é só pra quem não tem gravata

---

<sup>292</sup> Do inglês *brother*.

<sup>293</sup> Dinheiro.

<sup>294</sup> Marca de automóvel.

<sup>295</sup> Automóvel da Land Rover.

<sup>296</sup> Dinheiro.

<sup>297</sup> Roubo.

<sup>298</sup> Musseque de Luanda.

<sup>299</sup> Problema.

<sup>300</sup> Cadeia Central de Luanda.

<sup>301</sup> Granel = bandidagem.

<sup>302</sup> Pessoa mais velha, o kota ou a kota.

<sup>303</sup> Pessoa importante.

Faixa 13

**“Professora da vida”**

Amor, paixão, ternura, beleza  
Não existe palavra pra exprimir a grandeza  
Do afeto que tenho por ti, princesa  
Não há preço que paga, não há balança que pesa  
o suor do teu rosto que fez rio nas avenidas  
lágrimas vertidas  
noites perdidas  
dos dias que choraste pra me ver a sorrir  
das vezes que não comeste pra me servir  
as horas que guerreaste pra me ver em paz  
o frio e a chuva das madrugadas nos hospitais  
fazias das tripas o coração  
saudades das rosas de algodão  
cassule<sup>304</sup> nas costas, enxada na mão  
vergavas a mola na conquista do pão  
A escola era a vida e cada dia uma lição  
não foi necessário quadro pra explicares a matéria  
desconheço teste mais difícil que a miséria  
aprendi matemática calculando sentimentos  
subtraí tristezas, somei amor  
o dia que nos mudamos do Maculusso<sup>305</sup> pra Catambor<sup>306</sup>  
tu és a música mais bonita que eu já ouvi  
tu és o livro mais precioso que eu já li  
ontem pouco no prato, hoje tenho muito na mente  
sinto-me grato, amarei-te eternamente  
absorvi conselhos, decorei pensamentos  
expresso nas tuas ações por cada exemplo de luta  
orgulho-me de ti, mãe, puxa a cadeira e escuta  
expresso-me nas tuas ações por cada exemplo de luta  
orgulho-me de ti, mãe, puxa a cadeira e escuta:

A minha dona Domingas, mãe velhinha  
Velhinha na vida sem choro  
Dona Domingas, velhinha  
Puxa a cadeira e escuta

Rosa mais rosa do meu jardim mental  
amorosa poesia e prosa  
tu és especial  
pôr-do-sol da minha vida

---

<sup>304</sup> Filho mais novo.

<sup>305</sup> Bairro em Luanda.

<sup>306</sup> Musseque de Luanda.

arco-íris da minha corrida  
mãe querida, querida mãe  
eu quero ser um motivo pra sorrisos na dor  
e uma razão pra chorares de amor  
está canção é dedicada pra minha, pra tua  
pra todas as mães do mundo cujo as obras transcendem no mês de março  
pra ti mulher, um beijo e um abraço  
MCK na poesia

Faixa 14

**“Oceano de rivais”**

(Toca o telefone, MC Kapa atende)

“Fala aí meu muadiê”<sup>307</sup>

Tava aí numa *label* tinha uns rappers  
tavam a falar bwé mal de ti  
nem te conhecem  
deram mesmo bwé de dicas

“O quê?”

te trataram bwé de nomes, te chamaram de cabrão  
afirmaram com certeza, já não és coligação  
armado em dono do rap tens muita ilusão  
tás muito convencido e te chamas alemão  
já não cantas no musseque, negas bwé<sup>308</sup> de convites  
rapper comercial vai lançar com a Bwé de *Beats*<sup>309</sup>  
cheio de não-me-toques  
pensas que és muito VIP  
pobre armado em chique  
só senta já no jipe  
o *dread* assim payô<sup>310</sup>  
produz com calor  
rola com pajô<sup>311</sup>  
o partido lhe comprou  
já não é revú<sup>312</sup>

---

<sup>307</sup> Amigo homem.

<sup>308</sup> Muitos.

<sup>309</sup> Bwé de Beats, nome de uma produtora musical.

<sup>310</sup> Payar, vender, aqui com o sentido de vendeu-se.

<sup>311</sup> Jeep Pajero.

<sup>312</sup> Revolucionário, *underground*.



qualquer coisa é só Kumbu<sup>313</sup>  
nunca viram rapper mais *fake*<sup>314</sup> do que tu  
o gajo está famoso e cheio de panca<sup>315</sup>  
aproveita-se disso e come bwé de palancas  
Todos seus *charout*<sup>316</sup> só foram já pra aqueles  
Mata-Frakux, Condutores e Grandeles  
o teu comportamento não é nada fixe  
és o MC de boas letras o *flow*<sup>317</sup> que se lixe  
à participação dás muitas voltas  
o egocentrismo que escondes  
é o que mais lhes dá revoltas  
é que contrastas o que sentes com o que contas  
encantas distraídos e iludes mentes tontas

“Quem são esses muadiês?”

Uns também aí.

“Falaram isso?”

Yeah.

“Nem me conhecem”

Os cães ladram a caravana segue  
em frente é caminho  
o diabo que lhes carregue  
entrega ao pai todos os seus problemas  
bro, vai, quem luta consegue  
Ndengue Bebé, tem fé, Deus é amor o ódio é de Satanás  
o quê que a inveja não faz ?  
paz na teoria, facas atrás  
uma gota de sucesso, um oceano de rivais  
meu prestígio te dói  
estás apagado tipo Gaby Moy  
assinei a Bwé de *Cash*<sup>318</sup>  
falam à toa  
já bumbei a cena, a maquete está em Lisboa  
pra vossa informação vou lançar com malta boa  
fica calmo, vai se ver no espelho  
ninguém te engana isto é dor de cotovelo  
nome de Salomão também te incomodou  
bazaltos<sup>319</sup> não sabem que Jesus é superior  
estou a ser sincero

---

<sup>313</sup> Dinheiro.

<sup>314</sup> Inglês, falso.

<sup>315</sup> Pose.

<sup>316</sup> Cumprimentos.

<sup>317</sup> Inglês, fluidez, aqui no sentido das rimas.

<sup>318</sup> Nome de uma produtora musical.

<sup>319</sup> Burros.

não me leva mal  
limpo ou sujo, o porco é igual  
meus amigos de ontem são os mesmos de hoje  
kota pendura é que te fala do Katrô  
Foge!  
Respeita quem batalha  
critica com justiça  
não seja canalha  
confiança é uma mulher ingrata  
o *dread* que te aplaude, é o mesmo que te mata  
te trata por tu  
com que direito?  
não te conhece, quer falar ao teu respeito?  
sonho dar ao meu filho o que não tive na infância  
tudo tem um preço e eu te dou distância  
a fama não me torna cabeçudo  
sucesso dura pouco é apenas um período  
complexo de quê se cresci no Shabá?  
sou último filho não tenho como negar  
quando a água falha eu é que vou pegar  
como no Asa Branca<sup>320</sup> sempre que posso  
vou te mentir se ainda ontem fiz o almoço?  
humildade a bater  
sempre naquela base  
sucesso dura pouco, aproveite bem a fase  
rimo bwé na mesmo frase tipo Lorde Quase  
bumbo<sup>321</sup> kamikaze  
não temo paparazzi  
giro a butes<sup>322</sup>  
sem fugir fotógrafos  
paro pra falar com fãs  
assino bem autógrafos  
ponto  
parágrafo  
fui

---

<sup>320</sup> Mercado em Luanda.

<sup>321</sup> Bumbar, trabalhar.

<sup>322</sup> Ando a pé.

Faixa 15

**“História trágica”**

Meu nome é África  
que história trágica

África chora por dias melhores  
exportamos o petróleo e importamos o sofrimento  
esta é a nossa realidade  
coloquem-me na cadeia se isto não for verdade

Angola e Nigéria realidade paralela  
todos levam do ar  
é só presidente e clientela  
parece anedota  
o ocidente controla frota  
o petróleo brota  
o povo apenas vota  
sai batota  
és idiota  
a TV te prende na sala  
o medo te cala  
tens boca mas não falas  
tens olho mas não galas<sup>323</sup>  
entalas  
bwé<sup>324</sup> de birras<sup>325</sup> pra esquecer  
danças a música de quem te faz sofrer

Meu nome é África  
que história trágica

Catorze milhões de habitantes  
conflitos constantes  
semeados à distância por quem cobiça os recursos  
vidas parecem bonecos programados  
por discursos [de que] a vida vai mudar  
vai melhorar  
divulgam em voz alta uma felicidade postiça  
falam de paz mas não existe justiça  
e assim prossegue a exploração diamantífera  
políticos são abutres e a miséria mortífera  
o poço aumenta com a venda de cada barril  
dirigentes compram carros de setecentos mil

---

<sup>323</sup> Galar, ver.

<sup>324</sup> Muitas.

<sup>325</sup> Cervejas.

Cabinda é um bom exemplo pra este som  
o modo de vida contrasta com o potencial da terra  
a única desculpa disponível: foi a guerra  
o que se fez pelo ambiente não equivale à poluição  
por mais que os pescadores reclamam é tudo em vão  
menos água  
menos luz  
menos pão  
falta de tudo um pouco  
da saúde à educação  
a democracia é feita com gatilho no dedo  
quem levanta a voz  
morre mais cedo  
vimos o abuso do poder do caso Boa Vista  
Cherokee foi o segundo da lista  
impediram manifestações com brigadas especiais  
Cafunfo, Estalagem<sup>326</sup>  
dois caso[s] fatais  
paz

Meu nome é África  
que história trágica

Faixa 16

**“Duas faces da mesma moeda”**

Segunda voz: Ikonoklasta/ Matafrakux

“Fim-de-semana me saudou  
são dois dias de descanso  
giro na ilha  
o calor exigiu que o ar frio marcasse o máximo  
nisso uma figura familiar cruzou em passos largos  
era o meu Kamba<sup>327</sup> de longa data  
MC Kapa

Cumé a vida?  
Porra, faz tempo!  
Prazer em ver-te!  
Conta aí coisas, o que é que andas a fazer?”

Mata Frakux, meu mano!  
Fala bem, chavaló.

---

<sup>326</sup> Bairros em Luanda.

<sup>327</sup> Amigo.

Tás bwé gordo!  
Há bwé de tempo que não te galo<sup>328</sup>.  
Tô aqui na paragem, à espera do autocarro  
passa lá 20 paus, quero caular<sup>329</sup> cigarros

“Nas calmas, mano.  
Eu tenho aqui alguns trocados  
toma lá quinhentos kwanzas  
podes ir comprar um maço  
mas vou te acompanhar para conversamos um bocado  
tás bwé<sup>330</sup> mudado parece que a vida não te tem abençoado”

Fui para Cuba seis anos atrás com bolsa do INABE<sup>331</sup>  
vivi momentos amargos  
só Deus sabe!  
O subsídio de estudante mal chegava pra comida  
troquei algumas camisolas com bebidas

“Não surpreende que estejas tão magro e com mal aspecto  
Fidel é um déspota  
mata à fome até mãe, filhos e netos  
como é que aguentaste este tempo todo?  
Ah! Tinhas bolsa do INABE, né?  
Pronto”

Havana nutriu-me de amor a pátria  
solidariedade, respeito e disciplina  
tô na banda<sup>332</sup> há dois anos.  
Formei-me em medicina, apesar das dificuldades  
a experiência foi saudável

“Saudável? Sim, mano, olha bem para ti  
pareces sair de alguma experiência do Burity  
Tu no curso de medicina, com que frequência comias outra coisa que não pão?  
O respeito ao próximo que aprendeste neste país  
rende-te quantas canecas de arroz?  
quantas postas de peixe?”

Xê! Não fala assim do comandante  
Antes que eu te digo que falta na cabeça  
te resta na barriga

---

<sup>328</sup> Vejo.

<sup>329</sup> Comprar.

<sup>330</sup> Muito.

<sup>331</sup> Instituto Nacional de Bolsas de Estudo de Estudo.

<sup>332</sup> Terra, vizinhança, bairro.

transportando essa ignorância certamente vens dos Estados  
sinto o Bush na tua alma  
já não pensas nos teus *dreads*<sup>333</sup>

Se todos apertássemos o cinto seria ótimo  
não terias pneus na pança e ajudarias o próximo  
marioneta do Imperialismo  
és um escravo assalariado  
a rotinar com este Prado  
já tás numa petrolífera

“É claro que estou, basei há cinco anos com bolsa da SO<sup>334</sup>  
e o que é bom é que mal voltei  
me colocou entre seus quadros  
é isto que faz a diferença entre os países onde estudamos  
os *Estados* dão garantias pois têm investimentos em solo angolano  
se a formação foi boa porque qu’ inda não pegaste um salo<sup>335</sup>?  
Com tanto que há por fazer, com tanta oferta no mercado?”

Xê! Salo? Esta cena tá careta.  
Aqui na banda toca guitarra quem tem cunhas  
existem poucas ofertas, bumba<sup>336</sup> quem tem cunhas  
tô há um ano e meio a espera da chamada  
já distribui o meu currículo em bwé<sup>337</sup> de empresas privadas  
tu é que estás bem  
tens padrinho na cozinha  
Bro! Tô fodido, meu pai não é do partido

“Para aprender a nadar  
tens que pausar mais com os peixinhos  
o mundo é dos vivos  
observa os exemplos da história  
não há futuro pro comunismo”

Não menospreza, cumé<sup>338</sup>!?  
achas que eu sou bazeza<sup>339</sup>?  
É mesmo só falta de fezada<sup>340</sup>  
podes ter certeza  
se o concurso fosse justo

---

<sup>333</sup> Amigos.

<sup>334</sup> Sonangol.

<sup>335</sup> Trabalho.

<sup>336</sup> Trabalha.

<sup>337</sup> Muitas.

<sup>338</sup> Como é?

<sup>339</sup> Pessoa burra.

<sup>340</sup> Sorte.

eu estaria na tua empresa  
no socialismo não verias nada disto  
uns com quatro carros  
outros sem pão na mesa  
nada de exclusão nem favores pra realeza

“Deixa disso  
sabes muito bem que o socialismo não é nada desse mambo<sup>341</sup>”

Por favor, não me corta o raciocínio  
estás a falar assim porque vives no condomínio  
sinceramente o comunismo é bwé bonito  
o serviço  
educação e saúde são gratuitos  
pra nossa realidade esse sistema é mais justo  
adquirimos bens de primeira necessidade a baixo custo  
o desemprego não tem expressão  
não há inflação  
baixas taxas de mortalidade  
o povo tem dignidade

“é bonito em teoria  
mas na prática, quem gosta de trabalhar pra caraças  
e ter os mesmos direitos que um cunanga<sup>342</sup>?  
recuso-me a aceitar  
faz com que eu acredite  
que justiça pode haver quando um homem só decide?  
um homem representa o povo  
não há debate livre  
artistas perseguidos, parece a banda no tempo da PIDE  
qual é o pobre que não batalha pr’antigir um maior conforto  
os cubanos procuram todos o refúgio no desporto  
recordistas da longa distância na natação  
eles vão pondo a vida em risco para alcançar Miami  
e o dourado dos sonhos  
não há liberdade de expressão  
a não ser a imposição  
as portas estão fechadas a religião  
individualismo é restrição  
porra,! o Fidel é um cabrão  
o povo come arroz com feijão mas ele come camarão”

Não te atrevas a repetir o que disseste, ouviste?  
Fidel ama todo o povo que existe

---

<sup>341</sup> Coisa.

<sup>342</sup> Preguiçoso, desocupado.

“Como não podes condenar um sistema que promove a sobrevivência em vez do progresso?  
não consigo conceber um mundo sem telemóvel, internet  
os salários devem premiar o esforço de cada um ao longo da vida  
o investimento em tecnologia pressupõe uma burguesia  
empreendimentos privados são, portanto, necessários  
há de sempre haver o explorador  
e há de sempre haver o explorado  
há de sempre haver o que esbanja  
e o que come só um bocado  
o ideal é atingir-se no fim um mundo mais equilibrado”

Discordo plenamente, mano, não é correto  
o dinheiro coisifica tudo  
o homem é um mero objeto  
máquinas eletrónicas valem mais que pessoas  
a vida não é fácil  
pra teres emprego  
só as aparências iludem  
cuidado com a imagem  
a democracia que tanto falas é uma mera tissagem<sup>343</sup>  
capitalismo é capitalismo e sempre será selvagem  
é tudo falso, a liberdade é nominal  
as injustiças crescem como uma pirâmide espiral  
a concorrência publicitada é desleal  
e os pequenos não têm expressão  
os grandes tomam o monopólio  
semeia-se o ódio por causa do petróleo  
de onde vem a mais-valia da tecnologia de ponta ou da mão-de-obra barata?  
desperta a terceira visão  
abre a mente  
igualdade de direito só existe verbalmente  
há sempre o pressuposto de defesa das famílias nobres  
a lei tem maior incidência na vida dos pobres  
os negócios são altos, as tarifas também  
o mendigo não goza os privilégios que o milionário tem

“Essa é a teoria da contribuição, a teoria dos opostos  
o governo sem oposição é tipo uma corrida só com o Sayovo<sup>344</sup>  
não há discussão  
não há despique  
não há contenda  
a melhor refeição que existe

---

<sup>343</sup> Cabelo postiço.

<sup>344</sup> Atleta angolano paralímpico cego.



é a única que consegue pôr na mesa”

Discutindo deste jeito não vamos a lado nenhum  
pensa, será que não há nada em comum?  
não podemos viver agarrados a doutrinas  
cegamente  
sem pode analisá-las  
obedecendo fielmente  
existem falhas no meu e no teu sistema  
o erro tá no homem, tá detetado o problema

Yeah, mano. Baza<sup>345</sup>.  
Cumé? Caga nisso, essa merda é sistema  
sistema um, sistema outro  
no fim é tudo a mesma merda  
vamos mais é birrar<sup>346</sup>  
isso é que tá-se bem  
vamos ali ao Miami<sup>347</sup>, entra aí no Prado

Álbum: *Proibido ouvir isso*, 2011.

Artista: MCK

Faixa 1

### “Fogo amigo”

Nutrição espiritual cinco anos depois,  
sejam todos bem-vindos ao novo álbum,  
o rap não estava morto eu é que tirei umas férias,  
saudações calorosas a todos irmão,  
maninhos e camaradas  
estou de volta ‘na caminho’ de luta  
em busca de justiça paz e liberdade

São sete dias da vida do Katrô,  
o álbum começa no domingo e termina no sábado  
eu avisei que era proibido ouvir isto  
vocês apertaram *play*  
estou de volta ‘na caminho de luta’ em busca de justiça, paz e liberdade  
exigindo mais qualidade e maior dignidade

---

<sup>345</sup> Vamos.

<sup>346</sup> Beber cerveja.

<sup>347</sup> Bar na ilha de Luanda.

somando inimigos por dizer a verdade  
o discurso nunca foi: “viva à miséria”  
o discurso sempre foi “abaixo a corrupção”  
e não foi preciso esperar por uma crise financeira  
eu decretei tolerância zero desde o tempo da trincheira  
e a minha arte tornou-se proibida  
Cherokee perdeu a vida  
vendas impedidas  
radialista apanharam corrida  
tive de me hospedar na internet  
o som deixou de tocar nas rádios  
e começou a tocar em vários corações  
hoje somos milhões, e contra milhões ninguém combate  
a política é um tema proibido  
o sexo é tabu  
o racismo não é debatido de forma aberta  
o trafico de drogas, a homossexualidade a riqueza ilícita  
shhhhhh! aqui impera e lei do silêncio  
um silêncio comprado com notas verdes ou com um tiro na testa  
no sofá da sala todos são críticos, na rua é só ‘sim chefe’  
no trabalho é só ‘sim chefe’  
no partido é só ‘sim chefe’  
as várias proibições tornaram a minha arte mais doce e popular  
hoje sou consumido as escondidas tipo os filmes pornô  
proibido ouvir isso ‘na caminho de luta’  
o Kapa do cacimbo é o mesmo no verão  
integridade não tem preço  
leão é leão dentro ou fora da jaula  
existem princípios e valores que nenhum dinheiro caula<sup>348</sup>  
eu não sou do rap *game*, eu sou do rap aula  
eu faço rap integral, rap saudável, sem calorias  
no Talatona ou no Dangerrie, no último BM<sup>349</sup> ou a andar a pé  
o importante é nunca perder de vista os ideais da nossa luta  
justiça paz e liberdade  
a revolução é como o ciclo menstrual: sem sangue não há vida  
quem mata também morre  
no final das contas estamos todos de passagem  
este álbum é uma homenagem pra todas as pessoas que conseguem permanecer firmes  
neste laboratório de sobrevivência chamado Angola  
não importa o partido  
não importa a região  
não importa a religião  
dedico este álbum para os milhares de heróis anônimos  
que, de forma honesta, lícita e sincera levam diariamente pão pr’os filhos

---

<sup>348</sup> Caular, comprar.

<sup>349</sup> BMW.

eu acredito em pessoas honestas  
Proibido ouvir isto  
estou 'na caminho' de luta

Faixa 2

### **“5 anos de ausência”**

Estimados fiéis  
razão da minha existência  
obrigado pelo apoio e a paciência  
queiram desculpar os 5 anos de ausência  
pedi férias ao movimento porque precisava  
estava sem dicas para o rap  
nada me inspirava  
*punch lines*<sup>350</sup> e kuduro  
nada me excitava  
exercitava distante de *mikes*<sup>351</sup> e *headphones*  
tempo é dinheiro e eu não gasto o meu com clones  
estava mesmo sem paciência  
dei um corte no rap e mas tempo pra ciência  
ausentei-me do circuito e tipo o mambo<sup>352</sup> parou  
será que o Katró mudou  
o povo exclamou  
eu vi o *people* em desespero porque dei voado do guero<sup>353</sup>  
mocas em sirene  
o *dreda* tem nova dama  
já não é verdadeiro  
eu vi tudo trancado no *Land Rover*  
vidros fumados modelo da *Discovery* escoltado por Jesus  
puxei o de mão  
em frente é o caminho  
eu estou no rap por missão  
apesar de ter trocado as *bags* por fatos  
nunca estive alheio a realidade e aos factos

Cinco anos se passaram e muita água rolou  
Dá-lhe, dá-lhe, dá- lhe mo Katró  
(...)

A minha síntese começa na SADC

---

<sup>350</sup> Frases de efeito.

<sup>351</sup> Microfone.

<sup>352</sup> Coisa.

<sup>353</sup> Saí do musseque.

com exemplos de Chissano e Tabumbek  
ya quem investiga sabe  
que a razão da crise não foi só Mugabe  
tudo tem um prazo Mabongo cubou<sup>354</sup>  
Nino foi a balázio  
Loan Babo chorou  
a preventiva era de mais e o senhor agiu  
a DNIC caiu  
mesmo com petróleo e o ás de copas  
a TAAG foi chumbada de voar na Europa  
descargo para presidente  
mais um preto se distingue  
eu vi Obama no sonho de Luther King  
PAJOCA, RS, FPT, FOAC, UNITA, ND  
setembro fomos todos para o voto  
(...)  
show do M teve  
mas *cash* venceu a disputa  
com a maioria esmagadora absoluta  
piscaram para direita esquinaram para esquerda  
o povo levou jājão<sup>355</sup> em bandalho  
a caravana caminha em sentido contrário  
paludismo, pobreza e abandono  
estão a culpar a chuva  
a guerra e o colono

Cinco anos se passaram e muita água rolou  
Dá-lhe, dá-lhe, dá-lhe mo Katró  
(...)

