

Faculdade de Letras  
da Universidade de Coimbra

# RAP E ATIVISMO POLÍTICO NO ESPAÇO LUSÓFONO

Estudos de caso no Brasil, Portugal,  
Angola e Moçambique

Francisco Carlos Guerra de Mendonça Júnior

VOLUME 1

Tese de doutoramento na área científica de Ciências da Comunicação orientada pelo Professor Doutor Sílvio Manuel Correia Rodrigues dos Santos e coorientada pela Professora Doutora Isabel Maria Ribeiro Ferin Cunha, apresentada ao Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Abril de 2020

1 2  9 0

UNIVERSIDADE D  
COIMBRA

## Agradecimentos

---

O material colhido nesta tese mostra que vivemos um período em que é necessário muita reflexão e resistência. A ascensão de governos autoritários e os retrocessos em diversas áreas, sobretudo, na educação, expõem um quadro em que é preciso intervenção social para se construir a esperança. Portanto, há mais motivos para se preocupar, do que propriamente comemorar. Assim sendo, desejo que o material colhido também sirva como um instrumento de intervenção, apresentando as vozes historicamente silenciadas, devido à perpetuação de colonialismos, do capitalismo e do heteropatriarcado.

Em meio à este trabalho, sou grato aos professores Sílvio Correia dos Santos e Isabel Ferin pelo rigor científico em todo o processo de orientação, em conjunto com a abertura para um tema ainda novo e até mesmo subalternizado na academia. Também agradeço a professora Maria João Silveirinha, coordenadora do Doutorado em Ciências da Comunicação, pelo apoio incondicional dado à essa investigação científica.

Agradeço a minha mãe MarluCIA Guerra, que foi a luz em vários momentos quando até eu descreditei de mim. Agradeço ao meu pai Carlos Guerra, por sempre apostar nos estudos, ao meu irmão Luiz Gonzaga Guerra e a minha irmã Maria Isabel Guerra, pelos gestos e palavras de incentivo nesta difícil jornada. Ainda em relação à família, sou grato a quatro mulheres que sempre me dão força: Minha avó Antônia Batista, minha prima Alicianny Silva, minha tia Nara Maria e também Alice Maria. Agradeço ao meu bisavô Chico Batista (*in memorian*), por ter me proporcionado o primeiro contato com a rima e o carinho fraterno dos avós Luiz (*in memorian*) e Nice (*in memorian*), como também a todos os meus primos, primas, tios e tias, com especial atenção a Paulo Gabriel, Paula Ysabelle, Nora, Marli, Tico, Francisco José, Rasmus, Glênio, Ísis, Miguel, Dadato, Tininica, Dedete (*in memorian*), Nevinha e Marianna.

A distância da família durante cerca de sete anos, entre mestrado e doutoramento em Portugal, só não me deixou na solidão devido aos amigos que se tornaram uma família. Nisso, sou grato à força dada por João Noé de Carvalho, companheiro de estudos em todas as horas, e as amigas Marcela Uchôa, Marcela Santana, Luciana Carmo, Lizi Menezes, Joana Bárbara, Irina Castro e Jalusa Arruda, que me deixaram de cabeça erguida no momento que mais precisei. Destaco o papel de Bruno Fernandes, Gustavo Laffitte, Hugo Matos e Charles Trigueiro em me darem toda a força necessária e também a todos aqueles que sempre me apoiaram na difícil jornada, sobretudo, a Gonçalo Guiné,

Pedro Vaz, Daniel Cruz, Jonas van Vossole, Boaventura Monjane, Lucerna do Moco e Otto Vinícius. Esses foram os companheiros que me fizeram erguer a cabeça na reta final, mas ao longo do trabalho ainda sou grato ao companheirismo da pequena Sophia Ataliba e de grandes amigos que ficam para a vida: “Iug” Barros, Rogério Bivar, Eumara Maciel, Jorgette, Renan Inquérito, Júlio Moreira, Bruno Sena Martins, Valdemar Gomes, Carlos Henrique, Ricardo Gouveia, Diego Azenha, Aristeo Pantoja, Paula Émille, Ryan César, Jean Salvatore, Bernardo Neto, Sabrina Guarese, Max Anjos, Victor Del Vecchio, Juliano CT, Esther Amábile, Brian Williams, Ildarlidy, Felipe, Thiago, Beatriz Guimarães, Marcela Rodrigues, Isabela Mundim, Alessandro Grace, Gustavo Muniz, Gabriel Valadares, Luísa Passos, Larissa, Cíntia Ataliba, Rafael Silva, Francisco Alexandre, Pedro Filipe, David Mendes, Kuba, Alegnayra, Luciano Amorim, Clayton Zocarato e Dona Luiza. Também agradeço as oportunidades dadas pelos grupos SESLA, Velha Capital, Unidos do Infra, República da Praça, Interligados e Victoria Deluxe.