O ocidente estava quase a desabar  
com a crise financeira e a gripe A  
e por cá houve um gato<sup>356</sup> no BNA<sup>357</sup>  
nem sequer vou comentar  
aqui gostam de bondar<sup>358</sup>  
hey, estava tudo a partir  
meu coração chorou terremotos do Haiti  
hey, só Deus sabe o que eu vivi  
naquele jogo Angola-Mali  
mas foi o Ghana que tirou-nos daí  
Asamora Jean correu mais que Kali

---

<sup>354</sup> Morreu.

<sup>355</sup> Simulação.

<sup>356</sup> Roubo.

<sup>357</sup> Banco Nacional de Angola.

<sup>358</sup> Matar.

o CAN foi um sucesso mas não era prioridade  
aprovou-se a Constituição e a lei da probidade  
Jinga provou primeiro a seguir foi Quim Ribeiro  
e o tio Sam congelou nosso dinheiro  
bloquearam a nossa conta no estrangeiro  
inédito Copa em terras de Mandela  
além da Jabulani e da vuvuzela  
mostramos que África não é só guerra  
e febre amarela  
África não é só a fome e varicela  
golpe de estado, corrupção e cabidela  
África é Cheikh Diop e Pepetela  
Miriam Makeba no *beat* de *fellas*

Cinco anos se passaram e muita água rolou  
Dá-lhe, dá-lhe, dá-lhe mo Katró

Faixa 3

**“Por detrás do pano”**

Por detrás do pano  
há um mistério escondido  
tamanho não é de documento  
gravata é só tecido  
não julgue um livro pela capa  
nada é eterno  
sofrimento é só uma etapa  
eu tenho fé  
Eu sei que *Jah lives*  
A mim só faz falta aquilo que sempre tive  
arroz no prato saúde, família  
o país chega pra todos  
mano, partilha  
nos becos do Shabá o sol também brilha  
podes esconder os teus bens materiais  
no final das contas somos todos mortais  
na dor e na tristeza somos todos iguais  
nada preenche o vazio da ausências dos pais  
alegria que a amada traz  
a falta que um Kamba<sup>359</sup> faz  
a alma tem outras necessidades  
dinheiro não compra felicidade

---

<sup>359</sup> Amigo.

Aparências enganam  
gravata é só tecido  
se o pano gasta  
a dama troca de vestido  
dinheiro é bom, mas nem sempre preciso  
às vezes sinto falta de um simples sorriso  
da criança que chora por falta de pão  
rodeada por milhares, mas vive na solidão  
dizem ser evolução e alguns valores somem  
o homem quer ser mulher  
a mulher quer ser homem  
uns dão e recebem  
levam e comem  
as brancas querem as ancas das pretas  
as pretas querem os cabelos das brancas  
coisas de senhoras  
coisas de palancas  
Sinto falta do romance que a *internet* enterrou  
e as cartas de amor que o tempo levou

Faixa 4

#### **“Teologia da prosperidade”**

Enquanto você louva  
Deus te livra da prisão  
Enquanto você louva  
o inimigo cai ao chão

Louve sempre louve, louve exalte ao senhor

O paraíso perdeu atração  
a teologia da prosperidade virou moda  
poucos querem aguardar o ladrão  
tal e qual a profecia, tão todos a por rodas  
Febre cristã autêntica loucura  
Fundar igreja é negócio que fatura  
pra estimular a procura  
além da salvação, prometem milagre e cura  
Exploram [o] desespero, a aflição e [o] sofrimento  
Tens que ver o xinguilamento<sup>360</sup>  
fazem juramento

---

<sup>360</sup> Choradeira.

prometem casamento  
Quer ter dinheiro?  
Vem à casa de Deus  
Quer ter sucesso?  
Vem ao reino dos céus  
Fusão entre comércio e religião  
Este são os textos de expiração:  
Lucas 11 de 9 a 10  
Marcos 11:23  
Interpretam a bíblia ao seu favor  
Cobram ofertas pro senhor  
Tens que ver o teatro  
Eu não sou maluco, lê Mateus 24

Louve, louve o senhor sempre, louve, meu salvador, louve e exalte ao senhor

O senhor é meu pastor nada me faltará  
Transformaram a fé num detalhe mínimo  
Eles querem mais que o dízimo  
Não é amor o que eles estão a ensinar  
É por jaba<sup>361</sup> que eles estão a pregar

O templo cresce, o evangelho avança  
Pastores guerreiam pela liderança  
estão sempre a se separar  
cenário precário  
está tudo ao contrário  
em vez de fé pedem salário  
Igreja com *spot* publicitário  
Igreja com cultos pra milionários  
A teologia da prosperidade a mim não afeta  
Jesus não usa kwanzas  
Eu não sou pateta  
Ele anunciou que viriam falsos profetas  
com máscaras de santo, alma de capeta

Seja vigilante, irmão  
Mantém-te em alerta, o senhor é meu pastor  
e eu não vivo só de pão  
fé em Deus firmeza na oração  
Cristo é o caminho a luz e da salvação  
Diabo satanás sai do meu caminho  
deixa a minha família, vai morrer sozinho  
eu sigo apenas Jesus

---

<sup>361</sup> Dinheiro.

Louve, louve o senhor sempre, louve, meu salvador, louve e exalte ao senhor

Diferentes destes bispos  
apóstolos e pastores  
Cristo era humilde sem manias de doutor  
seus feitos são memoráveis  
era discreto e nunca pediu aplausos  
Curou paralíticos e amparou miseráveis  
Em vez de condenar, Jesus acolhia  
Em vez de criticar, Cristo instruía  
Nunca descriminou ricos ou pobres  
com amor fé com atos nobres  
Jesus Cristo volta já  
teu povo tá chorar  
Meu papá Jeová, morreu pra nos salvar  
Louve, eu sei que vai voltar  
não tarda vai chegar  
Todo o dreda<sup>362</sup> que fatigou vai pagar

Faixa 5

#### “Nomes, rimas e palavra”

Eu disse que voltava e estou aqui  
corromperam o katró eu trouxe o DJ Arabi  
O dreda é mas fodido que o kapa  
sem fita cola na boca, nada lhe tapa  
cabeça dura tipo feijão que não coze  
meu rap é paludismo e o *people* conhece a dose

Rimas, nomes e palavras  
1,2,2,1 va-lá Boné, grava  
Aperta no botão mais fodido do computador  
Eu vi o Kota na TV com capacete e galocha  
Embora com pose, Aníbal bateu na rocha<sup>363</sup>  
sem esgoto, Luanda ganhou um novo dono  
alegam ser o lixo que tirou Simão<sup>364</sup> do trono  
O povo aplaudiu, a papinha estava feita  
Job<sup>365</sup> subiu ao pódio com energia de um atleta  
quando desceu pra tentar provar o bolo  
já estava sem tapete com uns kwanzas no cafocólo<sup>366</sup>

---

<sup>362</sup> Do inglês *dread* aqui no sentido de pessoa.

<sup>363</sup> Aníbal Rocha, governador de Luanda entre 1997 e 2002.

<sup>364</sup> Simão Mateus Paulo, governador de Luanda entre 2002 e 2004.

<sup>365</sup> Job Castelo Capapinha, governador de Luanda entre 2004 e 2008.



Em nome do pai do filho do espírito santo  
a ministra apanha a pasta abençoada por um Santo  
a Kota pegou o martelo e mudou o figurino  
Tia Chica<sup>367</sup> limpou a casa, deu um toque feminino  
Higínio, Jaime, Morais, Dino, Burnito, Tomás  
Bento, Miranda<sup>368</sup> e mais  
Este foi o time que Mourinho montou  
a oposição não teve garra e caiu K.O.

Terrorista de raiz quem é?  
Parlamento não fala  
tribunal não julga  
nada acontece  
o povo se esquece  
Terrorista de raiz quem é?  
Parlamento não fala  
tribunal não julga

Obcecado pelo poder Cain traiu Abel  
A promessa da alternância ficou no papel  
Boa vida é mesmo assim  
Gatos miam por dinheiro  
A cidade mata o sonho de transportar morteiro  
Não há ordem na ausência de Roberto<sup>369</sup>  
Irmãos vivem aos gritos ninguém sabe quem está certo  
São poucos os que resistem à greve da panela  
quando a fome arromba a porta a moral sai da janela  
instala-se a crise e o *people* perde a lucidez  
cada um define um preço  
vão todos por Real Madrid  
Tudo falso, eles querem um mbila<sup>370</sup> 10  
Ontem críticos na rádio, hoje lambem botas na TV  
Deu graça, a forma que ser cão cansa  
Saudades das bolas de trapo  
Pedros rejeitam Cristo antes do som do toque  
na música com rappers  
na política com pobres  
Quem está dentro sabe a fórmula da lei  
quer ser promovido?  
Beija a nádega do rei  
além de rugosa, tá cheia de celulite

---

<sup>366</sup> Esconderijo secreto.

<sup>367</sup> Francisca do Espírito Santos, governou Luanda entre 2008 e 2010.

<sup>368</sup> Figuras políticas angolanas.

<sup>369</sup> Roberto de Almeida, vice-presidente do MPLA.

<sup>370</sup> Camisa.

tens que baixar a cueca pra subir até à elite

Terrorista de raiz quem é?  
Parlamento não fala  
tribunal não julga  
nada acontece  
o povo se esquece  
Terrorista de raiz quem é?  
Parlamento não fala  
tribunal não julga

Existem princípios que nenhum dinheiro cala  
Rafael é leão dentro ou fora da jaula  
são poucos tipos [pra] quem eu tiro o boné  
um desses sobreviventes é William Tonet<sup>371</sup>  
segunda Justino, toma o monopólio  
com análises mais profundas que os poços do petróleo  
sem patrocínio: Raul Tati, João Paulo Ganga, Sónia Ferreira, Tomas de Mello, Sousa Jamba,  
António Jojó, Luzete Araújo, Padre Congo, Fernando Macedo, Vicente Pinto, Armando  
Chicoca  
integridade não tem preço  
integridade não tem preço  
integridade não tem preço

Petróleo bruto  
MC Katrogipolongopongo, respira.

Faixa 6  
“Nzala”<sup>372</sup>

Baldes de lágrimas se enchem quando eu olho  
pra dentro do olho  
raiva é o que recolho  
do rosto  
que desgosto  
refletido em pequenos ossos do corpo exposto  
daquele rapaz comum  
que não é manequim mas faz dieta  
não é religioso mas faz jejum  
Nenhum brinquedo subtrai a dor da morte do pai  
as memórias são duras e o puto fica a toa quando pensa na irmã  
espancada com a mutimba<sup>373</sup>

---

<sup>371</sup> Jornalista angolano.

<sup>372</sup> Fome.

em plena manhã lançada pra cacimba<sup>374</sup>  
que até hoje guarda a face do tropa e a cor da farda do autor crime  
pró rapaz o sol perdeu o brilho  
no momento em que o kwemba<sup>375</sup> aperta o gatilho  
e dispara contra a mãe em frente do filho  
a velha cai  
e o dreda<sup>376</sup> vai  
e a tristeza se hospeda na alma do rapaz

Na condição de deslocado do Bié  
o putto saiu do Kuíto até Benguela a pé  
longa caminhada, terra minada  
disparos de AKA, tipo nada  
ele era putto e só podia chorar  
tristeza, raiva, perda  
chegou em Luanda  
sem a perna esquerda  
à procura do céu o garoto achou o inferno  
transformou-se em putto de rua aos olhos do governo  
dorme de baixo da ponte de inverno a inverno  
sem calor materno  
divorciado do caderno  
parece eterno  
o sofrimento do pequeno  
escravo moderno  
do Mercedes e do terno  
enteado da guerra, cidadão pacato  
é chato lavar carro, engraxar sapatos  
partilhar no contentor com o cão e o gato  
a espinha do prato do macalacato<sup>377</sup>  
que encheu a barriga no tempo da guerra  
que construiu riqueza com o sangue do conterra<sup>378</sup>  
tem a cara e o nome do mosquito que nos ferra  
este putto come muito pouco  
come muito pouco  
Nos enganamos quando pensamos que o mundo é grande  
pois ele gira, somente as montanhas não se encontram  
a mosca pousa nas fezes com o mesmo prazer que pousa no pastel de natas  
a desgraça não tem escolha  
vamos inundar o mundo de amor  
irmãos, esse miúdo poderia ser teu filho

---

<sup>373</sup> Arma de fogo.

<sup>374</sup> Poço.

<sup>375</sup> Tropa, militar, homem fardado.

<sup>376</sup> Do inglês *dread*, aqui homem.

<sup>377</sup> Homem poderoso, rico.

<sup>378</sup> Conterrâneo.

meu filho  
tudo o que ele precisa é uma gota de atenção

Faixa 7  
**“kamama ou kuzu”**

Uma mensagem para todos aqueles que se encontram entre quatro paredes  
entre a solidão, a fome e a sede

2011 Proibido ouvir isto  
diretamente da CCL<sup>379</sup>, caserna 11, MCK e Bruno M.

Ei, Bruno, eu sinto a minha alma a se desfazer em pedaços  
choro sempre que me lembro do bairro  
saudades do pessoal, amigos, os abraços  
a minha dama nunca mais me visitou

Já estive nessa vida, conheço bem o filme  
não há heróis no mundo do crime  
perdi vários amigos por causa do kumbu<sup>380</sup>  
caminhos são dois: Kamama<sup>381</sup> ou kuzu<sup>382</sup>

O capitalismo é a arma de destruição em massa que mais vitimou  
E comigo não foi diferente parindo da geração que me gerou  
impulsionados pelo brilho cego e mortífero do petróleo e dos diamantes  
os brancos regressaram à África e aos seus habitantes  
com políticas de neocolonização  
eclipsadas pela democracia e globalização da televisão pública  
que nada publica sobre a realidade da República  
mas se vocês não retratam, nós retratamos pela música  
assassinaram o Comunismo  
e o capitalismo tornou-se finalmente a única, oficial e mais eficiente  
maneira de sustentar o Estado super potente  
e as subseqüentes economias abrangentes  
fazendo valer e prevalecer a lei do mais forte  
Os bajuladores da corte têm mais sorte  
Histórias mal contadas  
resultados manipulados  
Biografias apagadas  
jornalistas comprados  
E ai daqueles que se atreverem a enfrentar o mercenarismo político  
Mas ai de mim se não viver como um verdadeiro crítico  
deste cenário político

---

<sup>379</sup> Cadeia Central de Luanda.

<sup>380</sup> Dinheiro.

<sup>381</sup> Musseque de Luanda.

<sup>382</sup> Prisão.

caracterizado pela plutocracia, elitismo, hipocrisia  
e isto está patente e presente no dia-a-dia  
Sacrifica-se a maioria pelos caprichos de uma minoria  
e o exibicionismo e humilhação dali sobressalientes  
inspiram com todas as forças os delinquentes  
motivados pela exclusão social de que são alvos  
e talvez se sintam a salvo  
enquadrados num gangue com pacto de sangue  
tornando-se da presa o pseudo predador  
vitimado em nome do mesmo senhor  
cujo nome todos sabem: o dinheiro

Já estive nessa vida, conheço bem o filme  
Não há heróis no mundo do crime  
Perdi vários amigos por causa do kumbu<sup>383</sup>  
Caminhos são dois: Kamama<sup>384</sup> ou kuzu<sup>385</sup>

Bloco A segundo andar comarca de Viana<sup>386</sup>  
foi um flagrante de delito que me pôs em cana<sup>387</sup>  
rosto na TV com placa de criminoso  
empurrei um mamadu<sup>388</sup> nas bandas do Margoso<sup>389</sup>  
Mijei na fuba<sup>390</sup>, ainda não fui julgado  
Estou com o processo a mofar no tribunal  
Não há jabá<sup>391</sup> pra molhar<sup>392</sup> o advogado  
estou mamar em preventiva dois anos e tal  
Um minuto aqui dentro faz noventa segundos  
Isto é casa do diabo, cadeia é fim do mundo  
Sistema carcerário precário, a vida é dura  
Saudades da família, tristeza, tortura  
Toda gente chora a sonhar com a soltura  
Bwé<sup>393</sup> de manos numa cela  
Essa merda não areja  
colchão não chega  
cimento te aleija  
Na minha caserna mais um mano correu  
Molhou<sup>394</sup> o detetive e deixou de ser réu

---

<sup>383</sup> Dinheiro.

<sup>384</sup> Bairro de Luanda.

<sup>385</sup> Prisão.

<sup>386</sup> Prisão de Luanda.

<sup>387</sup> Preso.

<sup>388</sup> Libanês.

<sup>389</sup> Musseque de Luanda.

<sup>390</sup> Farinha de milho.

<sup>391</sup> Dinheiro.

<sup>392</sup> Pagar.

<sup>393</sup> Muitos.

<sup>394</sup> Pagou.

Lá nas tendas mais um primo morreu  
Descansa em paz irmão Bartolomeu  
No banho só nguta kibuzo<sup>395</sup>  
Quem não tem tomates vai limpar de abuso  
Só tem Bagdá no prato do recluso  
Há muito X9<sup>396</sup> e um gajo não maia<sup>397</sup>  
Bolo fofo<sup>398</sup> fica mboa<sup>399</sup> vira cobaia  
Condeco, Bola Baixa, Katró e Juca é *fire*<sup>400</sup>  
Colocou um boi no espeto, papá é que paya<sup>401</sup>  
papá é que paya

Transportam angústia e dor neste uniforme  
sarna, tuberculose, tristeza e fome  
Minha garina nunca mais me visitou  
ouvi dizer que agora sou corno do Conda<sup>402</sup>  
Patrícia se casou está a tchilar<sup>403</sup> com outro kamone<sup>404</sup>  
Saudades do bairro, amigos e família  
Os mambos no cúbico<sup>405</sup>, quem está a cuidar da minha filha?  
Estou farto da cadeia meu Deus, já não aguento  
É doloroso a vida de um detento  
Além de violento, é fúnebre e sangrento  
Pai, tu sabes que eu não nasci bandido  
Desculpa mãe por não te dar ouvidos  
Perdoa os meus pecados Senhor, estou arrependido  
me liberta das drogas, do álcool e do crime  
Já estive nessa vida, quero mudar de time  
Aprendi a ser homem de verdade  
Comarca me mostrou o valor da liberdade  
Quem foi que disse que homem não chora?  
Eu tenho fé em Deus, vai chegar a minha hora  
Eu vou sair daqui com a minha cabeça erguida  
Tipo Bruno M. eu vou mudar de vida

---

<sup>395</sup> Mau cheiro corporal.

<sup>396</sup> Carro desportivo.

<sup>397</sup> Não faz manobras.

<sup>398</sup> Pessoa sem experiência, novato.

<sup>399</sup> Mulher.

<sup>400</sup> Inglês, fogo.

<sup>401</sup> Vende.

<sup>402</sup> Município de Luanda.

<sup>403</sup> Divertir-se.

<sup>404</sup> Estrangeiro.

<sup>405</sup> Casa.

## Faixa 8

### “Na fila do banco”

Bom dia, vim confirmar uma transferência da Inglaterra,  
solicitei uma caderneta de cheque a semana passada  
até agora não dizem nada  
Senhor, quero o extrato do mês de Agosto, Setembro e Outubro  
Bilhete de identidade, número da conta, por favor

Tá bwé<sup>406</sup> calor aqui dentro meu Deus, já não aguento  
a fila está enorme o sistema está lento  
enquanto aguardo viajo no pensamento  
quero caular<sup>407</sup> bloco, mosaico e cimento  
Estou com a cabeça quente kumbu<sup>408</sup> não vai chegar  
Xé, só tem dois pretos a bumar<sup>409</sup>:  
a tiota<sup>410</sup> da vassoura e o papoite<sup>411</sup> da aká<sup>412</sup>, tá tipo *don't you*  
O mambo<sup>413</sup> parece praga  
Kota cheguei primeiro, tás a passar a vaga  
Gerente do balcão priorizou o braga<sup>414</sup>  
Confesso, nunca li as 13 teses de Nito<sup>415</sup>  
mas não tá certo, não tá bom, não tá bonito  
eu já ouvi muita mamuta<sup>416</sup> a dizer “minhas filhas vão com calma  
evitem mistura:  
preto só com massa, ou se for figura”  
será racismo ou os dredas<sup>417</sup> são unidos?  
O certo é que o mercado de emprego está colorido  
trabalho igual, salário diferente  
Há muito preconceito na cabeça desta gente

Enquanto aguardo a fila, viajo no pensamento  
a seguir por favor vai levantar quanto?  
Tá bwé calor aqui dentro  
o sistema está lento  
a seguir por favor vai levantar quanto?

Meu nome é Paula sou gerente deste banco

---

<sup>406</sup> Muito.

<sup>407</sup> Comprar.

<sup>408</sup> Dinheiro.

<sup>409</sup> Trabalhar.

<sup>410</sup> Diminutivo de tia.

<sup>411</sup> Pai, alguém mais velho.

<sup>412</sup> AK-47.

<sup>413</sup> Coisa, situação.

<sup>414</sup> Português.

<sup>415</sup> Nito Alves.

<sup>416</sup> Mamã.

<sup>417</sup> As pessoas.

além do diretor o PCA também é meu panco<sup>418</sup>  
o meu sonho é ser bilionária  
chamam-me de puta mas me sinto visionária  
Invisto na beleza, sou doida por montras  
há sempre alguém na mira pra pagar as minhas contas  
Os meus créditos caem em juros  
com simples olhar deixo corações em apuros  
satisfaço os meus clientes  
faço bem o meu papel nas viagens,  
jantar e reuniões de hotel  
animação beira-mar e um iate pra passear  
dois carros na garagem  
e um jato pra voar  
meu esposo tá ciente  
amor é cego, homem corno é paciente  
Ele entende o meu emprego, uns dizem que sou burra  
mas eu me sinto astuta  
sustento a minha família embora prostituta

Vim depositar trezentos mil dólares, conta número 31 por favor,  
exibo um fato caro, estou sempre muito giro  
conduzo um carro caro  
é muito o que transfiro  
não aturo fila neste banco  
Eu faço ponta, estilo Martiho da Vila, já perdi a conta,  
Raiva tem razão é demais  
um gajo é que escolhe se monta um novo negócio ou na gestora da conta  
sem certeza é meu charme que as atrai  
seguem o meu dinheiro sem saber donde sai  
Colômbia, Rio de Janeiro, Dubai,  
sou traficante há dois anos com conta no BAI  
snifo coca, sem ela nunca abro  
me tratam com carinho, chamam-me de Pablo do bom produto,  
tenho clientes sérios  
colégios, discotecas, restaurantes, ministérios  
Tudo bem montado, a massa parece limpa  
abri um restaurante só pra fazer a pimpa

inspirado em factos reais, procurei criar um debate baseado em três temas proibidos na  
nossa sociedade: o racismo, o tráfico de droga e a prostituição  
o traficante comeu a gerente  
o marido da gerente é bissexual e varre a empregada  
que é esposa do primeiro cliente  
que também namora com a filha do traficante  
ninguém usa preservativo

---

<sup>418</sup> Fã.



estão todos infetados  
e afetados com a história do katrô  
proibido ouvir isto na fila do banco

Faixa 9  
**“Circuito fechado”**

Beleza textual conteúdo integral  
profundo e vital  
sincero e leal  
rapper comercial não sou da tua laia  
sai do meu caminho vai morrer na praia  
esconde o rabo estou sem supositório  
tu és um falso humilde  
bode expiatório  
ando farto desses escravos do mercado  
eu sou petróleo bruto  
circuito fechado  
expressamente proibido tipo filme porno  
duro e agressivo como a dor do corno  
é por isso que rádio não toca  
o mambo<sup>419</sup> é pesado e bate tipo coca  
queres ouvir o meu som  
pede o móvel da tua filha  
a miúda adora o conteúdo da letra  
combato a corrupção, pobreza e etc  
Masta Masta Masta K<sup>420</sup> na casa  
editei o Rage<sup>421</sup>, o Poeta<sup>422</sup> e o Aza<sup>423</sup>  
mesmo sem revistas rádios e tvs  
ontem tinha fãs hoje ganhei fiéis  
as ideias têm mais força que kumbus<sup>424</sup>  
batemos mais que Black Fofas<sup>425</sup> e Coreon Dus<sup>426</sup>

Eu sou circuito fechado  
não dou no vosso mercado  
bajulador vai lá dar recado  
eu sou *underground*

---

<sup>419</sup> Coisa.

<sup>420</sup> Masta K produsons, a produtora de MCK.

<sup>421</sup> Bob da Rage Sense.

<sup>422</sup> Phay Grande Poeta.

<sup>423</sup> Azagaia.

<sup>424</sup> Dinheiro.

<sup>425</sup> Grupo comercial composto por mulheres que têm como integrante uma das filhas do Presidente de Angola.

<sup>426</sup> Músico filho do Presidente de Angola.

por isso não fui comprado

Hey yo, entra, não demora então fecha  
por muito ou pouco tempo  
onde mora não deixa informação solta  
pois quando há brecha  
magalas<sup>427</sup> levam matérias para formular a queixa  
o tio Patinhas está a espera  
mas não há quem o tira da frente porque atrás espera  
bwé<sup>428</sup> de manos  
e há bwé de anos  
enfrentamos bwé de danos  
porque o sistema bwé de anos  
bwé de sovas  
só não vê quem não quer  
aqui os olhos estão cansados de ver esse canteiro de obras  
aonde manobras  
perigosas  
toda hora vejo  
mas obras de verdade eu nunca vi  
e o tempo transcorre  
a boca não se cala  
e a verdade chega no meio de tanto corre-corre  
somente em circuito fechado  
porque a mídia não aceita o que provém do circuito  
mesmo fechado cresce dia após dia  
pois há quem precisa  
e quem precisa é a maioria

Eu sou circuito fechado  
não dou no vosso mercado  
bajulador vai lá dar recado  
eu sou *underground*  
por isso não fui comprado

Eu canto para os sábios  
e pra designar o desespero  
desdenhos e escárnios  
logo meu rap não é visível para os demais  
é oculto como o mistério das catedrais  
aonde os meus ideias  
figuram em segredo dos holofotes  
que a mídia<sup>429</sup> foca no concreto

---

<sup>427</sup> Polícias.

<sup>428</sup> Muitos.

<sup>429</sup> Os médias.

mesmo no escuro vislumbro-me nos astrais  
transformando consciências em multidimensionais  
que apesar dos procedimentos *mediatistas*<sup>430</sup>  
mantêm-se firmes contra regimes elitistas  
que maquinam contra nossa minoria *underground*  
como os manuscritos em Alexandria  
tendo como guia a verticalidade  
respiro amor em prol da fraternidade  
desta ordem secreta  
cujo legado  
hermetiza as malhas desse circuito fechado

Eu sou circuito fechado  
não dou no vosso mercado  
bajulador vai lá dar recado  
eu sou *underground*  
por isso não fui comprado

Faixa 10

### **“O País do pai banana”**

Eu cresci aqui  
a mim ninguém engana  
O país do pai banana  
eu tenho sangue de Zinga<sup>431</sup>  
sou nato da terra  
sempre sofri aqui desde o tempo da guerra  
diferente de quem tem nacionalidade adquirida  
agentei a quitota<sup>432</sup>  
quase perdi a vida  
não emigrei para Europa quando faltou comida  
eu sou filho desta pátria  
vi o país na lama  
assisti toda tragédia  
vivi o drama  
tenho parentes no Santana  
Catorze e Kamama<sup>433</sup>

Confesso, fartei-me  
não aguento mais

---

<sup>430</sup> Neologismo relativo a mediático.

<sup>431</sup> Rainha N'Zinga.

<sup>432</sup> Guerra.

<sup>433</sup> Cemitérios de Luanda.

agora estamos em paz  
quero direitos iguais  
chega desses betinhos<sup>434</sup> que andavam lá fora  
sem sacrifícios  
riquinhos de agora  
Manos, também quero paz no prato  
tudo que quero é paz no prato  
dignidade e paz no prato  
prefiro morrer a tiro do que morrer a fome  
irmãos, a disparidade é enorme  
vivemos presos nessa armadilha  
condenados a sermos escravos de três famílias  
tudo é deles, do Talatona à ilha  
Os diamantes são deles  
O petróleo é deles  
A imobiliária é deles  
A banca é deles  
Vivemos do biscato<sup>435</sup> e da quixiquila<sup>436</sup>  
para nós só tem Zango e Panguila<sup>437</sup>  
Mendigamos ao relento tipo cães sem dono  
Wakimono kia<sup>438</sup>  
Patrão é colono  
aqui na terra do pai banana

Este é o país do pai banana  
Eu nasci aqui  
a mim ninguém engana

Com desonestidade absoluta  
o poder é um garimpo  
políticos com missões  
agem sem integridade  
atrás de comissões  
amigos são prioridade  
reunidos em comissões  
aprovam a lei da proibidade  
tolerância zero  
só está a apanhar cainha  
ninguém fala da princesa  
ninguém toca da rainha  
os puros tubarões estão todos fora da linha

---

<sup>434</sup> Rapazes de classe média alta.

<sup>435</sup> Negócio intermitente, ocasional.

<sup>436</sup> Empréstimo feito entre trabalhadores.

<sup>437</sup> Projetos de relocação de moradores dos musseques.

<sup>438</sup> Estás a ver? Olha. Observa.

O saneamento é lastimável  
saúde precária  
a água não é potável  
a luz é instável  
fizeram da miséria um negócio rentável  
tanta riqueza na mão de quem governa  
generais têm frotas de cisternas  
dirigentes vendem geradores e velas  
e por isso morremos de incêndios na favelas  
paludismo, cólera, febre amarela  
para dar mais raiva do nguimbo<sup>439</sup>  
o nosso sofrimento é vendido na Zimbo<sup>440</sup>  
Irmãos, eles são todos sócios  
Wakimono kia  
Pobreza é negócio  
Transformaram Angola num país do futuro  
pois é, deixamos tudo para amanhã, né?  
quando a cabeça não regula, o corpo é que paga  
história trágica, realidade amarga  
temos torneiras secas, rodeados de rios  
temos terrenos férteis, estômagos vazios  
África é o berço, quem está no berço dorme  
Pensamos pouco e morremos à fome  
aqui no país do pai banana

Este é o país do pai banana  
Eu nasci aqui  
a mim ninguém engana

Democracia não enche a barriga  
essa frase não é minha  
já é um coche antiga  
A imprensa privada está comprada  
a oposição é só fachada  
a liberdade está condenada  
a juventude só quer cevada  
'mana moça, manda vir outra rodada!'  
Vivemos ressacados e não exigimos nada  
combatemos o alcoolismo com maratonas<sup>441</sup>  
Em vez de moças direitas  
fabricamos Madonas  
Publicitamos menos livros que bitolas

---

<sup>439</sup> Saliência atrás da cabeça.

<sup>440</sup> Canal privado de televisão angolana.

<sup>441</sup> Festas populares, feiras.

os filmes são iguais: balas e pistolas  
em vez de palestras realizamos caldos<sup>442</sup>  
os policia já não querem gasosa, agora é saldo  
eles adoram cabrité<sup>443</sup>  
todos sonham com comité  
não é só taxista que é candongueiro  
aqui todos dão mbaia<sup>444</sup>  
para ganhar dinheiro  
Irmãos, só temos uma opção  
ou acabamos com a corrupção  
ou a corrupção acaba com Angola  
no país do pai banana

Faixa 11

**“A bala dói”**

Participação de Ikonoklasta/Matafrakux

katró estes gajos estão a nos ver tipo peixinho, eles são anzóis  
a bala dói  
tão a brincar connosco mo’ mano  
tão a brincar connosco mo’ mano

No ocidente vivemos da exploração  
da expropriação  
depois mandamos uma fração  
em formato de doação  
ai, que bonita ação  
pra gentes vivendo na indigência  
mas isso é só expiação  
do peso na nossa consciência  
é pra ser um bom cristão  
que bate, mata e viola a neta  
mas conquista o seu perdão  
tão logo se confessa  
o mundo, está às avessas  
é nós com as nossas pressas  
na maratona eterna pra por a ventoinha na merda  
a carroça enfrente aos bois  
só crescemos já prós lados  
não venhas lamentar depois  
da insegurança e dos assaltos

---

<sup>442</sup> Festas.

<sup>443</sup> Espetada de carne de cabrito, geralmente vendida na rua.

<sup>444</sup> Manobras de trânsito perigosas.

eu não quero ouvir sermões  
“porque corruptos africanos”  
pois contando há sempre dois  
Há sempre dois  
quem foi que transferiu o taco?

Sempre nos prometem comida  
mas só nos dão porrada  
nosso estômago até já grita  
mas eles têm babas<sup>445</sup>  
que cospem balas  
e a bala dói, a bala dói  
esperança ficou mutilada  
a bala dói, a bala dói  
eu sei porque o meu n’dengue<sup>446</sup> até já foi

Não aguardei por uma crise financeira  
decretei tolerância zero no tempo da trincheira  
a mim não foi a Líbia que inspirou  
sou consequência vivo desse teu executivo  
Revoltado eu sou  
renda baixa, brô<sup>447</sup>  
órfão dum pai vivo  
zero de incentivo  
lei magna, artigo 40<sup>448</sup>  
quem te mandou?  
Procuraste, agora aguenta  
quando eu nasci também já encontrei a pobreza  
herdamos todos, menos a princesa  
disparidade essa fere  
mega empresa  
isso é tugas<sup>449</sup> e brazucas<sup>450</sup>  
mão de obra chinesa  
dizes que eu sou fantoche  
mesmo sem pão na mesa, dicas “viva o partido”  
não tens água pra beber  
é o calucuta<sup>451</sup> a subir  
com luz de vela a descer  
a democracia do discurso sem debate  
Tigres de papel sentem medo do Duarte<sup>452</sup>

---

<sup>445</sup> Armas.

<sup>446</sup> Menino.

<sup>447</sup> Do inglês *brother*.

<sup>448</sup> Relativa à lei de liberdade de expressão e informação em Angola.

<sup>449</sup> Portugueses.

<sup>450</sup> Brasileiros.

<sup>451</sup> Tipo de dança.

a lei proíbe tortura mas o cabomba<sup>453</sup> castiga  
primeiro te prende  
depois investiga  
quem reclama leva chumbo na barriga

Sempre nos prometem comida  
mas só nos dão porrada  
nosso estômago até já grita  
mas eles têm babas<sup>454</sup>  
que cospem balas  
e a bala dói, a bala dói  
A esperança ficou mutilada  
a bala dói, a bala dói  
eu sei porque o meu n'dengue<sup>455</sup> até já foi

Faixa 12

### **“Quarentona atraente”**

19 horas, sexta-feira, estou na baixa da cidade  
chove forte em Luanda, e não há eletricidade  
Trânsito parado  
Semáforo avariado  
e eu já estou meio atrasado  
tenho uma quarentona a minha espera  
a Kota<sup>456</sup> vive em Talatona, no Riviera  
o encontro está marcado  
para as 20:30  
Será jantar privado  
Nunca vi a pinta  
conheci há dois dias atrás no *facebook*,  
divorciada no perfil, adorei o look  
da quarentona que parecia ter 20  
combinamos estar juntos no dia seguinte  
Aguardem só um coche, o meu móvel está a tocar  
“Alô bebé, estás a caminho?”  
Estou na Rainha Jinga a dobrar para Canhangulo  
Está muito engarrafado  
por isso não calculo quanto tempo farei para chegar até aí  
“Baby não demora, vem assinar o meu sutiã”

---

<sup>452</sup> Empresa portuguesa de construção, Teixeira Duarte.

<sup>453</sup> Polícia.

<sup>454</sup> Armas.

<sup>455</sup> Menino.

<sup>456</sup> Pessoa mais velha.



Eu não sou supersticioso  
mas estou um coche receoso  
com esse encontro misterioso  
num horário melindroso

Será que a Kota é fã?  
Ou espiã?  
Estou baralhado  
está a me deixar tantã  
Será que a Kota é fã?  
Ou espiã?  
Está a me pedir para autografar o sutiã

Eu tardo mas não falho, finalmente cheguei  
o porteiro está informado, dei o bilhete e entrei  
encontrei um mulherão<sup>457</sup> na porta a minha espera  
superou a expetativa  
a coroa<sup>458</sup> é mesmo fera, morena tostada  
beleza, charme, classe, cheirosa e sarada  
pediu que a beija-se  
“Dá lá, dois beijos”  
Prazer eu sou o katró  
“Eu sei, fica a vontade, és o meu rapper favorito”  
Aié?  
“Comprei o teu cd quando vendeste no Lobito  
a tua voz do vírus e o som do Gasparito”  
Velas acesas na mesa  
pétalas de rosa  
adorei a surpresa  
Tem *whisky*, sumo, vinho, cerveja  
confesso nunca vi tanto luxo a *glamour*  
todos móveis combinavam com o *design* interior  
Ofereceu-me uma bebida e aperitivos de entrada  
cozinha pra caraças<sup>459</sup>  
dispensou a empregada  
Estranho, a Kota tinha o meu ficheiro todo  
“Como é que vai o Luati, o Socolo, Boni, Lídio, Toy, o sobrinho da Ni?”  
Mostrou-me cenas incríveis  
entrei em pânico:  
vídeos do Elinga, Baia e Atlântico<sup>460</sup>  
entrevista na BBC, CNN, CHANNEL FOUR,  
THE TIMES, EURO NEWS, CHANNEL O,

---

<sup>457</sup> Mulher atraente.

<sup>458</sup> Mulher mais velha.

<sup>459</sup> Cozinha bem.

<sup>460</sup> Espaços dedicados à *performance* artística em Luanda.

Criticamos Laurent Gbagbo e Mubarak  
comparamos o caso da Líbia com o Iraque  
a crise do Japão, tsunami, radiações  
analisamos Magrebe e todas as revoluções

Será que a Kota é fã?  
Ou espiã?  
Estou baralhado  
está a me deixar tantã  
Será que a Kota é fã?  
Ou espiã?  
Está a me pedir para autografar o sutiã

Depois do jantar e alguns copos de vinho  
a conversa mudou  
tomou um novo caminho  
deixou de ser verbal, passou a ser mais física  
eram toque e gestos  
bwé<sup>461</sup> de mímica  
olhares e sorrisos, estava a rolar uma química  
cínica  
inicialmente aguardei expectante  
sou paciente, a do Gaspar eu não varri  
mas não disse que era santo  
portanto vou deixar os ideais de lado  
estou sem namorada e um coche boiado<sup>462</sup>  
tropa que é tropa não maia<sup>463</sup>  
tipo taxista vou dar mbaia<sup>464</sup>  
baixei o dental, levantei a saia  
e fomos para o quarto  
cai para tocaia  
então coroa, tens aí preserva?  
Abre a pasta Vuitton, tenho três de reserva  
fui sacar a cena, e vi o passe da bófia  
carta de condução original e a cópia  
acham que desisti?  
vocês são malucos  
puro ponta de lança  
quando a cabeça de baixo sobe a de cima não regula  
eu sou franco atirador tipo Love Cabungula<sup>465</sup>  
A Kota exigiu a condição que faria

---

<sup>461</sup> Muita.

<sup>462</sup> Triste.

<sup>463</sup> Vacila.

<sup>464</sup> Manobra de trânsito perigosa.

<sup>465</sup> Jogador de futebol.

a Kota escolheu a posição que queria  
“para mim sexo é arte e só com fantasia”  
Colocou-me o preservativo com calma  
algemou-me na cabeceira da cama  
disse que estava tesa e cheia de chama  
“hoje serei tua garota de programa”  
De repente o cenário mudou  
não sei o que fiz, a cota bravou  
foi no armário e sacou  
uma kalashnikov, manipulou  
fez dois bagos<sup>466</sup> na cabeça  
me bondou<sup>467</sup>  
“missão cumprida”

Faixa 14  
**“Vida no avesso”**

Dá-lhe, dá-lhe, dá-lhe mô katro  
este som é pra contrariar os manos  
que dizem que o *underground* está morto  
nós vamos rebentar com 2008  
nós vamos regar as folhas secas do vosso jardim cerebral  
nós vamos alimentar almas com música  
aliás as nossas músicas não tem prazo  
a música, como sabes, tem vida eterna  
eu não faço *play lists* pra rádio, eu faço *play lists* pra tua vida  
eu não tenho hits de clave, eu tenho hits pra tua alma  
Eu quero ouvir todo mundo a dizer:

Já é quase meio século de vida no avesso

Eu observo a realidade de cá pra lá  
vivo num bairro periférico chamado Shabá<sup>468</sup>  
onde por jogues<sup>469</sup> e Corolas<sup>470</sup>  
baixas tangas e ceroulas  
não há bolas  
poucas escolas  
Aqui é fácil ver sangue  
eu domo putos com pistolas

---

<sup>466</sup> Tiros.

<sup>467</sup> Matou.

<sup>468</sup> Musseque de Luanda.

<sup>469</sup> Motocicleta.

<sup>470</sup> Automóvel da Toyota.

em bitolas<sup>471</sup> na gangue<sup>472</sup>  
se não controlas, levas um tiro da polícia  
isso é *bang bang!*  
Feridas na saúde, buracos na educação  
qual é o projeto pra juventude desta governação?  
É tanta confusão  
é muito mambo<sup>473</sup> torto  
era fácil a pontar dedo, mas Savimbi já está morto  
os Super<sup>474</sup> estão aí, mas não são nossos  
os preços estão acima dos nossos bolsos  
não quero ouvir que o PIB sobe sem ter um pão na mesa  
não me sinto especial com a vela sempre acesa  
otimismo colorido da mão de obra chinesa  
ouvir falar da nova empresa, e saber que é da princesa  
nesse discurso cor de rosa, o Kapa não cai  
nem o show do americano ilude ou distrai  
não há vontade política  
nem tão pouco sinto amor  
nesta terra onde o lixo exonera governador  
onde a chuva tem estatuto e mais garra que a oposição  
desmascara as vossas obras de um milhão  
só que enquanto o Kapa reclama  
a conta deles inflama  
com sangue, dor e suor  
de quem atravessa o drama  
de quase meio século de vida no avesso  
sem saber o que fazer  
pedindo a Cristo o seu regresso

Jesus Cristo volta já  
o teu povo tá a chorar

Já é quase meio século de vida no avesso

As mudanças são poucas e muito raras  
o poder tem o mesmo nome e as mesmas caras  
baixamos na tabela da qualidade de vida  
subimos na miséria, corrupção e sida  
hoje é tudo mais caro, da casa até a comida  
são juros, são taxas, impostos e alfândegas  
o estado está a dar palmatória nas nádegas

---

<sup>471</sup> Cervejas.

<sup>472</sup> Do inglês *gang*.

<sup>473</sup> Coisa.

<sup>474</sup> Rede de supermercados 'O Nosso Super', inaugurados como supermercados populares mas que praticavam preços proibitivos.

com essa paz sem justiça  
que de Santo só tem nome  
democracia omissa  
quem reivindica não come  
liberdade postiça  
que mata-nos à fome  
à fome e não só, ninguém sabe quem bondou<sup>475</sup>  
Mfulupinga<sup>476</sup> parou<sup>477</sup>  
Rafael Marques<sup>478</sup> escapou  
Cherokee<sup>479</sup> bazou<sup>480</sup>  
Graça Campos<sup>481</sup> provou  
quem critica está na mira  
entre eles, katrô  
nesta chuva de ameaças que te obriga a ser cego  
Zeca Martins<sup>482</sup> disse o que viu e perdeu o emprego  
não é normal esta justiça parcial  
que tipo gato Mialas<sup>483</sup> no tribunal?  
dizer que tá tudo mal também não é correto  
O país melhorou? Sim em alguns aspetos  
só que o povo está farto de esperar  
E deposita confiança no projeto de Jeová

Jesus Cristo volta já  
o teu povo tá a chorar

Já é quase meio século de vida no avesso

## Faixa 15 “ Eu sou Angola”

Olá pessoal daqui fala o vosso irmão katró  
esta é a ultima faixa do álbum  
por isso eu quero aproveitar a agradecer a todos que colocaram *play* no meu som todos  
manos e manas que transformaram este sonho em realidade  
obrigado irmãos

---

<sup>475</sup> Matou.

<sup>476</sup> Mfulupinga Lando Víctor, professor titular da Universidade Agostinho Neto e presidente do partido PDP-ANA.

<sup>477</sup> Morreu.

<sup>478</sup> Jornalista angolano.

<sup>479</sup> Rapaz supostamente assassinado por estar a cantar um rap do MCK.

<sup>480</sup> Morreu.

<sup>481</sup> Jornalista angolano.

<sup>482</sup> Colaborador na Rádio Nacional de Angola.

<sup>483</sup> Miala, antigo colaborador da polícia secreta angolana condenado por intenção de golpe de Estado.

MCK não sou eu, MCK são todos vocês  
que alimenta a existência desse circuito fechado  
MCK são os milhares de manos e manas que carregam as minhas mensagens  
como trouxas na cabeça  
os milhares de manos que aplicam os ideais que defendo na vida prática  
justiça, paz e liberdade  
os milhares de manos espalhados pelo mundo  
que acreditam numa Angola diferente  
as manas que debatem em defesa dos sons  
os cotas e putos que sentem as suas vidas refletidas nas letras  
o pessoal que consome a trincheira e a nutrição  
o pessoal que transporta as t-shirts no tronco  
os manos e manas que vão aos shows  
o meu som não tem norte  
o meu som não tem sul  
eu represento Angola

Lunda Tchokwé, Ganguela, Kuanhama, eu sou Angola  
Ovimbundo, Nyaneka, Tchindonga, eu sou Angola  
Umbundu, Baluba, Bacongo, eu sou Angola  
Herero<sup>484</sup>

Eu já nasci com a minha quarta feita  
reguila de primeira tipo mano Keita<sup>485</sup>  
mesmo de adobe estamos a fazer vivenda  
é por isso qu' um gajo não paga renda  
eu sou Campo de Aviação, Retondo e Kanambua  
Chawande, Machinde, Katepe e Kapana<sup>486</sup>  
eu não preciso de B.I.  
o meu sotaque é da banda<sup>487</sup>  
o people sente o Q.I.  
eu sou tipo kimbanda<sup>488</sup>  
eu sou as crianças do Quioxi, Tati, Fronteira  
Caponte, Cabaya, Canata e Lixeira<sup>489</sup>  
sou baúca<sup>490</sup> na quinama<sup>491</sup> da peixeira  
sou Quissangua, sou Maruvo, sou Capuca<sup>492</sup> da Ponteira

---

<sup>484</sup> Diferentes povos de Angola.