Agradeço a Otávio Raposo, Teresa Fradique e Pedro Belchior Nunes por terem aceitado fazer parte da banca desta tese de doutorado. Sou muito grato ainda a todas as pessoas que ajudaram nesta pesquisa, concedendo entrevistas ou fornecendo materiais.

Em Moçambique, sou grato à assistência dada por Tirso Siteo, que me recebeu em sua residência; a Janne Rantala pelo material fornecido e também as pessoas que concederam entrevistas de forma voluntária: Iveth, Olho Vivo, Shackal, Helder Leonel, Shot B e DingZwayu. Outras que também concederam informações pela *internet*, como Sgee, Filady, Osvaldo Iko, Inspector Desusado, Extraterrestre, Az-Pro e Célia Teresa.

Em relação à Angola, sou muito grato ao importante material fornecido por Jorge Fernandes, que possibilitou conhecer de forma ampla a música de intervenção desse país. Agradeço ainda a Verônica Leite, sua esposa, que também me ensinou bastante sobre a arte e a política de Angola. Também sou grato a disponibilidade da cineasta Ariel de Bigault em fornecer material muito relevante. Destaco ainda a disponibilidade apresentada por MCK, para esclarecer todas as dúvidas em relação à sua obra. Os *rappers* Flagelo Urbano, Ikonoklasta, Carbono Casimiro (*in memorian*), Cheick Hata, Drux-P, SSGilo Suburbano, e o produtor Conductor, também foram essenciais nesta jornada. A professora Tânia Macêdo também possibilitou que o trabalho sobre Angola melhorasse, ao me convidar para palestra sobre o tema no Centro de Estudos Africanos da Universidade de São Paulo (USP). Também sou muito grato aos cabindenses Kardinal MC, João Valentim e Dogmilson.

Na pesquisa do Brasil, sou grato as pessoas que me deram estadia em São Paulo, Vittão Melo e Bruno Harllen, e também aqueles que ajudaram diretamente na pesquisa, concedendo informações: Diego Diegues, Eduardo Taddeo e a sua esposa Fátima

Taddeo, GOG, Kvide, Jucka Anchieta, Vinícius Terra, Lívia Cruz, Smoke, Ana Letícia, Hertz Dias, Emerson Alcalde, Bárbara Freitas, Dum-Dum e a sua filha Kimberlly. Agradeço ainda as contribuições fundamentais de Douglas Soares e Levi Soares no suporte das entrevistas. Também sou grato a Leonardo Santos, pelos convites para integrar o corpo editorial da revista Convergência Crítica e para participar do primeiro júri acadêmico. Agradeço a família construída no Slam Mossoró, que representam a esperança de dias melhores na minha cidade, com especial atenção a Karlla Souza, Luan Alves, Pedro Fernandes, Lucas Rafael, Lucas Sullivam e Yane. Sou grato ainda a Itamar Nobre e a Leonardo dos Anjos pelas primeiras oportunidades para publicação científica. Destaco ainda as parcerias acadêmicas construídas com Karla Burgoa e Raquel Coelho.

Em relação à Portugal, a contribuição do Centro de Estudos Sociais foi fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa. Nisso, agradeço a Sara Araújo e a Boaventura de Sousa Santos, pelas oportunidades dadas para apresentar minhas ideias e colocá-las em prática. Destaco ainda a gentileza de todos os colaboradores da Biblioteca Norte/Sul, com especial atenção a Inês Lima. Agradeço a Chullage e a Rui Miguel de Abreu pelas entrevistas concedidas, como também ao Salão Brazil, a António Tonga, a Rui Amado e a Hêrnani Miguel, pelas oportunidades para apresentar a minha arte. Destaco ainda aqueles que aceitaram participar de eventos que estive na organização: Maze, Pi, Marcelo D2, Adriana Calcanhotto, Gregório Duvivier, IamLawn, Pantera Mirex-G, Márcia Leão, Federica Lupati, G Fema, Muleca XIII, João Tomé, Lack Bernardo, Vhábulla, Sandra, Lady N, Ruze, LBC Soldjah, Hezbó, Mynda Guevara, Toxyna, Bartolomeu, Aida Freudenthal, Henrique Pinhel, Samo TV e Soraia Simões.