<sup>485</sup> Keita Mayanda, outro rapper angolano.

<sup>486</sup> Musseques e bairros de Luanda.

<sup>487</sup> Banda, vizinhança.

<sup>488</sup> Quimbundo para feiticeiro.

<sup>489</sup> Musseques de Luanda.

<sup>490</sup> Pele seca.

<sup>491</sup> Quimbundo para canela, perna.

<sup>492</sup> Bebidas de fabrico artesanal.

eu sou Jamba, sou Hossi, sou Fuchi  
Catulho, Necabaça, Netimanguxi  
sou Quiala, sou Ntchima, sou Lunganga  
sou Chipenda, sou Vunge, sou Nhangá<sup>493</sup>  
(...)  
um gajo passa fome estrangeiro está na boa  
Chipindi, Lombo-lombo, Tchizo<sup>494</sup>  
uns vivem no inferno  
outros no paraíso  
ame nda tchitiwa kho Kundje<sup>495</sup>  
eu sou lombi, a saca-folha e o funje<sup>496</sup>.

Lunda Tchokwé, Ganguela, Kuanhama, eu sou Angola  
Ovimbundo, Nyaneka, Tchindonga, eu sou Angola  
Umbundu, Baluba, Bacongo, eu sou Angola  
Herero  
(...)  
sou FLEC<sup>497</sup>, sou FALA<sup>498</sup>, sou FAA<sup>499</sup>  
Eu sou o povo e o povo é o MPLA<sup>500</sup>  
sou Bloco Democrático  
UNITA<sup>501</sup> e FNLA<sup>502</sup>  
o tal de bona<sup>503</sup> que toda gente sonha  
Maria da Fonte, jardim de pouca vergonha  
o silêncio do parlamento  
e a indiferença dos tribunais  
os dólares dos ministros  
e os kwanzas dos generais  
sou Libolo, sou Cabuta, sou Calulu<sup>504</sup>  
sou esquema<sup>505</sup>  
sou o pente<sup>506</sup>  
sou ngandulo<sup>507</sup>  
sou a falta de juízo na cabeça do nguvulo<sup>508</sup>

---

<sup>493</sup> Bairros em Angola.

<sup>494</sup> Bairros pobres de Benguela.

<sup>495</sup> Eu nasci no Kundje.

<sup>496</sup> Pratos culinários de Angola.

<sup>497</sup> Frente de libertação de Cabinda.

<sup>498</sup> Forças Armadas de Libertação de Angola.

<sup>499</sup> Forças Armadas Angolanas.

<sup>500</sup> Movimento para a Libertação de Angola.

<sup>501</sup> União nacional para a Independência total de Angola.

<sup>502</sup> Frente nacional de libertação de Angola.

<sup>503</sup> De abonar.

<sup>504</sup> Bairros de Angola.

<sup>505</sup> Manobras para conseguir algum dinheiro.

<sup>506</sup> Ações geralmente levadas a cabo pelas autoridades a fim de angariar dinheiro por meios corruptos, ie: passar a pente fino, para ver se apanha alguma irregularidade.

<sup>507</sup> Quimbundo para roubo.

que faz vivenda de betão em plena ilha do Mussulo<sup>509</sup>  
Benfica, Minhota, Lage<sup>510</sup>  
Sapú, Cangombe Velho<sup>511</sup>  
paz

Álbum: *O homem e o artista*, 2005<sup>512</sup>.

Keita Mayanda

Faixa 15

**“A idade da razão”**

O tempo aumenta a nossa capacidade  
de engolir sapos à medida que avança a idade  
a revolta sorri por breves momentos  
aceitamos ver a vida com demasiados tons de cinzento  
aos 16 anos éramos inconformados  
dispostos a ser a voz dos que estão calados  
aos 27 só já queremos ter as nossas coisas  
desencantados com a vida e suas prosas  
pergunto então: o que quero pra mim?  
vou aceitar a situação e viver a vida assim?  
o profundo responde-me: vou fazer o que sempre quis  
se ouvir sempre o mundo nunca serei feliz  
vou afirmar o que penso  
tornar pequeno este mundo imenso  
trazer às pessoas o brilho do sol depois de um dia chuvoso  
quero propor a esperança de um futuro radioso  
continuo a sangrar nas letras a noção  
de um mundo perfeito com leite e pão  
com mulheres interessantes e homens honestos  
com justiça social e dirigentes lesto  
mas a realidade chama-me de volta  
à bofetadas  
este é o mundo das verdades enganadas  
a humildade me diz  
só posso dar ao mundo a mudança que em mim já fiz  
a presunção afasta-me da lucidez que preciso  
pra fazer poesia sobre as ruínas que piso

---

<sup>508</sup> Quimbundo para gatuno.

<sup>509</sup> Ilha de Luanda.

<sup>510</sup> Bairros de Angola.

<sup>511</sup> Bairros de Angola.

<sup>512</sup> <http://rapangolanodownload.blogspot.pt/2012/12/keita-mayanda-o-homem-e-o-artista-2005.html>



O tempo veio falar comigo e disse-me coisas estranhas  
disse-me para estar atento quando caírem as folhas castanhas  
que a aurora da minha vida não vem cedo  
pra enfrentar a violência da tempestade sem medo  
depois dela vem sempre a bonança  
que é como um abraço fraterno ou o sorriso de uma criança  
o tempo veio falar comigo e disse-me coisas estranhas  
disse-me para estar atento quando caírem as folhas castanhas

Eu falo de coisas simples das coisas que vivo  
que me deixam num estado eufórico ou depressivo  
revolta, sinto  
pelos sonhos afogados em barris de vinho tinto  
esperanças antigas inundadas de percevejos  
quero de volta as moedas que um dia joguei no poço dos desejos  
quero agora a vida  
que a vida não me deu  
preciso conversar com Deus ele fez-me ateu  
porque esse mundo é muito à toa e as pessoas não prestam  
a indiferença me magoa  
poucas coisas boas me restam  
‘tar com os amigos a passear de cima a baixo  
compor, a ver se no *beat* me encaixo  
os momentos de recolhimento em que converso comigo  
caminhar de noite, tendo só as estrelas como abrigo  
eu atingi a idade da razão  
estou na encruzilhada da vida  
tenho de tomar uma decisão  
é a idade das opções difíceis  
da busca daquilo que nos fará felizes  
é a idade de estar só com as pessoas  
que nos dizem na cara aquilo que nos dizem nas costas  
é a idade da tranquilidade  
das verdades que afastam ou preservam a amizade  
de estar sozinho por vontade  
do autoconhecimento e humildade  
que trazem sempre a lucidez necessária  
pra se preservar uma consciência revolucionária

Segunda metade dos 20, 26 anos  
o cabelo está a cair  
a barba está mais rija  
o olhar mais cansado também  
porque o tempo deixa as suas marcas  
fora  
mas dentro também  
e as de dentro são, se calhar, as mais profundas

e as exigências são muito maiores quando se está perto dos 30  
quando se está a olhar já pros 30  
vejo os meus amigos todos  
alguns com filhos  
alguns casados  
mas todos com os olhos no futuro  
a idade da razão

Álbum: *Ordem Depois do CAOS*, 2014<sup>513</sup>

Bob Da Rage Sense

Faixa 4

**“Reflete”**

A igualdade hoje em dia já não é igual pra todos  
prometem muito mas o que nos dão é muito pouco  
mas não vamos baixar os braços, trocar as balas por abraços  
e acreditar numa mudança que equilibre mais a balança

Melhores amigos são atores sem valores  
como inimigos cobiçam os teus bens e os teus amores  
eu sempre tive em crise, nunca tive medo dessa guerra  
que políticos oportunistas espalham pela terra  
tá tudo do avesso, quanto mais números mais teorias  
a pequena minoria é a elite que rege a maioria  
sem perspetiva de futuro imigrar já nem funciona  
esse conceito primitivo acabou  
o homem adulterou tudo o que era natural nessa vida  
o mundo que conhecemos está um beco sem saída  
uns cobrem-se de joias pra acreditar que são felizes  
forçam um estado de lucidez temporário mas estão perdidos  
o racismo e o preconceito perduram  
os homens detestam história por isso não aprendem nem mudam  
não acredito em Deus mas vou mantendo o normal  
pra não ser apontado como culpado se houver juízo final.

A igualdade hoje em dia já não é igual pra todos  
prometem muito mas o que nos dão é muito pouco  
mas não vamos baixar os braços, trocar as balas por abraços  
e acreditar numa mudança que equilibre mais a balança

Eu até sou simples no manifesto quando escrevo não peço muito  
só peço pra que governantes se comportem como adultos

---

<sup>513</sup> <http://bobdaragesense.bandcamp.com/>

mais responsabilidade e dar prioridade aos jovens  
dar também um pouco desse pão pra que os outros provem  
não escondas o prato quando podes partilhar com quem não come  
ou transbordá-lo de comida quando muitos passam fome  
e quem nunca tem barriga cheia acredita na campanha  
a verdade é que a cultura popular é muito estranha  
porque a cada eleição o inimigo ataca de novo  
resultado no parlamento, massacram impiedosamente o povo  
sabemos onde estão as criptas dos vampiros que nos mordem  
mas continuamos a depositar confiança na nova ordem  
que sangra sem piedade todas as nossas perspetivas  
se o teu pai não é senhor não faças expetativas  
pois vais passar dificuldades e ter mil noites depressivas  
doí-me saber que afinal as revoluções acabaram passivas.

Ikonoklasta<sup>514</sup>

**“Cuca (Isto é o que eles querem)”**

Produção: Fazuma 2011

Esta é a história de Arlindo Bolota

Chefe de orquestra alcoólica

Do Wako kungo<sup>515</sup>

Tocava com tudo que estivesse relacionado com bebida

Ele é garrafa, ele é copo, ele é lata, mas só de Cuca<sup>516</sup>

Kota<sup>517</sup> Bolota não dava um show sem que os instrumentos não tivessem sido devidamente antecipadamente consumido e esvaziado de seu conteúdo

Só então, cacimbados<sup>518</sup>, embriagados e descomplexados subiam no palco para causarem pânico

Êh, mwangolé<sup>519</sup>, não faz como nós, não perde teu tempo só a beber

Isso é o que eles querem

Se tamos xuxados<sup>520</sup>

Vamos à Luanda não tamo a lhes ver

Eles pegam o que é nosso

Comem até ao osso

Pedem pra esquecer

Visitam o meu bolso

Visitam o teu bolso

---

<sup>514</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=6oUv9VqlaHY>

<sup>515</sup> Cidade do Kwanza-Sul.

<sup>516</sup> Marca de cerveja angolana.

<sup>517</sup> Pessoa mais velha.

<sup>518</sup> Frustrados.

<sup>519</sup> Angolano.

<sup>520</sup> Bêbados.

E dão mais pra beber  
Nos metem alegre, nunca nos mandarem na escola  
Mesmo na Assembleia tão tudo... Xê!  
Compadres da bola, filha de Angola

Esta é mensagem do Kota Bolota  
E sua orquestra alcoólica

Êh, mwangolé, não faz como nós, não perde teu tempo só a beber  
Mano eu te peço, eu sei, bandeirei<sup>521</sup>, mas você fica só sobre escuta  
Pra ninguém falar tipo rei  
Avacalho nunca tem desculpa  
Cê não atura, você trambuca<sup>522</sup>  
E se insistir vai na luta, na bila<sup>523</sup>  
A decisão é tua  
Toda essa turma

Tudo é turvo  
É o Sayovo<sup>524</sup>  
Os cegos do povo  
Nos tiram só bwé, nos Hummer e nos Volvo  
Depois vêm os filhos fazer mais de novo  
Ai não! Chega já! Tão a nos fartar

Só tem gatuno no MPLA  
Só tem gatuno na UNITA  
O povo não sabe em quem confiar  
Vão nos matar  
A guerra agora é outra  
Mato o vazio  
A paga é pouca  
Cacimbo<sup>525</sup> é frio  
Não tenho roupa  
Quero reclamar, Xê! Cala a boca  
Nos dizem chanza<sup>526</sup>  
Mas cavamos campas  
Assim já bebeste  
Assim já bateste na tua esposa que pediu leite  
Eu falei, chega já  
Ela não tem culpa dos teus traumas e da Cuca  
Mas espera

---

<sup>521</sup> Agi mal.

<sup>522</sup> Perder a cabeça, ficar irritado.

<sup>523</sup> Luta.

<sup>524</sup> Atleta paralímpico angolano.

<sup>525</sup> Inverno.

<sup>526</sup> Festa.

Vai vir ajuda  
Vão nos bondar<sup>527</sup>  
São filhos da –

Mas até quando?  
Eu curto bwé o som do Phay Grande<sup>528</sup>  
Vão nos burlar  
A questão é o quanto  
E vou ir mais votar no Dos Santos<sup>529</sup>?

Tá ver, muadiê<sup>530</sup>, você não é do Bureau Político?  
Chizé, Du Zé, bwé, tá a se armar em vivo?

Porque o governo é pai do povo  
O arquiteto da paz  
Mas te estica a mão no olho  
E arquiteta funerais

É mesmo assim, não chora mais  
Vai, vai, vai, espalha a mensagem

Esta foi a fabulosa história de Arlindo Bolota

Não chora mais  
Vai, vai, vai, espalha a mensagem

É claro que o kota não tardou até que parou  
Porque quem fala a verdade  
Acaba ali no outro lado da cidade

Ikonoklasta<sup>531</sup>  
**“A Morte do artista”**

O ar fede de tripas que apodrecem ao sol  
Foi haraquíri coletivo de coletivos modos  
Fuuuuu!  
É o fruto do cocó e muito que guardaram no ventre enquanto fingiam ser cultos  
Miúdos com capas de adultos vociferam discursos barbudos  
Disparam insultos

---

<sup>527</sup> Bondar, matar.

<sup>528</sup> Rapper angolano.

<sup>529</sup> José Eduardo dos Santos, Presidente de Angola.

<sup>530</sup> Homem.

<sup>531</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=JuemqEP3ivM>

Levantam os punhos  
Mas na hora do barulho  
Desertam  
São revolucionários sem cadastro  
Nem um desacato à autoridade?  
Nem nunca foram multados por excesso de velocidade  
Ah não! A revolução é moda de zelosos cumpridores da lei  
Que anda sempre janota,  
mete brinco mete bota,  
bwé de grifes, pouca nota  
Cortesia das crianças de Taipei  
Heis que a miséria se imiscui da massa crítica  
A crítica se dilui no excesso de democracia  
A democracia se prostitui, flertando com a tirania  
E distribui os cereais ao gado  
Claro, né? Pra não falsear a economia  
Vão ver que nesta idade de aquários o melhor a fazer é entrar na natação  
Está na hora de aprender a venerar os oceanos  
Pois serão eles a empreender a próxima revolução

Eu aguardo por um sinal, mas só assisto a  
cedência do espiritual pro sexista  
O vento muda, muda mal  
a música está sem sal  
Pau! Pau! É a morte do artista.

O artista passa a vida a lamentar o pouco ganho  
Falta ajuda, falta apoio, falta shows, falta o caralho!

O mundo está a morrer, é o dinheiro que é o carrasco?  
Mas sem ele não há instrumentos, nem viagens, nem espetáculos  
A editora é chuladora mas todos querem um contrato  
A rádio só é uma porra se não for o artista o *playlistado*  
Os festivais só levam boca enquanto não é convidado  
Mas quando chamam, corre, toca e até toca sem ser pago.  
Assim é que é bom? Tá bonito?  
O artista faz o som e aí termina o ativismo?  
Faço isso, faço aquilo, eu voto no socialismo  
Mas na hora de ser generoso, revela o seu egoísmo  
O artista é elitista, o artista é elitista  
O artista faz canções de amor  
Mas mano, tá só a ser artista  
É autista, não se liga quando ocorre na heresia  
Vestindo símbolos da opressão enquanto reclama justiça

Eu aguardo por um sinal, mas só assisto a  
cedência do espiritual pro sexista

O vento muda, muda mal  
A música está sem sal  
Pau! Pau! É a morte do artista.

lkokoklasta<sup>532</sup>

### **“Nós e os Outros”**

O que é essa teoria de nós e os outros, os outros e nós?  
Qual é a dica? Qual é a distinção? É o quê?  
Pigmentação, bolso, qual é a dica?  
Também não sei mano, na sociedade ninguém vive sozinho, não há aqui “eu e os outros”.  
Somos todos, todos.

Foram vocês que me inspiraram esta letra  
O silêncio dos vossos gritos é laminado, aleija!  
É um apelo ao bom senso, pois um gesto vosso apenas  
salvaria muita gente de bater a caçuleta<sup>533</sup>.

Entre vocês tem muita merda,  
mas também tem gente atenta,  
manos com uma pinga de consciência.  
Nossa Angola tem doença, que sinal precisam mais?  
quando calam o que pensam, pra não comprometer os pais?

Pra não comprometer emprego, pra evitar perder amigos,  
pra não perder clientes na equipa dos bandidos.  
Pra manter o kafokolo<sup>534</sup> não podem ter o escape roto  
Pra manter o vosso biolo<sup>535</sup> pra manter o vosso poiso

Pra não criar mau clima em casa,  
Falam de novela e Barça  
esquecem sempre do mal que nos devasta,  
E esse é o mal que nos afasta.  
Mas não tem que ser assim,  
há momentos na vida em que urge nos definir.

A família quer proteger, não há mais natural que isso,  
ameaçam cortar mesada, expulsar-vos do kubico<sup>536</sup>

---

<sup>532</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=1o7PyO1NBWA>

<sup>533</sup> Morrer.

<sup>534</sup> Bolso, poupança.

<sup>535</sup> Negócio.

<sup>536</sup> Casa.

mas proteger de quê, se o país é livre é dito?  
só tá a mostrar a cagada de um governo de assassinos.

Discordam dos métodos sem justificar porquê,  
o conforto é viciante, quem abre mão de ser burguês?  
Oh, desculpem se me precipito em sugerir uma resposta,  
que vocês insistem em não ouvir quando o subconsciente vos incomoda.

Que método melhor tem para substituir viver com honra?  
não se deseja mal a alguém, mas engasguem-se com a lagosta  
e engatem uma *sidosa*, pra também bater no fundo  
Talvez assim entendam a filosofia *ubuntu*.

O discurso do nós e os outros é divisionista e perigoso  
assenta no *sobranceirismo* paternalista e demagogo  
instiga ao ódio, dá um rótulo depreciativo e hediondo  
quando os "outros" decidirem ser "nós", vai pegar fogo!

O M mantém o kota aí,  
nos finta e bumba<sup>537</sup> esquemas.  
Mas será que o kitumba<sup>538</sup> descobriu a vida eterna  
Querem sempre protelar a solução pro problema  
mas a ferida se não se limpa, poderá criar gangrena.

E só uma mente entorpecida, com 30 anos de anestesia  
é incapaz de encontrar um angolano de alternativa  
mas que porra de país sem perspectiva,  
que acha que sem o Zé escorregamos na ravina.

E ver quem engrossa o coro é o mais angustiante,  
pois lá estão os diplomados cantando "instabilidade"  
mas a instabilidade só quem pode promover,  
é a irresponsabilidade de quem se agarra no poder  
e nem consegue mais fingir que não sabe aceitar crítica  
vai logo reagir, punindo com raiva e malícia  
e o que se está a conseguir com a constituição atípica  
é metê-la ao mesmo nível do que um livro do Patinhas.

Tão a ver aqueles filmes onde um *wí*<sup>539</sup> mata um outro *dread* assim, por acidente, mas como  
ninguém lhe viu, tenta encobrir? Talha o *dread* aos pedaços e lhe atira numa banda. Já, é  
assim que estão os nossos dirigentes. Só que a cena do crime está suja e eles estão a entrar  
em pânico.

---

<sup>537</sup> Trabalha.

<sup>538</sup> Entrevado.

<sup>539</sup> Bandido.



Zedú deve escolher entre Khadaffi e Ben Ali,  
qual dos dois comportamentos acabará por preferir?  
E os esbirros vão moscando  
Zzzz, zzzz, sempre a zumbir  
agitando ao "arquitecto" para nos por a dormir.

E é aí que vocês entram, gente rara,  
vossos pais não vão dar bala se vocês perderem o cú e derem a cara  
vivemos na corda-bamba, segurando a vara  
e se o mambo ruir é a vossa ação que nos ampara.

Agora para, pensem um pouco  
não deixem o coração disparar  
preferem a culpa e o remorso quando cairmos com as rajadas?  
A responsabilidade é um colosso, não diz "não posso fazer nada".  
Agora têm um papel, que vão fazer, virar a cara?

O problema já não é só o indivíduo,  
o problema é que o indivíduo teceu uma teia  
de tal complexidade pra comprometer toda a gente  
conquistando imunidade  
O sistema está podre, mas muita gente tira proveito  
a desgraça de uns é a prosperidade de outros  
Essas pessoas vão sempre te fazer substituir  
por quem já aceitou as regras do jogo  
É uma falácia conveniente esperar que as coisas se autorregulem  
Vamos ser sérios  
Porque é que há-de mudar?  
Já aceitamos todos a condição do esquema e da gasosa  
institucionalizados até  
Somos um estado de sobrevivência  
um estado com valores falidos e prostituídos  
E ainda viramos a cara, viramos contra quem se insurge e denuncia  
Como se esse gajo fosse um *sidoso*, um leproso, foda-se!  
Não há sozinhos numa sociedade, manos  
Ubuntu, manos, Ubuntu<sup>540</sup>  
Juntos somos mais fortes  
Não há sozinhos...

---

<sup>540</sup> Ubuntu: filosofia africana que foca nas alianças e relacionamento das pessoas umas com as outras.

Álbum: *Tribosulandu*, 2012<sup>541</sup>

Tribo sul

Faixa 13

**“Heroiz da nova Angola”**

Conheci-te não sei quando  
no palco de um show  
eras a estrela da noite, mas fui eu que dei o show  
conversamos, nos gostamos, traçamos ideias e metas  
procurando saber meus pontos de vista  
falamos de rap de política e de injustiças  
forçado pelo preconceito joguei na desconfiança  
a sua cor mestiça  
falamos de rap, revolução  
algo para muitos, impossível  
contra a má-governança de um executivo insensível  
mas tu, ‘tavas aí, cheio de crença e coragem  
fortificando o seu espírito com cada rima que seu rap transportava na mensagem  
me recordavas o caveira assim na fala e na atitude  
pintavas a minha imagem com lágrimas de sangue  
revitalizando a amargura da vida  
mergulhada na ferida  
nunca reconhecida de uma juventude perdida  
famílias destruídas  
se meteres a céu aberto  
matando as palavras da justiça no silêncio dos inocentes  
violados nos seus direitos mas sempre com a chama acesa em seu peito

[Voz *samplada* do noticiário (de Casimiro Carbono):]

“nós não fomos contra a polícia, a polícia é que veio contra nós. Nós não temos nada, nem sequer uma lapiseira, uma caneta, nós não temos nada. A polícia é que veio. A polícia me mostrou mais uma vez que eu, neste mundo, só tenho Deus, Deus mesmo, nesta Angola só tenho Deus.”