Agradeço também as pessoas que forneceram as primeiras oportunidades no âmbito profissional e se tornaram grandes amigos: Paulo Júnior (*in memoriam*), William Robson, Cezar Alves, Gleison Tibau, Freire Neto, Lucílio Filho, Dyego Tavares, Lenilton, Glaucio Uchôa, João Dehon, Duarte Guimarães e Ruy Alckmin. Também compartilho este momento com os amigos Luiz Ricardo, Lycia Jales, Arthur Gerard, Arthur Souza, Pablo Diego, Daniel Oliveira, Ilayni Freitas, Rômulo, Cláudio Palheta, Raniela, Vinícius Davi, Paulo Victor e com a grande família que forma o Baraúnas.

A jornada de doutoramento termina com a convicção de que a compaixão e o carinho fraterno entre as pessoas que lutam diariamente pela mudança social é a maior energia, para alimentar a esperança em dias melhores. O fim deste ciclo também mostra que é preciso renovar-se, para resistir e re-existir diariamente! É essa a aprendizagem que quero levar aos meus primeiros alunos na Universidade Federal do Cariri (UFCA), desafio que irei encarar logo depois do fim deste ciclo.

Ao futuro, deixo apenas uma certeza: A luta continua!

## Resumo

---

O *rap* é um gênero musical pertencente a cultura *hip-hop* e surgido na década de 1970, nos Estados Unidos. Devido à globalização, esse ritmo se popularizou por diversos continentes, mas é reconfigurado em cada local, onde é recriado. No *rap*, predomina a participação de pessoas pertencentes a grupos sociais historicamente invisibilizados. Este trabalho foca-se em estudos de caso em Portugal, Brasil, Angola e Moçambique, os quatro maiores países do espaço lusófono, e tem o intuito de analisar, interpretar e interligar coincidências e divergências nos discursos de *rappers* de intervenção social. O objetivo é perceber como os grupos sociais subalternizados se comunicam com as periferias em quatro países que vivenciaram o mesmo perímetro colonial, para analisar como as características são influenciadas por esse histórico e também pela troca de informações subsequente, que é influenciada pela globalização, pelo uso da língua portuguesa e pela presença de veículos de comunicação, sobretudo de Portugal e Brasil, nos demais países do espaço lusófono. Este trabalho inclui estudos de caso em cada um dos países: Chullage (Portugal), Eduardo Taddeo (Brasil), MCK (Angola) e Azagaia (Moçambique). Do ponto de vista metodológico, foi feita análise de discurso, selecionando os temas mais presentes nas carreiras dos estudos de casos; e trabalho de campo com observação participante, além de entrevistas semiestruturadas. Esses artistas mantêm um ativismo cívico desde a primeira fase do *rap* interventivo em seus países, questionando sobre a política local e o histórico de opressões, além de terem uma posição crítica em relação aos meios de comunicação. Esta tese aponta para possíveis caminhos de inclusão na academia destas linguagens utilizadas nas periferias, como forma de ampliar o alcance do conhecimento. Adicionalmente, também destaca uma necessidade de resgate identitário, em meio a uma violência histórica que apagou saberes locais e continua invisibilizando pessoas que não dominam uma língua de origem europeia.

## Abstract

---

*Rap is a music genre that belongs to hip-hop culture and emerged in the 70`s on United States. Due to globalization, this musical rhythm became popular among several continents, but it is redesigned in each place it is recreated. In rap, what predominates is the participation of historically invisible social groups. This thesis is focused in case studies in Portugal, Brazil, Angola and Mozambique, the four biggest Portuguese speaker countries, and has the goal of analyzing, interpreting e interconnecting agreements and disagreements in social intervention discourses of different rappers. The goal is to recognize how the subordinate social groups communicate with urban outskirts in countries that passed through the same colonial boundaries, to analyse how its characteristics are influenced by this historical process and also by the following exchange of information, influenced by globalization, through Portuguese language and the presence of communication means, mostly of Portugal and Brazil, on the others Portuguese speaker countries. This thesis contains case studies in each country: Chullage (Portugal), Eduardo Taddeo (Brazil), MCK (Angola) and Azagaia (Mozambique). From the methodological perspective, it was made a discourse analysys, selecting the most present subjects in the participants careers; fieldwork with participant observation and semi-structured interviews. These artists keep involved with civic activism since the first phase of the interventionist rap in each respective country, questioning about local politics and oprression history, in addition to a critical view of communication means. This thesis shows possible ways to include this outskirts languages in the academia, as a way to amplify the reach of its knowledge. Also, emphasizes the need of an identitarian recovery, among the historical violence that turned invisible local knowledges and people that don`t master an european language.*