O tempo mandou-nos à parte, mas o espírito de luta nos mantinha na arte  
ferindo as nossas ideias sem o vento nos levar  
no rap que bate circulavas em circuito de correntes contínuas  
divulgando a mensagem em cada esquina da rua  
na luz do sol ou da lua  
negaste as maratonas e aderiste à manifestação  
clamando justiça, igualdade de direito e liberdade de expressão  
contra o regime e sua má governação  
trouxeste a coragem que faltava em muitos  
tirar o rap do microfone e trazê-lo às ruas

---

<sup>541</sup> [http://palcoprincipal.sapo.pt/tribo\\_sul/musica/tribosulandu\\_vol\\_1/heroiz\\_da\\_nova\\_angola](http://palcoprincipal.sapo.pt/tribo_sul/musica/tribosulandu_vol_1/heroiz_da_nova_angola)

tirando o medo que a sociedade fez refém, hein?  
sempre mal percebido  
a polícia te tortura  
a religião te julga  
o sistema na algema te obriga  
ao contrário de muitos, preferiste a cadeia  
ao invés dos trocados que enche os bolsos na ceia  
o caminho de lama  
a paisagem de terror  
mas sei que só homens como tu suportam a dor

[Voz *samplada* do noticiário (de Casimiro Carbono:)]

A polícia veio pra cima de nós, a polícia continua bruta. Acho que a arrogância policial, ou melhor, a arrogância policial em Angola prevalece. Apareceu dois carros civis sem matrículas, levou um dos nossos elementos. Os senhores que desceram do carro civil levaram frontal a polícia

Olhamos manos, o povo está convosco deste lado do mundo  
a luta continua  
tributando para a voz  
e todos aqueles que libertam a sua voz em nome da população  
a luz todos os dias sai à vossa busca  
iluminando o vosso caminho  
a razão diz que não estão sozinhos  
são milhares de injustiçados bem perto de vós  
a maioria não compreende a causa  
mas a verdade está por vós  
acredita irmão  
venceremos a luta  
este é apenas o começo do fim da ditadura  
é vencer ou morrer  
jorra sangue na tarola  
mas nada para a bola  
que soltem os cães  
anunciem prevenções  
que emprisonem os direitos  
nem com isso nos vão parar  
*tribosulando* a todos os heróis de Angola  
a todos heróis da nova Angola  
heróis da nova Angola

Álbum: *Pão Burro*, 2007

Phay Grande Poeta

Faixa 2

**“Pão Burro (Toda a verdade) ou Povo burro”**

Povo burro  
kotas burros  
n’dengues burros  
jovens burros  
todos burros  
damas burras  
velhas burras  
donas burras  
povo burro

se o passado é merda porcaria no futuro  
se o presente é lixo então não sei o que eu procuro  
frequentam escola mas continuam no escuro  
ignoram o negro quando fala um mambo<sup>542</sup> puro  
não curtem que o pobre sobressaia-se, não aturo  
mas se for um rico ou então mulato tá seguro  
miúdas preocupadas em comprar cintura baixa  
como não trabalham vendem o corpo, vendem a racha  
vício no dinheiro  
vício no sexo e em quem tarracha<sup>543</sup>  
quando é pobre ignora  
quando ouve buzina se despacha  
tias a curtir com kotas<sup>544</sup> que já têm mulher  
querem quem lhes paga  
querem birra pra beber  
fazem bwé de filhos  
depois num querem saber  
é só já barraca já não tem negócio pra fazer  
kotas acabados tão no vício da bebida  
só criticam jovens mas também morrem de sida  
querem dar sermões, querem dar lições de vida  
mas é por vossa culpa que essa terra tá perdida

"Yó, Phay Grand o Poeta, não é mentira, é só olhar à volta  
pra dar conta que nós todos angolanos... Yó, Yó, quê  
somos um povo burro  
povo burro"

---

<sup>542</sup> Coisa.

<sup>543</sup> Tipo de dança.

<sup>544</sup> Pessoa mais velha.

Vê lá, burros, chavalos, bazaltos<sup>545</sup> e pancos<sup>546</sup>  
pra contar burros não consigo  
vejo tantos  
já é de a muito tempo que os negros são fã dos brancos  
trocaram o kwanza pelo dólar e pelos francos  
jovens já não falam de nada a não ser de moda  
se não sai desafio na rua então sai no boda<sup>547</sup>  
quando vem bebida querem a grade querem toda  
e se existe escola muitos disseram *safoda*

Querem ser bonitos  
ser famosos  
serem giros  
muitos espetam facas  
partem cacos, fazem tiros  
querem o que é meu quando eu bumbo<sup>548</sup> ou então me viro  
fazem imitações, fazem tranças  
as mães confundiram os próprios filhos com cães  
vejo criancinhas de blusinhas e colãs  
não sei se é o quê, não sei se precisam fã  
o dinheiro disso deviam gastar nos pães  
crianças a vestirem qualquer tipo de roupa  
já não há rapaz, já não há pioneiro, já não há OPA<sup>549</sup>  
se é pra tá mais velho pra quê que também não vão na tropa?  
cintura baixa se ainda só tomam leite ou sopa?  
todo povo é burro, não há kandengue<sup>550</sup>, não há kota  
e se for posto na lixívia acho que esse país desbota...

"Yó, Phay Grand o Poeta wi... Yó, nós todos angolanos mesmo  
até os estrangeiros já deram conta que nós... Yó, Yó  
somos um povo burro  
povo burro"

---

<sup>545</sup> Burro.

<sup>546</sup> Burro.

<sup>547</sup> Festa.

<sup>548</sup> Trabalho.

<sup>549</sup> Organização dos Pioneiros de Agostinho Neto.

<sup>550</sup> Criança.

## Bibliografia

- ANÓNIMO. "O rap contestador de McKappa chega ao país." *Estadão* Caderno de Música, Secção Arte e Lazer (27 de abril, 2006). Acedido em: 2, Janeiro, 2012, em: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2006/not20060427p4052.htm>
- ANÓNIMO. *Sonho realizado 1*. Caderno Literário da Brigada Jovem de Literatura de Angola, Kwanza Norte. Caderno policopiado, junho, 1988.
- ANÓNIMO. *Voz de Angola clamando no deserto*. 2ª Ed. Lisboa/Luanda: Edições 70/UEA, 1984.
- ANÓNIMO. *Teses Angolanas: documentos da VI conferência dos escritores afro-asiáticos*. Vol. I. Lisboa/Luanda: Edições 70/UEA, 1981.
- ANÓNIMO. *Critical perspectives on Lusophone literature from Africa*. Washington: Three Continents Press, 1981.
- ANÓNIMO. *Ponto de partida I*. Cadernos Lavra & Oficina, nº 38. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1981.
- ANÓNIMO. *O caminho das estrelas: nova poesia para Agostinho Neto*. Cadernos Lavra & Oficina, nº 34. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1980.
- ANÓNIMO. *Poemas para pioneiros, Antologia*. Coleção Cadernos Lavra & Oficina, nº 24. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1979.
- ANÓNIMO. *Caderno Angolano de Debate Literário*. Vol 1, 2 e 3. Luanda: INALD (Instituto Nacional do Livro e do Disco), s/d.
- ANÓNIMO. *Poemas dos campos de morte*. Luanda: Tipografia Regal, 1976.
- ABEL, João (Coord.). *Cadernos Sol: Coletânea de poetas e poesia de Angola*. Nº 12, Junho. Luanda: Editora Chá de Caxinde, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Cadernos Sol: Coletânea de poetas e poesia de Angola*. Nº 11, Maio. Luanda: Editora Chá de Caxinde, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Cadernos Sol: Coletânea de poetas e poesia de Angola*. Nº 10, Abril. Luanda: Editora Chá de Caxinde, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Cadernos Sol: Coletânea de poetas e poesia de Angola*. Nº 9, Março. Luanda: Editora Chá de Caxinde, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Cadernos Sol: Coletânea de poetas e poesia de Angola*. Nº 8, Fevereiro. Luanda: Editora Chá de Caxinde, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Cadernos Sol: Coletânea de poetas e poesia de Angola*. Nº 7, Janeiro. Luanda: Editora Chá de Caxinde, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Cadernos Sol: Coletânea de poetas e poesia de Angola*. Nº 6, Dezembro. Luanda: Editora Chá de Caxinde, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Cadernos Sol: Coletânea de poetas e poesia de Angola*. Nº 5, Novembro. Luanda: Editora Chá de Caxinde, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Cadernos Sol: Coletânea de poetas e poesia de Angola*. Nº 4, Outubro. Luanda: Editora Chá de Caxinde, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Cadernos Sol: Coletânea de poetas e poesia de Angola*. Nº 3, Setembro. Luanda: Editora Chá de Caxinde, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Cadernos Sol: Coletânea de poetas e poesia de Angola*. Nº 2, Agosto. Luanda: Editora Chá de Caxinde, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Cadernos Sol: Coletânea de poetas e poesia de Angola*. Nº 1, Julho. Luanda: Editora

- Chá de Caxinde, 2001.
- ABRAHAMS, Roger D. . *Deep down in the jungle: Negro narrative folklore from the streets of Philadelphia*. Hatboro, PA: Folklore Associates, 1964.
- ABRAHAMS, Roger D.. *African folktales: Traditional stories of the Black World*. New York: Pantheon Books, 1983.
- ABRANCHES, Henrique. *Identidade e património cultural*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Cântico barroco*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre cultura nacional*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- ABRANTES, José Mena. *Para uma história do cinema angolano*. Luanda: EAL, Edições de Angola, Lda, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Meninos*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1991.
- ABU-JAMAL, Mumia. "A Rap thing." *Socialism and Democracy* 18.2 (2004): 71-72.
- ACHEBE, Chinua. "Colonialist Criticism." *Morning Yet on Creation Day*. London: Heinemann Educational Books, 1977. pp. 3-18.
- AGUALUSA, José Eduardo. *Teoria geral do esquecimento*. Lisboa: Dom Quixote, 2012.
- AHMAD, Jalal Al-e. *Gharbzadegi (Weststruckness)*. Trans. John Green and Ahmad Alizadeh. Costa Mesa, California: Mazda Publishers, 1997.
- ALAO, George. "The development of Lusophone Africa's Literary Magazines." *Research in African Literatures* 30.1 (1999): 169.
- ALIM, Samy H., IBRAHIM, Awad & PENNYCOOK, Alastair (Eds). *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. New York: Routledge, 2009.
- AMUTA, Chidi. "Cabral: National liberation as an act of culture." In Bill Aschroft, Gareth Griffiths & Helen Tiffin (Eds.). *The Postcolonial Studies Reader*. London: Routledge, 1995. pp. 160-161.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. New York: Verso Books, 2006.
- ANDERSON, Perry. *As Origens da pós-modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1999.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. 40ª Ed. Carlos D.de Andrade (Org.) Rio de Janeiro: Record, 1998.
- ANDRADE, Costa. *Poesia com armas*. Luanda: Edições Maianga, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Ontem e depois*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- \_\_\_\_\_. *O Cunene corre para o sul (poesia revoltada)*. Cadernos Lavra & Oficina, nº 37. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Literatura angolana (opiniões)*. Lisboa: Edições 70 Lda., 1980.
- \_\_\_\_\_. *O caderno dos heróis*. Cadernos Lavra & Oficina, nº 2. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Poesia com armas*. Coleção Vozes do Mundo. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1975.
- ANDRADE, Mário Pinto de. "Prefácio a 'Antologia Temática de Poesia Africana' ". In Manuela Ribeiro Sanches (Org.). *Malhas que os Impérios tecem: Textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2011. Pgs 185-195.
- ANDRADE, Mário Pinto de. "Literatura e Nacionalismo em Angola." In Inocência Mata e Laura Padilha (Orgs.). *Mário Pinto de Andrade: Um intelectual na política*. Lisboa: Edições Colibri, 2000. pp. 21-27.
- \_\_\_\_\_. *Origens do nacionalismo africano. Continuidade e ruptura nos movimentos unitários*

- emergentes da luta contra a dominação colonial portuguesa: 1911-1961*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.
- ANDRADE, M. Pinto & TENREIRO, Francisco. *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*. Linda-a-Velha, Portugal: Editor África – Literatura, Arte e Cultura, 1982.
- ANDRADE, M. Pinto. "Nota Final". In Mário Pinto de Andrade e Francisco Tenreiro. *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*. Linda-a-Velha, Portugal: Editor África – Literatura, Arte e Cultura, 1982. pp. 47-52.
- \_\_\_\_\_. *Antologia temática de poesia africana 2: O canto armado*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Antologia temática de poesia africana 1: Na noite grávida de punhais*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1975.
- \_\_\_\_\_. "A Poesia Africana de Expressão Portuguesa: Evolução e Tendências Actuais." In Mário Pinto de Andrade. *Literatura Africana de Expressão Portuguesa, Vol. I, Poesia*. Mendeln, Alemanha: Kraus Reprint, 1970. pp. v-xxxii.
- \_\_\_\_\_. "Cultura Negro-Africana e Assimilação." In Mário Pinto de Andrade. *Literatura Africana de Expressão Portuguesa, Vol. I, Poesia*. Mendeln, Alemanha: Kraus Reprint, 1970. pp. vii-xvi.
- \_\_\_\_\_. "Littérature et Nationalisme en Angola" *Presence Africaine* 42.2 (1962): 91-102.
- ANTÓNIO, Mário. *Poemas & Canto miúdo*. Sá da Bandeira: Publicações Imbondeiro, 1960.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: A África na filosofia da cultura*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.
- ARAÚJO, Maria Manuela. *Diálogos literários entre a África e os E.U.A. no despertar dos nacionalismos africanos*. Lisboa: Edições Colibri, 2010.
- ARENAS, Fernando. *Lusophone Africa: beyond independence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- ASANTE, Molefi K., Jr. *It's Bigger Than Hip Hop: The Rise of Post-Hip-Hop-Generation*. New York: St. Martin's Press, 2008.
- ASCROFT, Bill. "The Ambiguous Necessity of Utopia: The Post-Colonial Literatures and The Persistence of Hope." *Social Alternatives* 28.03 (2009): 8-14.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth & TIFFIN, Helen (Eds.). *Key concepts in post-colonial studies*. New York: Routledge, 1998.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth & TIFFIN, Helen (Eds.). *The Post-Colonial Studies Reader*. New York: Routledge, 1995.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth & TIFFIN, Helen (Eds.). *The Empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*. New York: Routledge, 1989.
- ASSMANN, Aleida. "From 'Canon and Archive' ". In Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi & Daniel Levy (Eds.). *The collective memory reader*. New York: Oxford University Press, 2011. pp. 334-337.
- BAGULHO, Francisca. "É Dreda ser Angolano". *Revista BUALA*. Acedido em: 1 de março de 2011, em: <http://www.buala.org/pt/afroscreen/e-dreda-ser-angolano>.
- BAKER, Houston A. . *Black Studies, rap and the academy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem/Estrela da Manhã: Edição Crítica*. Giulia Lanciani (coord.). Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José, Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998 (Coleção Archivos).
- BANKS, Daniel. "From Homer to hip hop: Orature and griots, ancient and present." *New York University Classical World* 103 (2010): 238-245.



- BARAKA, Amiri. "The 'Blues Aesthetic' and the 'Black Aesthetic': Aesthetics as the continuing political history of a culture" *Black Music Research Journal* 11.2 (Autumn, 1991): 101-109.
- BARBEITOS, Arlindo. "Prefácio". In Maria Alexandre Dáskalos, Lívia Apa & Arlindo Barbeitos (Orgs). *Poesia africana de língua portuguesa (antologia)*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A sociedade civil: Estado, cidadão, identidade em Angola*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Angola, Angolê, Angolema*. Luanda: Edições Maianga, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Fiapos de sonho*. Lisboa: Editora Veja, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Na leveza do luar crescente*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Nzaji*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1979.
- BARLETT, Andrew. "Airshafts, loudspeakers, and the hip hop sample: Contexts and African American musical aesthetics." *African American Review* 28.4 Saint Louis (Winter, 1994): 639-654.
- BASTO, Maria Benedita. *A Guerra das escritas: Literatura, nação e teoria pós-colonial em Moçambique*. Lisboa: Edições Vendaval, 2006.
- BASU, Dipannita; LEMELLE, Sidney J. (Eds). *The vinyl ain't final: hip hop and the globalization of black popular culture*. London: Pluto Press, 2006.
- BASU, Dipa. "What is real about 'keeping it real'?" *Postcolonial Studies* 1.3 (1998): 371-387.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: As consequências humanas*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- BEBIANO, Adriana; FERREIRA, Rosário & TAVARES, Teresa (Coords.). *Estudos feministas: ensaios de uma interdisciplina*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009.
- BEM, Bollig. "White rapper/Black beats: Discovering a race problem in the music of Gabriel o Pensador." *Latin American Music Review* 23:2 (Fall/Winter, 2002): 159-178.
- BENDER, Gerald. *Angola sob o domínio português: Mito e realidade*. Luanda: Nzila, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol.I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 10ª Ed.. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BHABHA, Homi. *The location of culture*. New York: Routledge, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Nation and narration*. New York: Routledge, 1990.
- BIRMINGHAM, David. "Angola revisited." *Journal of Southern African Studies* 15.1 (October, 1988): 1-14.
- \_\_\_\_\_. "Twenty-seventh of May: A Historical Note on the Abortive Coup Attempt in Angola" *African Affairs* 77.309 (October, 1978): 554-564.
- BITTENCOURT, Marcelo. *Dos jornais às armas: Trajetórias da contestação angolana*. Lisboa: Veja Editora, 1999.
- BLOCH, Ernst. *The principle of hope*. Vol I. Trans. Neville Plaice, Stephen Plaice and Paul Knight. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1986.
- BOAHEN, Adu A.. *African perspectives on colonialism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.
- BOAVIDA, Américo. *Angola: cinco séculos de exploração portuguesa*. Lisboa/Luanda: Edições 70/UEA, 1981.
- BOIS, W. E. B. Du. *The souls of black folk*. New York: Dover Publications, Inc., 1994.
- BOLLIG, Ben. "White rapper/black beats: Discovering a race problem in the music of Gabriel o Pensador." *Latin American Music Review* 23.2 (Fall/Winter, 2002): 159-178.

BONAVENA, E. "As origens do nacionalismo africano (leitura crítica de Mário Pinto de Andrade)". In Inocência Mata e Laura Padilha (Orgs.). *Mário Pinto de Andrade: Um intelectual na política*. Lisboa: Edições Colibri, 2000. pp. 181-195.

\_\_\_\_\_. *Ulcerado de míngua luz*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1987.

BOROUJERDI, Mehrzad. *Iranian intellectuals and the west: The tormented triumph of nativism*. New York: Syracuse University Press, 1996.

BOSI, Alfredo. *A dialética da colonização*. 3ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Céu, inferno*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

BRADLEY, Adam. *Book of rhymes: The poetics of hip hop*. New York: Basic Civitas, 2009.

BRANCO, Sofia. "Angola: manifestações contra o regime têm banda sonora." *O Público* (07 de Abril, 2012). Acedido em: 20 de Julho de 2013, em: <http://p3.publico.pt/actualidade/politica/2713/angola-manifestacoes-contr-regime-tem-banda-sonora>.

BROWN, Courtney. *Politics in music: Music and political transformation from Beethoven to hip-hop*. Atlanta: Farsight Press, 2008.

BROWN, Nicholas. "Introduction." In Nicholas Brown. *Utopian generations: The political horizon of twentieth-century literature*. New Jersey/Oxfordshire: Princeton University Press, 2005. pp. 11-34.

BUENO, Luís. "Nação, nações: os Modernistas e a Geração de 30." *Via Atlântica* 7 (2004): 83-87. Acedido em: 5 de fevereiro de 2014, em: [www.revistas.usp.br/viaatlantica/issue/view/49789/53893](http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/issue/view/49789/53893).

BUETI, Rui. *Piô*. Coleção Cadernos Lavra & Oficina, nº 7. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1978.

BUIJTENHUIJS, Robert. "People's war in Africa: the quest for 'movement maturity'". *Africa: Journal of the International African Institute* 59.3 (1989): 381-390.

BURNES, Don. *A horse of white clouds: Poems from Lusophone Africa*. Trans. Don Burnes. Athen, Ohio: Ohio University Center for International Studies, 1989.

BURNES, Donald (Ed.). *Critical perspectives on lusophone literature from Africa*. Washington D. C.: Three Continents Press, 1981.

\_\_\_\_\_. "Arlindo Barbeitos and the voice of silence." In Carolyn A. Parker & Stephen H. Arnold (Eds). *When the drumbeat changes*. Washington D. C.: Three Continents Press, Inc., 1981. pp. 134-140.

CABRAL, Amílcar. *Return to the Source: Selected Speeches by Amilcar Cabral*. Ed. Africa Information Service. New York: Monthly Review Press, 1974.

\_\_\_\_\_. *Nacionalismo e Cultura*. Xosé Lois García (Ed.). Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1999.

\_\_\_\_\_. *Unity and struggle: Speeches and writings (Texts selected by PAIGC)*. Trans. Michael Wolfers. London and Nairobi: Heinemann Educational Books Ltd., 1980.

CAETANO, Marcello. *Razões da Presença de Portugal no Ultramar: Exertos de discursos proferidos pelo Presidente do Conselho de Ministros Prof. Doutor Marcello Caetano*. 4ª Ed.. Lisboa: Secretaria de Estado, Informação e Turismo, 1973.

CAMARA, Babacar. "Négritude." *Marxist theory, black-african specificities, and racism*. Lanham, U.S.A.: Lexington Books, 2008. pp. 37-64.

CAMPOS, Haroldo de. "Poesia e modernidade: o poema pós-utópico." *Folha de São Paulo Folhetim* (14/10/1984). Acedido em: 18 de janeiro de 2014, em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1984/10/14/348/>.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARDOSO, António. *Poemas de circunstância (1949-1960)*. Luanda: Editorial Nzila, 2003.