# Índice

---

1ª Parte: Enquadramento teórico.....	24
<b>Capítulo primeiro – Pan-africanismo e pós-colonialismo.....</b>	<b>24</b>
<b>1.1 O surgimento do racismo científico.....</b>	<b>26</b>
<b>1.2 Construindo as resistências: O pan-africanismo.....</b>	<b>30</b>
<b>1.3 O questionamento à inversão do discurso em Frantz Fanon e Albert Memmi.....</b>	<b>38</b>
<b>1.4 O contexto português de colonização.....</b>	<b>46</b>
1.4.1 Os povos colonizados no Brasil.....	47
1.4.1.1 Os povos indígenas no Brasil.....	48
1.4.1.2 Os povos quilombolas no Brasil.....	51
1.4.2 A colonização de Portugal no continente africano.....	53
1.4.2.1 A música como forma de resistência anticolonial em Angola.....	57
1.4.2.2 A música como forma de resistência anticolonial em Moçambique.....	62
1.4.2.3 A luta anticolonial a partir da metrópole: A Casa dos Estudantes do Império.....	65
1.4.2.4 As independências das colônias africanas de Portugal.....	68
1.4.2.4.1 O processo de descolonização em Angola.....	69
1.4.2.4.2 O processo de descolonização em Moçambique.....	72
<b>1.5 Os estudos pós-coloniais.....</b>	<b>76</b>
1.5.1 Definições dos estudos pós-coloniais.....	76
1.5.2 Contribuições de Edward Said, pioneiro dos estudos pós-coloniais.....	77
1.5.3 A questão da identidade nos estudos pós-coloniais.....	81
1.5.4 As relações interculturais no contexto pós-colonial.....	88
<b>Capítulo segundo - A reconfiguração do sistema-mundo: A globalização.....</b>	<b>98</b>
<b>2.1 Construção e expansão da era global.....</b>	<b>100</b>
2.1.1 Análise do conceito de globalização.....	101
2.1.2 Globalização e colonialidade: Derivação do padrão de poder colonial em tempos globais.....	103
2.1.3 A queda do Estado-Nação: Oportunidades internacionais ou continuidade de hegemonias?.....	106

2.1.4 A construção de alternativas à globalização neoliberal .....	108
<b>2.2 Acordos econômicos como reforço da globalização neoliberal.....</b>	<b>111</b>
<b>2.3 Reivindicações identitárias locais em período de globalização.....</b>	<b>124</b>
<b>Capítulo terceiro – A mídia no espaço lusófono .....</b>	<b>136</b>
<b>3.1 A mídia em Portugal.....</b>	<b>140</b>
3.1.1 O discurso sobre o imigrante na mídia portuguesa .....	142
<b>3.2 A mídia no Brasil .....</b>	<b>150</b>
3.2.1 A ligação da mídia com as elites políticas no Brasil.....	155
<b>3.3 A mídia em Angola .....</b>	<b>160</b>
<b>3.4 A mídia em Moçambique.....</b>	<b>170</b>
<b>Capítulo quarto – Surgimento e expansão do rap.....</b>	<b>182</b>
<b>4.1 A formação do movimento hip-hop .....</b>	<b>184</b>
<b>4.2 Globalização do hip-hop .....</b>	<b>189</b>
<b>4.3 Negociações regionais na música rap .....</b>	<b>193</b>
<b>4.4 A identidade femininina no rap .....</b>	<b>197</b>
<b>4.5 O rap como auxílio e alternativa a educação formal .....</b>	<b>200</b>
<b>4.6 A moda no movimento hip-hop.....</b>	<b>204</b>
<b>4.7 O rap como forma de comunicação alternativa .....</b>	<b>206</b>
<b>Capítulo quinto - Metodologia e resultados .....</b>	<b>212</b>
<b>5.1 Estudos de caso .....</b>	<b>213</b>
5.1.1 Caso Chullage .....	215
5.1.2 Caso Eduardo Taddeo .....	217
5.1.3 Caso MCK .....	218
5.1.4 Caso Azagaia .....	220
<b>5.2 Análise de discurso .....</b>	<b>222</b>
5.2.1 Contextualização.....	226
5.2.2 Seleção do <i>corpus</i> de análise .....	233
5.2.3 Análise de discurso por critérios quantitativos .....	235
1ª Etapa - Percepção imediata das mensagens:.....	236
2ª Etapa - Eliminação ou manutenção de temas semelhantes: .....	236
Resultado Parcial 1 - Explicação dos temas: .....	237
Resultado Parcial 2 - Formulação das tabelas:.....	243
Resultado Parcial 3 - Quantificação dos temas:.....	269
Resultado Final - Seleção de músicas por critérios quantitativos:.....	283
5.2.4 Seleção de músicas por critérios qualitativos .....	305