- \_\_\_\_\_. *21 poemas da cadeia*. Coleção Cadernos Lavra & Oficina, nº 16. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1979.
- CARDOSO, Irene. "A geração dos anos de 1960: o peso de uma herança." *Tempo Social USP* 17.2 (novembro, 2005): 93-107.
- CARNEIRO, Emmanuel Moreira. *A formação e consolidação do carácter extrovertido e rendeiro nas formações sociais da África Sub-sahariana*. (Tese de mestrado não publicada). Lisboa: ISCTE, s/d. Acedido em: 2 de novembro de 2012, em: <http://www.adelinotorres.com/teses/EMMANUEL%20CARNEIRO-Africa-Extroversao%20e%20Especializacao%20Rendeira.pdf>.
- CARO, Mário A. "Desiring the End of Testimonio: Rigoberta Menchú Inside the Teaching Machine." *S European Journal for Semiotic Studies* 9.1 (1997): 11-32. Acedido em: 18 de fevereiro de 2014, em: <http://academic.evergreen.edu/c/carom/Menchu.pdf>.
- CARRILHO, Maria. *A sociologia da Negritude*. Lisboa: Edições 70, 1975.
- CARSON, Clayborne (Ed.). *The Papers of Martin Luther King Jr. Volume V: Threshold of a New Decade, January 1959 – December 1960*. Berkeley: University of California Press, 2005. The Martin Luther King Jr. Research and Education Institute. Stanford University. Acedido em: 12 de dezembro 2013, em: <http://www.kinginstitute.info>.
- CARTER, Janet E. "Early Literary Reactions to the Portuguese Presence in Angola". *African Studies* 49.1 (1990): 49-58.
- CARVALHO, Júlio. *17 momentos em setembro, poemas em setembro*. Caderno Literário da Brigada Jovem de Literatura de Angola, Huíla. Caderno policopiado, 198(?).
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *O que não ficou por dizer... In Memoriam*. Nuno Vidal (Org.). Luanda: Associação Cultural Chá de Caxinde, 2011.
- \_\_\_\_\_. *A câmara, a escrita e a coisa dita...fitas, textos e palestras*. Lisboa: Edições Cotovia, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Lavra: Poesia reunida 1970-2000*. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.
- CASTRO, Oliveira de. *Canções clandestinas da revolta latente*. Luanda: Caderno policopiado, 1975.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discourse on colonialism*. Trans. Joan Pinkham. New York: The Monthly Review Press, 1972.
- CHABAL, Patrick & DALOZ, Jean-Pascal. *Africa Works: Disorder as Political Instrument*. Oxford: James Currey, 1999.
- CHABAL, Patrick (Ed.). *The Post-Colonial Literature of Lusophone Africa*. Illinois: Northwestern University Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Amilcar Cabral: Revolutionary leadership and people's war*. New York: Cambridge University Press, 1983.
- CHANG, Jeff. *Can't Stop, Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. London: Ebury Press, 2007.
- CHAVES, Rita; SECCO, Carmen & MACEDO, Tânia (Orgs.). *Brasil/África: Como se o mar fosse mentira*. São Paulo: Editora UNESP; Luanda: Chá de Caxinde, 2006.
- CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: Experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- \_\_\_\_\_. "O passado presente na literatura africana." *Via Atlântica* 7 (2004): 147-161. Acedido em: 05 de fevereiro de 2014, em: [www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/viewFile/49794/53898](http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/viewFile/49794/53898).
- \_\_\_\_\_. "O romance em Angola: a identidade entre a história e a poesia." *In* Ângela Vaz Leão (Org.). *Contatos e ressonâncias: Literaturas africanas em língua portuguesa*. Belo Horizonte:

PUC Minas, 2003. pp. 373-405.

\_\_\_\_\_. "O Brasil na cena literária dos países africanos de língua portuguesa." *X Congresso Internacional da ALADAA – Cultura, poder e tecnologia: África e Ásia face à globalização*. Rio de Janeiro, 2000. Acedido em: 05 de dezembro, 2014 em: <http://bibliotecavirtual.clasco.org.ar/ar/libros/aladaa/chaves.rtf> .

CHENEY, Charise L. *Brothers gonna work it out: Sexual politics in the golden age of rap nationalism*. New York: New York University Press, 2005.

CHILCOTE, Ronald H.. "The theory and practice of Amílcar Cabral: revolutionary implications for the Third World." *Latin American Perspectives* 11.2 Unity and Struggle: Reassessing the Thought of Amílcar Cabral (Spring, 1984): 3-14.

\_\_\_\_\_. (Ed.). *Protest and Resistance in Angola and Brazil*. Berkley, Los Angeles and London: University of California Press, 1972.

COELHO, Virgílio (Ed.). *Maka: Revista de Literatura & Artes* (Órgão da União dos Escritores Angolanos - UEA). Vol I, ano I, nº 1 (outubro, 2010).

COLEMAN, James Smoot. *Nationalism and development in Africa: Selected essays*. Richard L. Sklar (Ed.). Los Angeles: University of California Press, 1994.

COLLINS, Patricia Hill. *From Black Power to hip hop: Racism, Nationalism, and feminism*. Philadelphia: Temple University Press, 2006.

CONTADOR, António Concorde. "A Música e o Processo de Indentificação dos Jovens Negros Portugueses." *Sociologia* 36 (setembro, 2001): 109-120.

COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. "The Process of Urbanization in Africa (From the Origins to the Beginning of Independence)." *African Studies Review* 34.1 (April, 1991): 1-98.

CORGO, Emanuel . *Estão de pé para sempre*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 198(?).

COSME, Leonel. *Cultura e Revolução em Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 1978.

COSTELLO, Mark & WALLACE, David Foster. *Signifying rappers: Rap and race in the urban present*. New Jersey: Ecco Press, 1997.

COUTINHO, Afrânio. *O processo da descolonização literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

CRISTÓVÃO, Aguinaldo & CORI, Isaquiel. *Pessoas com quem falar*. Tomo I. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2004.

CRISTÓVÃO, Aguinaldo. *Pessoas com quem falar*. Tomo II. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2006.

CROSARIOL, Isabelita Maria. "O dizer da guerra na poética de Ruy Duarte de Carvalho" *Darandina UFJF* 2.2 (2010): 1-8. Acedido em: 16 de janeiro de 2014, em: [www.ufjf.br/darandina/files/2010/02/artigo06a.pdf](http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/02/artigo06a.pdf).

CUMMINGS, Melbourne S. & ROY, Abhik. "Manifestations of afrocentricity in rap music." *Howard Journal of Communications* 13:1 (2002): 59-76.

CUMMINGS, Robert J.. "Africa between ages." *African Studies Review* 29.3 (September, 1986): 1-26.

D.I.P. (Ed.). *Poesia de Combate*. Prefácio por António Jacinto. Luanda: Edição do Departamento de Informação e Propaganda (D.I.P.), M. P. L. A., s/d.

DADA, Wilson. "O 27 de Maio, a ambulância de Pitoco e a auto-censura." *Associação 27 de Maio* (junho, 2004). Acedido em: 20 de outubro de 2013, em: <http://www.27maio.com/o-27-de-maio-a-ambulancia-do-pitoco-e-a-auto-%E2%80%93censura/>.

DARBY, Derrick & SHELBY, Tommie (Eds.). *Hip hop and philosophy: Rhyme 2 reason*. Chicago: Open Court, 2006.

- DAS, Santanu. "The Singing Subaltern" *Parallax* 17:3 (2011): 4-18.
- DÁSKALOS, Maria Alexandre; APA, Livia & BARBEITOS, Arlindo (Orgs.). *Poesia Africana de Língua Portuguesa (Antologia)*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003.
- DÁSKALOS, Sócrates. *O Meu Poema*. Benguela: Edição do Autor, s/d.
- DATHORNE, O.R. *The black mind: A history of African literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1974.
- DAVID, Raúl. *Ekaluko lyakwafeka: Brado patriótico*. Coleção Cadernos Lavra & Oficina, nº 78. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1988.
- DAVIDSON, Basil. *Os camponeses africanos e a revolução*. 2ª Ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1977.
- DAVIS, Angela Y. *Women, culture & politics*. New York: Vintage Books, 1990.
- DENISOFF, R. Serge. *Sing a Song of Social Significance*. 2ª Ed.. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. *The sounds of social change: Studies of popular culture*. Chicago: Rand & McNally & Company, 1972.
- DICKINSON, Margaret. *When bullets begin to flower: Poems of resistance from Angola, Mozambique and Guine*. Trad. Margaret Dickinson. Nairobi: East African Publishing House, 1972.
- DRIMMER, Melvin (Ed.). *Black history: A reappraisal*. New York: Anchor Books, 1969.
- DURING, Simon (Ed.). *The Cultural Studies Reader*. 3ª Ed. New York: Routledge, 2005.
- EKANEY, Nkwelle. "Angola: post-mortem of a conflict." *Presence Africaine* 98.2 (1976): 211-233.
- ELLIS, Terry. "The new Black Aesthetic" *Callaloo* 12.1 (Winter, 1989): 236-237.
- ELLISON, Ralph. *The invisible man*. New York: Random House, 1980.
- ENGLERT, Birgit. "Popular music and politics in Africa - some introductory reflections." *Stichproben. Wiener Zeitschrift für Afrikastudien* 14.8 (2008): 1-15.
- ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da Literatura Angolana*. 2ª Ed.. Lisboa: Edições 70, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Roteiro da Literatura Angolana*. Lisboa: Edições 70, 1974.
- EYERMAN, Ron. "From 'The Past in the Present: Culture and the Transmission of Memory'". In Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi & Levy Daniel (Eds.). *The Collective Memory Reader*. New York: Oxford University Press, 2011. pp. 304-306.
- FAIRCHILD, Halford H. "Frantz Fanon's The Wretched of the Earth in Contemporary Perspective." *Journal of Black Studies* 25.2 (December, 1994): 191-199.
- FANON, Frantz. *Black skin, white masks*. Trans. Charles Lam Markmann. New York: Grove Press, 1967.
- \_\_\_\_\_. *The wretched of the earth*. Trans. Constance Farrington. New York: Grove Press, 1963.
- FEIJÓO, Lopito K. *Cartas de Amor*. Cerveira, Portugal: NósSomos Lda., 2013.
- \_\_\_\_\_. *Andarilho & doutrinarío*. Coleção Ohandanji - Poesia. Luanda: Triangularte Editora, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Marcas da guerra percepção íntima & outros fonemas doutrinaríos*. Cerveira, Portugal: NósSomos Lda., 2011.
- \_\_\_\_\_. *O brilho do bronze*. Luanda: Editorial Kilombelombe Lda., 2005.
- \_\_\_\_\_. *No caminho doloroso das coisas: Antologia de jovens poetas angolanos*. Cadernos Lavra & Oficina, nº 81/82. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Doutrina*. Cadernos Lavra & Oficina, nº 69. Luanda: União dos Escritores Angolanos,

1987.

FERREIRA, Eugénio. *A crítica neorealista*. Cadernos Lavra & Oficina nº 27. 3ª ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1980.

FERREIRA, José da Silva Maia. *Espontaneidades da Minha Alma às senhoras africanas*. 2ª Ed. (Texto atualizado da Ed. de Luanda, 1849, editado com uma introdução por Gerald Moser). Lisboa: Edições 70, 1980.

FERREIRA, Manuel. *No Reino de Caliban II*. 3ª Ed. Lisboa: Plátano Editora, 1997.

\_\_\_\_\_(Org.). *Coleção: Mensagem – Boletim da Casa dos Estudantes do Império*. Vols I e II. Lousã: ALAC, 1996.

\_\_\_\_\_. *O Discurso no Percurso Africano I*. 1ª Ed. Lisboa: Plátano Editora, 1989.

\_\_\_\_\_(Coord.). *Literaturas Africanas (Compilação das comunicações apresentadas durante o colóquio sobre Literaturas dos Países Africanos de Língua Portuguesa realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna em Julho de 1985)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

\_\_\_\_\_. "Prefácio: Metamorfose e Premonição". In Mário Pinto de Andrade & Francisco José Tenreiro (Org.). *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*. Linda-a-Velha, Portugal: Editor África – Literatura, Arte e Cultural, 1982. pp. 13-39.

FILHO, Odil José de Oliveira. "Sagrada Esperança: estética e modernidade em Agostinho Neto". In Pires Laranjeira & Ana T. Rocha (Orgs.). *A noção de ser*. Luanda: Fundação Dr. António Agostinho Neto, 2014. pp. 335-345.

FLEW, Antony (Ed.). *A Dictionary of Philosophy*. 3ª Ed. London: Pan Books, Ltd., 1984.

FONSECA, António. *Contribuição ao estudo da literatura oral angolana*. Luanda: INALD, 1996.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. "Carlos Drummond de Andrade em paisagens literárias africanas." *Via Atlântica* 22 (2012): 87-97. Acedido em: 06 de fevereiro de 2014, em: [www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/51683/55749](http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/51683/55749).

FORMAN, Murray & NEAL, Mark Anthony (Eds.). *That's The Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge, 2004.

FOUCAULT, Michel. *O que é um Autor?* 6ª Ed. Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Nova Vega, 2006.

\_\_\_\_\_. *A Ordem do Discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

\_\_\_\_\_. "A Verdade e o Poder." *Microfísica do Poder*. 26ª Ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. pp. 1-14.

FRADIQUE, Teresa. *Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Lisboa: Edições Livros do Brasil, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRITH, Simon. "Why do Songs have words?" In Avron Levine White (Ed.). *Lost in Music: Culture, Style and The Musical Event*. New York: Routledge & Kegan Paul, Ltd.: 1987. pp. 77-106.

\_\_\_\_\_. *Performing rites: On the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

GAKWANDI, Shatto Arthur. *The novel and contemporary experience in Africa*. London: Heinemann Educational Books Ltd, 1977.

GARCÍA, Xosé Lois. *Antologia da poesia feminina dos PALOP*. Santiago de Compostela,

- Galiza: Edições Laiovento, 1998.
- GATES Jr., Henry Louis. *The Signifying Monkey: A theory of African-American literary criticism*. New York: Oxford University Press, 1988.
- GÉRARD, Albert S.. "1500 Years of Creative Writing in Black Africa." *Research in African Literatures* 12.2 (Summer, 1981): 147-161.
- GIKANDI, Simon. *Ngugi Wa Thiong'o*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- GILBERT-MOORE, Bart. *Postcolonial Theory: contexts, practices, politics*. New York: Verso, 1997.
- GILROY, Paul. "It's a family affair." In Timothy Strode & Tim Wood (Eds.). *The Hip Hop Reader*. Toronto: Pearson Longman, 2008. pp. 87- 94.
- \_\_\_\_\_. "Race and Culture in Postmodernity". *Economy and Society* 28.2 (1999): 183-197.
- \_\_\_\_\_. *The black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. "Sounds authentic: Black music, ethnicity, and the challenge of a changing same." *Black Music Research Journal* 11.2 (Autumn, 1991): 111-136.
- \_\_\_\_\_. *There ain't no black in the Union Jack*. London: Hutchinson, 1987.
- GIOVETH, Filomena & SANTOS, Seomara (Eds.). *O amor tem asas de ouro: Antologia da poesia feminina angolana*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2005.
- GLADNEY, Marvin J. "The Black Arts Movement and Hip-hop." *African American Review* 29.2 (Summer, 1995): 291-301.
- GOMES, Aldónio (Dir.) *Mar além: Revista de cultura e literatura dos países africanos de língua oficial portuguesa*. Mar Além, Edição de Publicações, Lda., 2002.
- GOMES, Dias. "O engajamento é uma Prática de Liberdade". *Revista Civilização Brasileira* 2 (julho, 1968): 17.
- GRAMSCI, Antonio. *Selections from the prison notebooks of Antonio Gramsci*. (Ed.) (Trans.) Quintin Hoare & Geoffrey Nowell Smith. New York: International Publishers, 1980.
- GUERRA, Henrique. *Angola: estrutura económica e classes sociais – os últimos anos do colonialismo português em Angola*. 4ª Ed. Lisboa/Luanda: Edições 70/UEA, 1979.
- GUERRA, Sérgio. *Parangolá: o paradoxo da redundância*. Luanda: Edições Maianga, 2004.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomás Tadeu da Silva. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Notes on Deconstructing 'the Popular'." In Raphael Samuel (Ed.) *People's History and Socialist Theory*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981. pp. 227-40.
- HAMILTON, Russell G.. "The Audacious Young Poets of Angola and Mozambique." *Research in African Literatures* 26.1 New Voices in African Literature (Spring, 1995): 85-96.
- \_\_\_\_\_. "Lusophone Literature in Africa: Language and Literature in Portuguese-Writing Africa." *Callaloo* 14. 2 (1991): 313-323.
- \_\_\_\_\_. "Class, race, and authorship in Angola." In Georg M. Gugelberger (Ed.). *Marxism and African Literature*. London: James Currey Ltd., 1985. pp.136-164.
- \_\_\_\_\_. "A Country Also Built of Poems: Nationalism and Angolan Literature." *Research in African Literatures* 13.3 Special Issue on Lusophone African Writing (Autumn, 1982): 315-326.
- \_\_\_\_\_. *Literatura africana, literatura necessária I - Angola*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- \_\_\_\_\_. "Lusophone African literature: Amílcar Cabral and Cape Verdean poetry." *World Literature Today* 53.1 The Three Worlds of Lusophone Literature (Winter, 1979): 49-53.
- \_\_\_\_\_. "Us-Them Confrontations in the Literary Self-Portrait of an Angolan Writer: Oscar Ribas' 'Tudo Isto Aconteceu'." *Luso-Brazilian Review* 15 Supplementary Issue (Summer,

1978): 19-41.

\_\_\_\_\_. *Voices from an Empire: A History of Afro-Portuguese Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1975.

HAMM, Charles. *Putting popular music in its place*. New York: Cambridge University Press, 1995.

HANCHARD, Michael (Ed.). *Racial politics in contemporary Brazil*. London: Duke University Press, 1999.

HARDT, Michael & NEGRI, Antonio. *Império*. Trad. Berilo Vargas. 10ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.

HARLOW, Barbara. "Protest and resistance". In Abiola F. Irele (Ed.). *The Cambridge Companion to the African Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. *Resistance Literature*. New York and London: Methuen, 1987.

HAVELOCK, Eric. A. . *A musa aprende a escrever*. Trad. Maria Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Gradiva Publicações Lda., 1996.

HEATH, R. Scott. "True heads: Historicizing the hip-hop 'nation' in context." *Callaloo* 9.3 (2006): 846-866.

HEBREU, Anderson. "Entrevista com o grande rapper angolano MCK" *Noticiário Periférico* (junho, 2013). Acedido em: 10 de outubro de 2013, em: [www.noticiario-periferico.com/2013/06/entrevista-com-o-grande-rapper-angolano.html](http://www.noticiario-periferico.com/2013/06/entrevista-com-o-grande-rapper-angolano.html).

\_\_\_\_\_. "Proibido ler isto – Entrevista com MCK" *Noticiário Periférico* (junho, 2013). Acedido em: 10 de setembro de 2013, em: <http://www.noticiario-periferico.com/2013/06/entrevista-com-o-grande-rapper-angolano.html>.

\_\_\_\_\_. "Entrevista com o rapper, produtor e jurista 'Flagelo Urbano'" *Noticiário Periférico* (novembro, 2011). Acedido em: 12 de novembro de 2013, em: <http://www.noticiario-periferico.com/2009/11/entrevista-com-o-rapperprodutor-e.html>.

\_\_\_\_\_. "Entrevista com o rapper, produtor e jurista 'Flagelo Urbano' ". *Noticiário Periférico* (novembro, 2009). Acedido em: 10 de outubro de 2013, em: [www.noticiario-periferico.com/2009/11/entrevista-com-o-rapperprodutor-e.html](http://www.noticiario-periferico.com/2009/11/entrevista-com-o-rapperprodutor-e.html).

HENDERSON, Errol A.. "Black Nationalism and Rap Music." *Journal of Black Studies* 26.3 (January, 1996): 308-339.

HIRSCH, Joachim. "Globalização e mudança social: o conceito da teoria materialista do Estado e a Teoria da Regulação." Trad. Moema Kray, revisão técnica Dilma Vana Rousseff. *Ensaio FEE* 19.1 (Porto Alegre, 1998): 9-31.

HIRSCH, Marianne. "From 'The Generation of Postmemory' ". In Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi & Levy Daniel (Eds.). *Collective Memory Reader*. New York: Oxford University Press, 2011. pp. 346-347.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

INGLIS, Ruth A. "An objective approach to the relationship between fiction and society." *American Sociological Review* 3.4 (August, 1938): 526-533.

IRELE, Abiola F. (Ed.). *The Cambridge Companion to the African Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. *The African Imagination: Literature in Africa and the Black Diaspora*. New York: Oxford University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. *The African experience in literature and ideology*. London: Heinemann Educational Books Ltd, 1981.

JACINTO, António. *Prometeu*. 1ª Ed. Cadernos Lavra & Oficina, nº 71. Luanda: União dos



Escritores Angolanos, 1987.

\_\_\_\_\_. *Poemas*. Luanda: INALD, 1982.

JACOBY, Russell. *O fim da utopia*. Trad. Clóvis Marques. São Paulo: Editora Record, 2001.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

JEFFRIES, Michael P. *Thug life: Race, gender, and the meaning of hip-hop*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

JIKA. *Reflexões sobre a luta de libertação nacional*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1979.

JÚNIOR, António de Assis. *Dicionário Kimbundo-Português*. Luanda: Argente Santos, s/d.

Arquivo *on line* da Universidade de Toronto. Acedido em: 20 de fevereiro de 2014, em: <https://archive.org/stream/dicionriokimbu00assiuoft#page/n0/mode/2up>.

JÚNIOR, Benjamin Abdala. "Agostinho Neto e a Alteridade no contexto da globalização neoliberal." In Júnior Benjamin Abdala. *De vôos e ilhas: Literatura e comunitarismos*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. pp. 193-207.

JUNIOR, Benjamin Abdala *et all*. *A Voz Igual: Ensaio sobre Agostinho Neto*. Luanda: MPLA, 1996.

JUNIOR, E. San Juan. "Antonio Gramsci on Surrealism and the Avantgarde." *Journal of Aesthetic Education* 37: 2 (Summer, 2003): 31-45.

KAMABAYA, Moisés. *O Renascimento da Personalidade Africana*. Luanda: Editorial Nzila, 2003.

KANDJIMBO, Luís. *Ideogramas de Ngandji: Ensaio de Leituras e Paráfrases*. Coleção Kilunji. 2ª Ed. Luanda: Triangularte Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. *Ensaio Para a Inversão do Olhar: Da Literatura Angolana à Literatura Portuguesa*. Luanda: Mayamba Editora, 2010.

\_\_\_\_\_. "Angolan Literature in the Presence of an Incipient Canon of Literatures Written in Portuguese." *Research in African Literatures* 38.1 Lusophone African and Afro-Brazilian Literatures (Spring, 2007): 9-34.

\_\_\_\_\_. "Para uma breve história da ficção narrativa angolana nos últimos cinquenta anos." *Anejos Revista de Filologia Românica* (novembro, 2001): 161-184.

\_\_\_\_\_. *Apologia de Kalitangi: Ensaio e Crítica*. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1997.

\_\_\_\_\_. *Apuros de Vigília*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 198(?).

KANGUILA. *Poemas dos Campos de Morte*. Publicação independente. Tipografia Regal, 1976.

KEBEDE, Messay. *Africa's Quest for a Philosophy of Decolonization*. Amsterdam: Editions Rodopi, 2004.

KENNEDY, John F. "On Poetry and National Power." *The Massachusetts Review* 5.2 (Winter, 1964): 207-208.

KEYES, Chery L.. *Rap music and street consciousness*. Chicago: University of Illinois Press, 2002.

\_\_\_\_\_. "At the crossroads: Rap music and its African nexus." *Ethnomusicology* 40.2 (Spring-Summer, 1996): 223-248.

KHEL, Maria Rita. "Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo." *São Paulo em Perspectiva* 13.3 (1999): 95-106. Acedido em: 12 de outubro de 2013, em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88391999000300013&script=sci\\_arttext&tlng=es](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88391999000300013&script=sci_arttext&tlng=es).

- KITWANA, Bakari. "The State of the Hip-Hop Generation: How Hip-Hop's Cultural Movement is Evolving into Political Power." *Diogenes* 203 (Thousand Oaks, CA: Sage Publications): 115-120.
- KRIMS, Adam. *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- LABAN, Michel. *Angola: Encontro com escritores*. Vols. 1-2. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991.
- LABAN, M; ERVEDOSA, et all. *José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- LABAN, Michel. "Escritores e Poder Político em Angola desde a Independência." *União dos Escritores Angolanos*. Acedido em: 01 de fevereiro de 2012, em: <http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/119-escritores-e-poder-politico-em-angola-desde-a-independencia.html>.
- LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. 1ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- LANÇA, Marta. "Conjunto Gonguenha: ninguém os sungura!" *Buala* (2 de setembro, 2010). Acedido em: 05 de outubro de 2013, em: [www.buala.org/pt/palcos/conjunto-gonguenha-ninguem-os-sungura](http://www.buala.org/pt/palcos/conjunto-gonguenha-ninguem-os-sungura).
- LANÇA, Marta. "Luanda está a mexer! Hip hop underground em Angola." *Público* (06 de julho, 2007). Acedido em: 27 de julho de 2011, em: <http://www.buala.org/pt/palcos/luanda-esta-a-mexer-hip-hop-underground-em-angola>.
- LARANJEIRA, Pires & ROCHA, Ana T. (Orgs.). *A Noção de Ser: Textos Escolhidos Sobre a Poesia de Agostinho Neto*. Luanda: Fundação Dr. António Agostinho Neto, 2014.
- LARANJEIRA, Pires. "A poesia de Agostinho Neto como documento histórico: premonição da liderança, projecto de libertação nacional e organização do movimento popular, em 1945-1956." In Secco, Carmen L. Tindó; Salgado, Maria Teresa & Jorge, Sílvio Renato (Orgs.) *Pensando África: literatura, arte, cultura e ensino*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010. pp. 103-105.
- \_\_\_\_\_. "A Poesia de Agostinho Neto como Documento Histórico – Premonição da Liderança, Projecto de Libertação Nacional e Organização do Movimento Popular, em 1945-1956." In Luís Reis Torgal, Fernando Tavares Pimenta e Julião Soares Sousa (Orgs.). *Comunidades Imaginadas: Nação e Nacionalismos em África*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008. pp. 111-116.
- \_\_\_\_\_. "Múltiplas tradições e variedades: alguns escritores e textos das literaturas de Angola, Moçambique, Cabo-Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau (1975-2009)." *Santa Barbara Portuguese Studies* 10 (2008): 9-26.
- \_\_\_\_\_. "A perspectiva da Literatura Africana de Guerrilha." *Ensaaios Afro-Literários*. Lisboa: Nova Imbondeiro, 2005. pp. 146-217.
- \_\_\_\_\_. "Literatura, Cânone e Poder Político". *Mar Além* (fevereiro, 2002): 36-41. Lisboa: Mar Além Editora.
- \_\_\_\_\_. *Ensaaios Afro-literários*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A Negritude Africana de Língua Portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento, 1995.
- \_\_\_\_\_. *De Letra em Riste: Identidade, Autonomia e Outras Questões na Literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*. Porto: Edições Afrontamento, 1992.
- \_\_\_\_\_. "A actual literatura dos Cinco." *Letras de Hoje* 83 (março, 1991): 153-166.
- \_\_\_\_\_. *Literatura Calibanesca*. Porto: Edições Afrontamento, 1985.

LAZARUS, Neil. "The Politics of Postcolonial Modernism." *In* Ania Loomba, Suvir Kaul, Mati Bunzi et al (Eds.). *Postcolonial Studies and Beyond*. Durham and London: Duke University Press, 2005. pp. 422-438.

LEITE, Ana Mafalda. "A poesia angolana da geração de 80." *Luso-Brazilian Review* 33.2 (Winter, 1996): 19-26.

LEMERT, Charles (Ed.). *Social theory: The multicultural & classic readings*. Oxford: Westview Press, 1993.

LEWIS, Earl. "Connecting Memory, Self, and the Power of Place in African American Urban History." *Journal of Urban History* 21.3 (March, 1995): 347-371.

LIPSITZ, George. *Dangerous crossroads: popular music, Postmodernism and the poetics of place*. London and New York: Verso, 1997.

LOCKE, Alain. *The negro and his music*. New York: Kennikat Press, Inc., 1968.

LOPES, Mário. "Voz de Angola" *Público* (10 de fevereiro, 2012). Acedido em: 12 de setembro de 2013, em: [www.publico.pt/temas/jornal/voz-de-angola-23934449](http://www.publico.pt/temas/jornal/voz-de-angola-23934449).

LUIS, Solange. "Sagrada esperança, protesto e revolta: Agostinho Neto e a tomada de consciência no acordar da literatura angolana." *In* Pires Laranjeira e Ana T. Rocha (Orgs.). *A noção do ser: Textos escolhidos sobre a poesia de Agostinho Neto*. Luanda: Fundação Dr. António Agostinho Neto, 2014. pp. 703-714.

\_\_\_\_\_. "Agostinho Neto's *Sacred Hope*: protest and revolt -- the makings of a national culture." *Santa Barbara Portuguese Studies* 10 (2008): 105-110.

LYOTARD, Jean-François. "Answering the question: What is Postmodernism?". Trans. Régis Durand. *In* Jean-François Lyotard. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. *The Postmodern condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press, 1984. pp. 71-82.

MACEDO, Jorge. *O livro das batalhas: poesia (1992)*. Luanda: Kilombelombe, 2005.

\_\_\_\_\_. *Poesia angolana 1975-2002: Apontamentos históricos*. Luanda: U.E.A., 2003.

MACEDO, Tânia Celestino de. "A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa." *Via Atlântica* 13 (2008): 123-152. Acedido em: 05 de dezembro de 2014, em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50259>.

MACEDO, Tânia. *Luanda, Cidade e Literatura*. Luanda: Nzila, 2008.

MACQUEEN, Norrie. *The decolonization of Portuguese Africa: Metropolitan revolution and the dissolution of Empire*. London: Longman Limited, 1988.

MAIMONA, João. *Memória de sombra*. Vila Nova de Cerveira, Portugal: NósSomos, Lda., 2012.

\_\_\_\_\_. *Lugar e origem da beleza*. Luanda: Editorial Kilombelombe, 2003.

\_\_\_\_\_. *No útero da noite*. Luanda: Editorial Nzila, 2001.

\_\_\_\_\_. *Quando se ouvir os sinos das sementes*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1993.

\_\_\_\_\_. *As abelhas do dia*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989.

\_\_\_\_\_. *Trajectória obliterada*. Luanda: INALD, 1985.

MAIRA, Sunaina. "'We ain't missing': Palestinian hip-hop -- a transnational youth movement." *CR: The New Centennial Review* 8:2 (Fall, 2008): 161-192.

MANSON, Philip (Org.) *Angola: A symposium - Views of a Revolt*. London, New York and Cape Town: Oxford University Press, 1962.

MARCELINO, Fernando. *O canto motivado*. Coleção Cadernos Lavra & Oficina, nº 21. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1979.

- MARGARIDO, Alfredo. *Estudo Sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- MARTINHO, Ana Maria Mão-de-Ferro. "Utopian eyes and dystopian writings in Angolan literature." *Research in African Literatures* 38.1 (Spring, 2007): 46-53.
- MARTINHO, Fernando J. B. *O negro norte-americano como modelo na busca de identidade para os poetas da África de Língua Portuguesa*. Paris: Centre Culturel Portugais, 1985.
- \_\_\_\_\_. "Agostinho Neto, poeta." *Cadernos do Terceiro Mundo* 39 (dezembro, 1981): 91-98.
- \_\_\_\_\_. "The Poetry of Agostinho Neto." *World Literature Today* 53.1 (Winter, 1979): 46-49.
- MARTINS, Rosana. "Rap nacional e as práticas discursivas identitárias." *Revista Música e Cultura* 3 (2008): 1-5. Acedido em: 22 de julho de 2009, em: <http://musicacultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/110/60>.
- MATA, Inocência. "Narrando a Nação: da retórica anticolonial à escrita da história." In Laura Cavalcante Padilha & Maria Calafate Ribeiro (Orgs.) *Lendo Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 2008. pp. 75- 86.
- \_\_\_\_\_. "A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência?" *Marrare Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UERJ* 8 (2008): 20-34. Acedido em: 12 de janeiro de 2014, em: [www.omarrare.uerj.br/numero8/inocencia.htm](http://www.omarrare.uerj.br/numero8/inocencia.htm).
- MATA, Inocência & PADILHA, Laura Cavalcante (Orgs.). *A mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.
- MATA, Inocência. *A literatura africana e a crítica pós-colonial: reconversões*. Luanda: Editorial Nzila, 2007.
- \_\_\_\_\_. "Sob o signo de uma nostalgia projectiva: a poesia angolana nacionalista e a poesia pós-colonial." In União dos Escritores Angolanos, *Laços de memória & outros ensaios sobre literatura angolana*. Coleção Praxis, nº 7. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2006. pp. 101-162.
- \_\_\_\_\_. "A Actual Literatura Angolana: Pontes Ligando Gerações, Estéticas em Rupturas." União dos Escritores Angolanos. Acedido em: 01 de fevereiro de 2012, em: <http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/73-a-actual-literatura-angolana-pontes-ligando-geracoes-esteticas-em-rupturas.html>.
- MATA, Inocência; PADILHA, Laura (Orgs.) *Mário Pinto de Andrade: um intelectual na política*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.
- MATA, Inocência . *Pelos Trilhos da Literatura Africana em Língua Portuguesa*. Braga: Irmandades da Fala da Galiza e Portugal, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A oralidade: uma força comunicativa do texto luandino. O exemplo da "história da galinha e do ovo"*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- MATEUS, Dalila Cabrita e Mateus, Álvaro. *Angola 61, Guerra Colonial: Causas e Consequências*. 2ª Ed. Lisboa: Texto Editora, 2011.
- MATEUS, Ismael. *Experiência do sentir*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2004.
- MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Côres do Império: representações raciais no Império colonial português*. Lisboa: ICS, Imprensa de Ciências Sociais de Lisboa, 2006.
- MBABUIKE, Michael C.. "Architecture of a National Literature in Africa: Problematics of Identity and Structure." *Canadian Journal of African Studies* 29.3 (1995): 482-495.
- McCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial: Raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Trad. Plínio Dentzien. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- McDONNELL, Judith. "Rap music: its role as an agent of change." *Popular Music and Society* 16.3 (1992): 89-107.
- MEA, Giuseppe (Org.). *Poesia angolana de revolta: antologia*. Porto: Paisagem Editora,

1975.

M.E.C.. *Poesia de Angola*. Luanda: Ministério da Educação e Cultura, 1976.

MEEROPOL, Abel. "Strange Fruit." *International Journal of Epidemiology* Oxford University Press 35 (2006): 902. Acedido em: 22 de abril de 2013, em: <http://ije.oxfordjournals.org>.

MELO, João. "A poesia não precisa de reconhecimento." In Carmen L. Tindó Secco, Maria Teresa Salgado & Sílvio Renato Jorge (Orgs.) *Pensando África: Literatura, arte, cultura e ensino*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010. pp. 103-105.

\_\_\_\_\_. *Novos poemas de amor*. Luanda: Chá de Caxinde, 2008.

\_\_\_\_\_. "Os 'escritores do MPLA' e os 'escritores da oposição' ". Comunicação proferida no *1º Encontro Nacional de Escritores*. Lubango: 6 a 8 de Agosto, 2004.

\_\_\_\_\_. "O escritor deve ter a liberdade de escrever sobre tudo e da maneira que entender." Entrevista a Aginaldo Cristóvão. *União dos Escritores Angolanos*. Acedido em: 01 de fevereiro de 2012, em: <http://www.ueangola.com/index.php/entrevistas/item/383-o-escritor-deve-ter-a-liberdade-de-escrever-sobre-tudo-e-da-maneira-que-entender.html>.

\_\_\_\_\_. "O Papel do Intelectuais no Pós-Guerra". *União dos Escritores Angolanos*. Acedido em: 01 de fevereiro de 2012, em: <http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/111-o-papel-dos-intelectuais-no-pós-guerra.html>.

\_\_\_\_\_. *Poemas angolanos (1970-1985)*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989.

\_\_\_\_\_. *Tanto amor (1983-1988)*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989.

\_\_\_\_\_. *Definição*. Cadernos Lavra & Oficina, nº 36. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.

MESTRE, David. *Nem Tudo é Poesia*. 2ª ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989.

\_\_\_\_\_. *Nas barbas do bando*. Lisboa: Livraria Ulmeirol ; Lda. 1985.

MILLER, Joseph C.. "The Politics of Decolonization in Portuguese Africa." *African Affairs* 74.295 (April, 1975): 135-147.

MINGAS, Amélia A.. *Interferência do Kimbundu no Português Falado em Lwanda*. Luanda: Chá de Caxinde, 2000.

MINGAS, Saydi. *Estão de pé para sempre*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 198?.

\_\_\_\_\_. (Gasmin Rodrigues). *Poesia*. Cadernos Lavra & Oficina, nº 06. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1978.

MOORMAN, Marissa J.. *Intonations: A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*. Athens, US: Ohio University Press, 2008.

\_\_\_\_\_. "Of Westerns, Women, and War: Re-Situating Angolan Cinema and Nation." *Research in African Literatures* 32.3 Nationalism (Autumn, 2001): 103-122.

MORGAN, Marcyliena. "Hip Hop Women Shredding the Veil". In Timothy Strode & Tim Wood (Eds.). *The Hip Hop Reader*. Toronto: Pearson Longman, 2008. pp. 110-117.

MOSER, Gerald M.. "Neglected or Forgotten Authors of Lusophone Africa." *World Literature Today* 73.1 (Winter, 1999): 19-22.

\_\_\_\_\_. "The Lusophone Literatures of Africa Since Independence." In Carolyn A. Parker & Stephen H. Arnold (Eds.). *When the drumbeat changes*. Washington D. C.: Three Continents Press, Inc., 1981. pp. 15-45.

\_\_\_\_\_. "Oral Traditions in Angolan Story Writing." *World Literature Today* 53.1 The Three Worlds of Lusophone Literature (Winter, 1979): 40-45.

MOURALIS, Bernard. *As Contraliteraturas*. António F. R. Marques & João David P. Correia (Trad.). Coimbra: Almedina, 1982.

MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. *Continuidades e discontinuidades de um processo colonial através de uma leitura de Luanda: uma interpretação do desenho urbano*.

São Paulo: Terceira Margem, 2006.

\_\_\_\_\_. "Alca-Mercosul: um discurso desfocado." *Quem tem Medo da ALCA? Desafios e Perspectivas para o Brasil*. Belo Horizonte: Editora Del Rey, 2005.

\_\_\_\_\_. *A Sociedade Angolana Através da Literatura*. São Paulo: Ática, 1978.

MOUTINHO, Mário C. *O Indígena no Pensamento Colonial Português, 1985-1961*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, Lda., 2000.

MPLA. Grupo de Trabalho História e Etnologia. *História de Angola*. Publicada Inicialmente em Argel, 1965 pelo Centro de Estudos Angolanos. Porto: Edições Afrontamento, s/d.

MUDIMBE, V. Y. . *The Invention of Africa: Gnosis, philosophy, and the order of knowledge (African systems of thought)*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

MÜLLER-BERGH, Klaus. "Feijoada, Coke & the Urbanoid: Brazilian Poetry since 1945." *World Literature Today* 53.1 The Three Worlds of Lusophone Literature (Winter, 1979): 22-30.

MUNANGA, Kabengele (Org.). *África: Revista do Centro de Estudos Africanos África Única e Plural "Mélanges"* em Homenagem ao Professor Fernando Augusto Albuquerque Mourão Número Especial (2012). São Paulo: Centro de Estudos Africanos, USP, 2012.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

NEAL, Larry. "The Black Arts Movement." *The Drama Review: TDR* 12. 4 Black Theatre (Summer, 1968): 28-39.

NEIL, Mark Anthony. *What the music said: Black popular music and black public culture*. London: Routledge, 1999.

NETO, Agostinho. *Sagrada Esperança*. Luanda: Edições Maianga, 2004.

\_\_\_\_\_. *Sobre a cultura nacional*. Reedição por Direção Provincial de Luanda da Cultura, Ministério da Cultura. Luanda: E. A. L. Edições Angola, Lda, 2003.

\_\_\_\_\_. *Sagrada Esperança*. 10ª ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1988.

\_\_\_\_\_. *Sobre a Poesia Angolana*. Cadernos Lavra & Oficina, nº 79. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1988.

\_\_\_\_\_. *A renúncia impossível*. Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1987.

\_\_\_\_\_. *Sobre a Libertação Nacional*. Cadernos Lavra & Oficina, nº 51. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.

\_\_\_\_\_. *Sobre a Cultura Nacional*. Cadernos Lavra & Oficina, nº 15. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1979.

\_\_\_\_\_. *Sobre a Literatura*. Cadernos Lavra & Oficina, nº 5. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1977.

\_\_\_\_\_. *Sacred Hope*. Trans. Marga Holness. Dar es Salaam: Tanzania Publishing House, 1974.

NETO, Akiz. "Correntes Literárias Pós-pluralismo Político em Angola (1992-2007)." In Carmen Secco, Teresa Salgado e Jorge Sílvio (Orgs.). *Pensando África: Literatura, Arte, Cultura e Ensino*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010, p. 179 – 188.

NETO, Hélder. *Estão de pé para sempre*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 198(?).

NETO, Pitágoras. "KID MC: a história da vida antes da fama do rapper incorrigível." *Carga* 5 (setembro, 2011): 28-39.

NEWITT, Malyn. *Portugal in Africa: The last hundred years*. London: C. Hurst & CO., 1981.

NGARA, Emmanuel. "Revolutionary Practice and Style in Lusophone Literature Poetry." In *Tejumola Olaniyan and Ato Quayson (Eds.). African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008, p. 402-421.

- \_\_\_\_\_. *Art and Ideology in the African Novel: A Study of the Influence of Marxism on African Writing*. London: Heinemann Educational Books Ltd, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Ideology and Form in African Poetry: Implications for Communication*. London: James Currey Ltd, 1990.
- NIELSON, Erik. " 'Can't C Me': Surveillance and rap music." *Journal of Black Studies* 40.6 (July, 2010): 1257-1274. Acedido em: 12 de dezembro de 2013, em: <http://jbs.sagepub.com>.
- NINGI, Frederico. *Títulos de areia*. Luanda: Editorial Nzila, 2003.
- NÓBREGA, José Manuel; MORA, Nuno Pádua de. (Eds). *Estudos de literaturas africanas cinco povos, cinco nações - Actas do congresso Internacional de literaturas africanas de língua portuguesa*. Coimbra: Novo Imbondeiro e ILLP (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra), 2006.
- NTARANGWI, Mwenda. *East African hip hop: Youth culture and globalization*. Chicago: University of Illinois Press, 2009.
- NUNES, Maria Luisa. *Becoming true to ourselves*. New York: Greenwood Press, 1987.
- OGBAR, Jeffrey O. G. *Hip hop revolution: The culture and politics of rap*. Kansas: The University Press of Kansas, 2007.
- OGUIBE, Olu. "In the 'Heart of Darkness'". In Olu Oguibe and Okwui Enwezor (Eds.). *Reading the contemporary: African art from theory to the market place*. London: Institute of International Visual Arts, 1999. pp. 320-327.
- OKEKE-AGULU, Chika. "The challenge of the Modern: An introduction." *African Arts* 39.1 (Spring, 2006): 14-15, 91.
- OKUMA, Thomas. *Angola in ferment: The background and prospects of Angolan nationalism*. Westport, Connecticut: Greenwood Press Publishers, 1974.
- OKUNOYE, Oyeniyi. "The Critical Reception of Modern African Poetry." *Cahiers d'Études Africaines* 44.176 (2004): 769-791.
- OLANIYAN, Tejumola & QUAYSON, Ato (Eds.). *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2008.
- OLICK, Jeffrey K.; SEROUSSI-VINITZKY, Vered & LEVY, Daniel (Eds.). *The collective memory reader*. New York: Oxford University Press, 2011.
- OLIVEIRA, Mário António Fernandes de. *A Formação da Literatura Angolana (1851-1950)*. Coleção Escritores dos Países de Língua Portuguesa, nº 13. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997.
- \_\_\_\_\_. "A Formação da Literatura Angolana (1851-1950)". *Revista ICALP* 10 (dezembro, 1987): 51-79.
- \_\_\_\_\_. "Memória de Luanda (1949-1953): 'Vamos Descobrir Angola!'" *Luso-Brazilian Review* 18.2 (Winter, 1981): 311-322.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; et all (Org.). *Literatura e música*. São Paulo: Cenac, 2003.
- OLIVEIRA, Susan A. de. "O rap e os direitos humanos em Angola." V Encontro de Professores de Literaturas Africanas – I Encontro da AFROLIC (5 a 8 de novembro, 2013), mesa 56.
- OLIVEIRA, Susan A. de. "A Voz de Angola clamando no deserto e a emergência dos ideais anticoloniais em Angola". *IPOTESI* 14.2 (julho-dezembro 2010): 45-51. Acedido em: 12 de setembro de 2013, em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesei/files/2011/04/04-A-Voz-de-Angola-clamando-no-deserto-e-a-emerg%C3%Aancia-dos-ideais-anticoloniais-em-Angola.pdf>
- OLIVEIRA, Vera Lúcia de. "Fernando Costa Andrade: Poeta Angolano em Luta." In *Rita*

Chaves, Tânia Macedo e Rejane Vecchia (Orgs.) *A Kinda e a Missanga: Encontros Brasileiros com a Literatura Angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Nzila, 2007, p. 375-394.

\_\_\_\_\_. "Transformações na Literatura Angolana." *Revista de Letras* 32 (1992): 191-198. Acedido em: 08 de setembro de 2011, em: <http://www.jstor.org/stable/27666595>.

ONG, Walter J. *Orality and literacy: The technologizing of the word*. New York: Routledge, 1999.

OSUMARE, Halifu. *The africanist aesthetic in global hip-hop: power moves*. New York: Palgrave MacMillan, 2007.

PADILHA, Laura Cavalcante. "Guerra, poesia, estilhaç[ament]os - um olhar para Angola" *Mulemba* 1 (outubro, 2009):1-14. Acedido em: 20 de janeiro de 2014, em: [www.setorlitafrika.letras.ufrrj.br/mulemba/download/artigo\\_1\\_10.pdf](http://www.setorlitafrika.letras.ufrrj.br/mulemba/download/artigo_1_10.pdf).

PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO, Maria Calafate (Orgs.) *Lendo Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras fições: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2002.

PALLISTER, Janis L. "Agostinho Neto: pure poetic discourse and mobilization rhetoric." *Studies in 20th century literatures* 15 (1991): 137-58.

PAXE, Abreu. "Universos Culturais: formas de silêncio em diálogos diacrônicos." In *Carmen Secco, Teresa Salgado e Jorge Sílvio (Orgs.). Pensando África: Literatura, Arte, Cultura e Ensino*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010, p. 189-197..

PEDRO, João. *Poemas cacimbados*. Cadernos Lavra & Oficina, nº 83. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989.

\_\_\_\_\_. *Ponto de Situação*. Cadernos Lavra & Oficina, nº 14. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1978.

PEPETELA. *A Geração da Utopia*. Luanda: Editorial Nzila, 2004.

PEQUENO, David Gabriel. *Madrugada*. Caderno Literário da Brigada Jovem de Literatura de Angola, Huíla. Caderno policopiado, 1988?

PERES, Phyllis. "Traversing PostColoniality: Pepetela and the narrations of nation." *Luso-Brazilian Review* 40.2 Special Issue: Luso-Brazilian Studies in the New Millennium (Winter, 2003): 111-117.

\_\_\_\_\_. *Transculturation and Resistance in Lusophone African Narrative*. Gainesville: University Press of Florida, 1997.

PERKINGS, William Eric (Ed.). *Droppin' science: Critical essays on rap music and hip hop culture*. Philadelphia: Temple University Press, 1996.

PERKINS, Eugene. "Literature of Combat: Poetry of African Liberation Movements." *Journal of Black Studies* 7.2 (1976): 222-240.

\_\_\_\_\_. *Home is a Dirty Street: The Social Oppression of Black Children*. Chicago: Third World Press, 1975.

PERRY, Imani. *Prophets of the hood*. 4 Ed. Durham & London: Duke University Press, 2006.

PESTANA, Nelson (Bonavena). "O Príncipe e os monólogos com a Juventude." *Central* 7311 (abril, 2012). Acedido em: 10 de outubro 2013, em: <http://centralangola7311.net/2012/04/28/o-principe-e-os-monologos-com-a-juventude-nelson-pestana-bonavena-2/>.

\_\_\_\_\_. "A classe dirigente e o poder em Angola." *VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais* (setembro, 2004): 1-10. Acedido em: 20 de outubro de 2013, em: [http://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/Nelson\\_pestana.pdf](http://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/Nelson_pestana.pdf).

PINTO, Alberto Oliveira. *Angola e as Retóricas Coloniais*. Luanda: Editora e Livraria Caxinde,



2012.

PINTO, Mércia. "Rap: Gênero Popular da Pós-Modernidade." Acedido em: 23 de julho de 2009, em: [ww.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/MerciaPinto.pdf](http://ww.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/MerciaPinto.pdf).

PORTUGAL, Francisco Salinas. *Entre Próspero e Caliban*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1999.

\_\_\_\_\_. *Rosto negro: o contexto das literaturas africanas*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1994.

POTTER, Russell A. *Spectacular vernaculars: Hip hop and the politics of Postmodernism*. New York: State University of New York Press, 1995.

RABAKA, Reiland. *Hip hop's inheritance: From the Harlem Renaissance to the hip hop feminist movement*. New York: Lexington Books/ Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2011.

REEVES, Marcus. *Somebody scream: rap music's rise to prominence in the aftershock of Black Power*. New York: Faber and Faber, Inc., 2008.

REIS, Carlos. "O Neo-Realismo ou as Limitações da Cidadania." In Clara Rocha, Helena C. Buescu e Rosa M<sup>a</sup> Goulart (Orgs.). *Literatura e Cidadania no Século XX: Ensaio*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2011.

REIS, Roberto. "Who's Afraid of (Luso-)Brazilian Literature?" *World Literature Today* 62.2 The Nobel Prizes in Literature 1967-1987: A Symposium (Spring, 1988): 231-234.

REISMAN, Phyllis A.. "José Luandino Vieira and the "New" Angolan Fiction." *Luso-Brazilian Review* 24.1 (Summer, 1987): 69-78.

RENAN, Ernest. "From 'What is a Nation' ". In Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi & Daniel Levy (Orgs.). *The Collective Memory Reader*. New York: Oxford University Press, 2011. pp. 80-83.

REPÚBLICA POPULAR DE ANGOLA. *Textos Africanos de Expressão Portuguesa*. Elaborado pelo C.I.P.I.E. (Centro de Investigação Pedagógica e Inspeção Escolar, Ministério da Educação da R.P.A.). Luanda: s/d.

RESTREPO, Eduardo e ROJAS, Axel. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. 1<sup>a</sup> Ed. Popayán, Colombia: Universidad del Cauca, 2010.

RIAUSOVA, Helena. "A difusão das literaturas Luso-Africanas na Rússia e teoria das suas relações interliterárias." *Luso-Brazilian Review* 33.2 Special Issue: Luso-African Literatures (Winter, 1996): 91-95.

RIAÚZOVA, Helena. *Dez anos de literatura angolana*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1986.

RICOEUR, Paul. *O discurso da ação*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2013.

RINEHART, Richard. "Utopia now and then." Acedido em: 16 de janeiro de 2014, em: [www.coyoteyip.com/rinehart/papers\\_files/utopia\\_now\\_and\\_then\\_rinehart.pdf](http://www.coyoteyip.com/rinehart/papers_files/utopia_now_and_then_rinehart.pdf).

ROCHA, Edmundo, SOARES, Francisco & FERNANDES, Moisés (Cords). *Viriato da Cruz: O Homen e o Mito*. Luanda: Edições Chá de Caxinde, 2008.

ROCHA, Edmundo. *Angola: Contribuição ao Estudo do Nacionalismo Moderno Angolano (Período de 1950-1964) Testemunho e Estudo Documental*. Vol I. 1<sup>a</sup> Ed. Luanda: Edições Kilombelombe, 2002.

\_\_\_\_\_. *Angola: Contribuição ao Estudo do Nacionalismo Moderno Angolano (Período de 1950-1964) Testemunho e Estudo Documental*. Vol II. 1<sup>a</sup> Ed. Luanda: Edições Kilombelombe, 2002.

ROCHA, Janaina. "Rapensando". In Solange Ribeiro de Oliveira et all (Org.). *Literatura e Música*. São Paulo: Cenac, 2003. pp. 135-157.

- ROCHA, Jofre. *60 canções de amor e luta*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Assim se fez madrugada*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1988.
- ROCHER, Guy. *Sociologia geral: A ação social*. Trad. Ana Ravara. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- RODRIGUES, Cristina Udelsmann. "Youth in Angola: Keeping the pace towards modernity." *Cadernos de Estudos Africanos* 18/19 (2010): 165-179.
- RODRIGUES, Mariana. "MCK: do Shabá para o mundo." *Carga 8* (dezembro, 2011): 30-43.
- ROSE, Tricia. *The hip hop wars*. New York: Basic Books, 2008.
- \_\_\_\_\_. "Rap Music." In Timothy Francis Strode e Tim Woods (Orgs.) *The Hip Hop Reader*. Toronto: Pearson Longman, 2008. pp. 17-30.
- \_\_\_\_\_. "A Style Nobody Can Deal With: Politics, Style and the Postindustrial City in Hip Hop." In Andrew Ross & Tricia Rose (Orgs.). *Microphone Fiends: Youth Music & Youth Culture*. New York: Routledge, 1994. pp. 71-88.
- \_\_\_\_\_. *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. "Orality and technology: Rap music and Afro-American cultural resistance." *Popular Music and Society* 13.4 (1989): 35-44.
- ROSS, Andrew & ROSE, Tricia (Orgs.). *Microphone Fiends: Youth Music & Youth Culture*. New York: Routledge, 1994.
- RUI, Manuel. *Quem me dera ser onda*. 5ª Ed. Lisboa: Cotovia, 1999.
- RUI, Manuel. "Eu e o Outro – o invasor em poucas três linhas: uma maneira de pensar o texto." In Medina, Cremilda de Araújo *Sonha Mamana África*. São Paulo: Ed. Pompeia, 1987. p. 308.
- RYAUZOVA, Yelena. "Angolan and Mozambican Literature: Mass Culture or Culture for the Masses?" *Research in African Literatures* 18.4 Special Issue on Soviet Scholarship on African Literatures (Winter, 1987): pp. 472-484.
- SAID, Edward W. . *Representations of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures*. New York: Vintage Books, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, Random House, Inc., 1994.
- \_\_\_\_\_. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1994.
- SALAAM, Mtume ya. "The aesthetics of rap." *African American Review* 29:2 (Summer, 1995): 303-315.
- SALGADO, Maria Teresa. "Antonio Jacinto e a Luta Contra o Silêncio." In Silvio Renato Jorge & Ilda Mª S. F. Alves (Orgs.). *A Palavra Silenciada - Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*. Rio de Janeiro: Ed. Vício de Leitura, 2001.
- SALLES, Ecio de. "A narrativa insurgente do hip-hop." *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 24 (julho-dezembro, 2004): 89-109.
- SAMPER, David A. " 'Africa is still our mama': Kenyan rappers, youth identity, and the revitalization of traditional values." *African Identities* 2:1 (2004): 37-51.
- SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). *As Malhas que os Impérios Tecem: Textos Anticoloniais, Contextos Pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- SANTOS, Arnaldo. *Nova memória da terra e dos homens*. Cadernos Lavra & Oficina, nº 67. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1987.
- SANTOS, Boaventura de Sousa & MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez Editora, 2013.
- SANTOS, Eduardo dos. *A Negritude e a Luta pelas Independências na África Portuguesa*. Lisboa: Editorial Minerva, 1975.

- \_\_\_\_\_. *Ideologias Políticas Africanas*. Lisboa: Centro de Estudos Político-Sociais, 1968.
- SARAIVA, Arnaldo. *Literatura Marginalizada*. Porto: Edições Árvore, 1980.
- SARTRE, Jean-Paul. "What is Literature?" *And Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- SASSE-Schulte, Jochen. "Introduction: Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism: Framing the issue." *Cultural Critique* 5 (Winter, 1986-1987): 5-22.
- SCHARFMAN, Ronnie Leah. *Engagement and the Language of the Subject in the Poetry of Aimé Césaire*. Gainesville, Florida: University Press of Florida, 1980.
- SCHEUB, Harold. "A Review of African Oral Traditions and Literature." *African Studies Review* 28. 2/3 (June – September, 1985): 1-72.
- JR., Nathan A. Scott. "History, Hope and Literature." *boundary 2* 1.3 (Spring, 1973): 577-604.
- SCHMIDT, Simone Pereira. "Mulheres e memória da guerra nas crônicas de Ana Paula Tavares." *Mulemba* 2 (Junho, 2010). Acedido em: 11 de dezembro de 2013, em: [www.setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/imprimir/artigo\\_2\\_2.php](http://www.setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/imprimir/artigo_2_2.php).
- SCOTT, David. *Refashioning futures: Criticism after postcoloniality*. New Jersey: Princeton University Press, 1999.
- SCOTT, James C. *Domination and the arts of resistance: Hidden transcripts*. New Haven & London: Yale University Press, 1990.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. "A literatura e a arte em Angola na pós-independência" *Revista Conexão Letras* Universidade Federal do Rio Grande do Sul 8.9 (2013): 9-19.
- SECCO, Carmen Tindó; SEPÚLVEDA, M<sup>a</sup> do Carmo & SALGADO, M<sup>a</sup> Teresa (Orgs.). *África & Brasil: Letras em Laços*. Vol. 2. São Caetano do Sul, SP, Brasil: Yendis Editora Ltda, 2010.
- SECCO, Carmen Tindó; SALGADO, Maria Teresa & JORGE, Sílvio Renato (Orgs.) *Pensando África: literatura, arte, cultura e ensino*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. "Poéticas do sensível: história, imaginação, erotismo e afeto na poesia angolana pós-1990." *Diadorim* 5 (2009):241-252. Acedido em: 4 de janeiro de 2014, em: [www.revistadiadorim.letras.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/view/181/187](http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/view/181/187)
- \_\_\_\_\_. "A Poesia Angolana Actual e a Procura de Outras formas de Politização." In Rita Chaves, Tânia Macedo & Rejane Vecchia (Orgs.). *A Kinda e a Missanga: Encontros Brasileiros com a Literatura Angolana*. São Paulo: Cultura Académica; Luanda: Nzila, 2007. pp. 159-170.
- \_\_\_\_\_. "Postcolonial poetry in Cape Verde, Angola, and Mozambique: Some contemporary considerations." *Research in African Literatures* 38.1 Lusophopne and Afro-Brazilian Literatures (Spring, 2007): 119-133.
- \_\_\_\_\_. (Coord.). *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX*. Vol. I: Angola. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.
- SETON-WATSON, Hugh. "Aftermaths of Empire." *Journal of Contemporary History* 15.1 Imperial Hangovers (January, 1980): 197-208.
- SHUSTERMAN, Richard. "The fine art of rap" *New Literary History* 22:3 (Summer, 1991): 613-632.
- \_\_\_\_\_. "Why Dewey now?" *Journal of Aesthetic Education* 23.3 (Autumn, 1989): 60-67.
- SIMONSE, Simon. "African Literature between Nostalgia and Utopia: African Novels Since 1953 in the Light of the Modes-of-Production Approach." *Research in African Literatures* 13.4 (Winter, 1982): 451-487.
- SMITH, Anthony D. *Nacionalismo: Teoria, Ideologia, História*. Conceição Moreira (Trad.).

- Lisboa: Editorial Teorema, Lda., 2001.
- SMITH, Ayana. "Blues, criticism and the signifying trickster." *Popular Music* 24:2 Literature and Music (May, 2005): 179-191.
- SNEAD, James A. "On Repetition in Black Culture." *Black American Literature Forum* 15 (1981): 146-54.
- SOARES, Francisco. *Kicola: estudos sobre a literatura angolana do século XIX*. Luanda: Mayamba, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Notícia da Literatura Angolana*. Coleção Escritores dos Países de Língua Portuguesa, nº 22. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.
- SONTAG, Susan. "Against interpretation." Acedido em: 15 de janeiro de 2014, em: [http://www.uiowa.edu/~c08g001d/Sontag\\_AgainstInterp.pdf](http://www.uiowa.edu/~c08g001d/Sontag_AgainstInterp.pdf).
- SOUSA, Samuel de. *Poesia, 1972*. Coleção Cadernos Lavra & Oficina, nº 8. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1978.
- SOYINKA, Wole. *Art, Dialogue, and Outrage: Essays on Literature and Culture*. New York: Pantheon Books, 1993.
- SPENCER, Nicolau. *Poesia de Nicolau Spencer*. Fernando Costa Andrade (Org.). Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1984.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trans. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos P. Feitosa e André P. Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- STRODE, Timothy & WOOD, Tim (Eds.). *The Hip Hop Reader*. Toronto: Pearson Longman, 2008.
- TALI, Jean-Michel Mabeko. *Dissidências e poder de estado: O MPLA perante si próprio (1962-1977)*. Vols. 1-2. Luanda: Editorial Nzila, 2001.
- TAVARES, Ana Paula. "Contar Histórias." In Laura Padilha e Maria Calafate Ribeiro (Orgs.). *Lendo Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 2008. pp. 39-49.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda., 1976.
- THIONG'O, Ngugi wa. "Writers in Politics: the Power of Words and the Words of Power." In *Tejumola Olaniyan & Ato Quayson (Eds.). African literature: An anthology of criticism and theory*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008. pp. 476-483.
- \_\_\_\_\_. *Penpoints, gunpoints, and dreams: Towards a critical theory of the arts and the State in Africa*. Oxford: Claredon Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Barrel of a pen: Resistance to repression in neo-colonial Kenya*. Trenton, N.J., USA: Africa World Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Decolonizing the mind: The politics of language in African literature*. London: James Currey, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics*. London: Heinemann Educational Books Ltd., 1972.
- THOMPSON, Katrina Daly. "Keeping it real: reality and representation in Maasai hip hop." *Journal of African Cultural Studies* 20:1 (2008): 33-44.
- TOFFLER, Alvim. *Choque do futuro: Do apocalipse à esperança*. Trad. Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil, 1970.
- TOMÁS, António. *O fazedor de utopias*. Lisboa: Tinta da China, 2007.
- TOOP, David. *Rap attack 2: African rap to global hip hop*. 2ª Ed. London: Serpent's Tail, 1991.
- TORGAL, Luís Reis. "As comunidades imaginadas – Reflexões metodológicas sobre o estudo dos nacionalismos africanos." In Luís Reis Torgal, Fernando Tavares Pimenta e Julião Soares

- Sousa. *Comunidades imaginadas: Nação e nacionalismos em África*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008. pp. 227-237.
- TORGAL, Luís Reis; PIMENTA, Fernando Tavares & SOUSA, Julião Soares. *Comunidades imaginadas: Nação e nacionalismos em África*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.
- TRAJANNO, Nankhova Trajanno. *Fisionomia do Limite*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Caminhos da Mente*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2004.
- TRIGO, Salvato. "Literatura Colonial Literaturas Africanas". *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. (Copilação das comunicações apresentadas durante o Colóquio sobre Literaturas dos Países Africanos de Língua Portuguesa realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna em Julho de 1985). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio de Literatura comparada: Afro-luso-brasileira*. Lisboa: Editora Vega Ltda., 198(?).
- \_\_\_\_\_. *Luandino Vieira, o logoteca*. Porto: Brasília, 1981.
- \_\_\_\_\_. *A Poética da "Geração da Mensagem"*. Coleção Literaturas Africanas, Vol. 2. Porto: Brasília Editora, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Introdução a Literatura Angolana de Expressão Portuguesa*. Porto: Brasília Editora, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Literatura Angolana*. Vol I. Lubango: Faculdade de Letras do Lubango, 1975.
- TUCKER, Bruce. " 'Tell Tchaikovsky the news': Postmodernism, popular culture, and the emergence of Rock 'N' Roll." *Black Music Research Journal* 9.2 (Autumn, 1989): 271-295.
- UDENTA, Udentia O. . *Art, ideology and social commitment in African poetry (a discourse)*. Enugu, Nigeria: Fourth Dimension Publishing Co., Ltd., 1996.
- VASCONCELOS, Adriano Botelho de. *Olímias*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Tábua*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Emoções*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1988.
- VASCONCELOS, Nilton Saraiva Botelho de (Org.). *É em momentos depois de ter sonhado: antologia da dimensão formalista da poesia moderna angolana*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2005.
- VAUGHAN, Megan. "Madness and Colonialism, Colonialism as Madness: Re-reading Fanon. Colonial Discourse and the Psychopathology of Colonialism." *Paideuma* 39 (1993): 45-55.
- VENÂNCIO, José Carlos. *Literatura e poder na África Lusófona*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Literatura versus sociedade*. Lisboa: Editora Vega, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Uma Perspectiva Etnológica da Literatura Angolana*. 2ª Ed.. Lisboa: Ulmeiro, 1993.
- VIEIRA, José Luandino. "Literatura Angolana: estoriando a partir do que não se vê." In Laura Cavalcante Padilha e Maria Calafate Ribeiro (Orgs.) *Lendo Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 2008. pp. 31-37.
- \_\_\_\_\_. *João Vêncio: os seus amores*. Luanda: Nzila, 2004.
- VILANOVA, João-Maria. *Poesia*. Luanda: Editorial Nzila, 2004.
- WALCOTT, Rinaldo. "Post-civil rights music; or why hip hop is dominant." *Action, criticism, and theory for music education* 4.3 (September, 2005): 2-8. Acedido em: 20 de maio de 2011, em: [http://act.maydaygroup.org/articles/walcott4\\_3.pdf](http://act.maydaygroup.org/articles/walcott4_3.pdf).
- \_\_\_\_\_. *Black like who?* Toronto: Insomniac Press, 1997.
- WESTBROOK, Alonzo. *Hip Hoptionary: The Dictionary of Hip Hop Terminology*. New York:

Broadway Books, 2002.

WHEELER, Douglas L. . "Origins of African Nationalism in Angola: Assimilado Protest Writings, 1859-1929." In Ronald H. Chilcote (Ed.). *Protest and Resistance in Angola and Brazil*. Berkley, Los Angeles and London: University of California Press, 1972. pp. 67-87.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

WOCHAY, Fonseca. *Lutar é viver*. Coleção Cadernos Lavra & Oficina nº 46. 1ª Ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1982.

WOLFERS, Michael (Org.). *Poems from Angola*. Trans. Michael Wolfers. Nairobi: Heinemann Educational Books Ltd., 1979.

WOLFREYS, Julian (Ed.). *Literary Theories - A reader & guide*. Edinburgh: Edinburgh Press, 1999.

WOODARD, Komozi. *A Nation Within a Nation: Amiri Baraka (LeRoi James) and Black Power Politics*. Chapel Hill e Londres: University of North Carolina Press, 1999.

X, Malcom. *The Ballot or the Bullet* (3 de abril, 1964). Acedido em: 09 de maio de 2013, em: [www.edchange.org/multicultural/speeches/malcolm\\_x\\_ballot.html](http://www.edchange.org/multicultural/speeches/malcolm_x_ballot.html).

XAVIER, Lola Geraldés. "A ironia: propostas para as literaturas de língua portuguesa." *Santa Barbara Portuguese Studies* 10 (2008): 65-73.

\_\_\_\_\_. "Pepetela: entre a História e a Ficção". *Limite 2* (2008): 255-270.

\_\_\_\_\_. *O Discurso da Ironia*. Coimbra: Novo Imbondeiro, 2007.

XITU, Uanhenga. *O Ministro*. Luanda: Mayamba Editora, 2011.

YOUNG, Robert. *White Mythologies: writing history and the west*. New York: Routledge, 1990.

ZUMTHOR, Paul & McGARRY, Jean. "The impossible closure of the oral text." *Yale French Studies* 67 Concepts of Closure (1984): 25-42.

## Discografia

BASTOS, Waldemar. "Velha Chica". *O Primeiro Canto*. Lisboa: Universal Music Portugal SA, 2000.

IKONOKLASTA. "Cuca (isso é o que eles querem)". Acedido em 12 de outubro de 2013, em [www.youtube.com/watch?v=6oUv9VqlaHY](http://www.youtube.com/watch?v=6oUv9VqlaHY)

\_\_\_\_\_. "A morte do artista". Acedido em 12 de outubro de 2013, em <http://www.youtube.com/watch?v=JuemqEP3ivM>

\_\_\_\_\_. "Nós e os outros". Acedido em 12 de outubro de 2013, em <http://www.youtube.com/watch?v=1o7PyO1NBWA>

MCK. *Proibido Ouvir Isto*. Luanda: Masta K Produçoes, 2011.

\_\_\_\_\_. *Nutrição Espiritual*. Luanda: Masta K Produçoes, 2006.

\_\_\_\_\_. *Trincheira de Ideias*. Luanda: Masta K Produçoes, 2002. Acedido em 10 de dezembro de 2013, em <http://som13.com.br/hiphoptuga/albums/mc-k-trincheira-de-ideias>

MAYANDA, Keita. "A idade da razão". *A idade da razão*. Acedido em 12 de outubro de 2013, em <http://rapangolanodownload.blogspot.pt/2012/12/keita-mayanda-o-homem-e-o-artista-2005.html>

MENDES, Paulino (Org.). *The Best Hip Hop Canal*. Vol. I. Luanda: Rádio Nacional de Angola, 2007.

PHAY GRAND. *Pão Burro*. Luanda: Masta K. Produçoes, 2007.

PUBLIC ENEMY. *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*. LP. Def Jam, 1988.  
SENSE, Bob Da Rage. "Reflete". Acedido em 10 de outubro de 2013, em <http://bobdaragesense.bandcamp.com/>  
TRIBO DO SUL. "Heróiz da Nova Angola". Tribosulando. Acedido em 10 de outubro de 2013, em [http://palcoprincipal.sapo.pt/tribo\\_sul/musica/tribosulandu\\_vol\\_1/heroiz\\_da\\_nova\\_angola](http://palcoprincipal.sapo.pt/tribo_sul/musica/tribosulandu_vol_1/heroiz_da_nova_angola).

## **Fontes Web**

[www.cenasquecurto.net](http://www.cenasquecurto.net)

[www.kallun.com](http://www.kallun.com)

[www.lusohiphop.net](http://www.lusohiphop.net)

[www.noticiario-periferico.com](http://www.noticiario-periferico.com)

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

[www.zulunation.com](http://www.zulunation.com)

União dos Escritores Angolanos: <http://www.uea-angola.org>

Central Angola 7311: <http://www.centralangola7311.net>