<b>5.3 Entrevistas semiestruturadas</b> .....	318
5.3.1 Roteiro das entrevistas .....	318
5.3.2 Quantificação das entrevistas.....	320
5.3.3 Transcrições das entrevistas.....	320
<b>5.4 Observação participante</b> .....	321
5.4.1 Portugal.....	322
5.4.2 Brasil.....	324
5.4.3 Angola.....	327
5.4.4 Moçambique .....	330
<b>5.5 Pesquisa bibliográfica</b> .....	333
5.5.1 Racismo científico .....	334
5.5.2 Pan-africanismo .....	335
5.5.3 Críticas ao pan-africanismo .....	336
5.5.4 Colonização portuguesa.....	337
5.5.5 Pós-colonialismo.....	337
5.5.6 Globalização .....	338
5.5.7 Mídia.....	340
5.5.8 <i>Hip-hop</i> .....	341
5.5.9 <i>Hip-hop</i> em Portugal.....	342
5.5.10 <i>Hip-hop</i> no Brasil .....	344
5.5.11 <i>Hip-hop</i> em Angola .....	345
5.5.12 <i>Hip-hop</i> em Moçambique .....	346
<b>2ª Parte: Estudo empírico</b> .....	348
<b>Capítulo sexto – O rap como forma de ativismo político em Portugal</b> .....	348
<b>6.1 A formação do rap como ferramenta de resistência política em Portugal</b> .....	350
<b>6.2 Estudo de caso: Chullage</b> .....	358
6.2.1 Análise do discurso de Chullage.....	365
6.2.2 Análise do discurso das músicas de Chullage em crioulo cabo-verdiano.....	386
<b>Capítulo sétimo - O rap como forma de ativismo político no Brasil</b> .....	395
<b>7.1 A formação do rap como ferramenta de resistência política no Brasil</b> .....	396
<b>7.2 Estudo de Caso: Eduardo Taddeo</b> .....	400
7.2.1 Análise do discurso de Eduardo Taddeo.....	412
<b>Capítulo oitavo: O rap como forma de ativismo político em Angola</b> .....	454

<b>8.1 A formação do <i>rap</i> como ferramenta de resistência política em Angola</b> .....	455
<b>8.2 Estudo de Caso: MCK</b> .....	475
8.2.1 Análise do discurso de MCK .....	482
<b>Capítulo nono - O <i>rap</i> como forma de ativismo político em Moçambique</b> .....	530
<b>9.1 A formação do <i>rap</i> como ferramenta de resistência política em Moçambique</b> .....	531
<b>9.2 Estudo de caso: Azagaia</b> .....	542
<b>9.3 Análise do discurso de Azagaia</b> .....	549
<b>Capítulo décimo – Parcerias entre os <i>rappers</i> do espaço lusófono</b> .....	585
<b>10.1 Parcerias musicais possibilitadas pelo fluxo migratório</b> .....	586
<b>10.2 Parcerias musicais possibilitadas pelo uso da <i>internet</i></b> .....	591
<b>10.3 Parcerias musicais em trabalhos de Azagaia</b> .....	597
<b>10.4 Parcerias musicais em trabalhos de MCK</b> .....	612
<b>10.5 Outras parcerias no espaço lusófono</b> .....	631
Conclusão .....	637
Síntese das conclusões.....	657
Bibliografia.....	659

## Índice de tabelas

### Contextualização:

Tabela 1   Músicas – Início do <i>rap</i> em Portugal.....	227
Tabela 2   Músicas – Início do <i>rap</i> no Brasil.....	229
Tabela 3   Músicas – Início do <i>rap</i> em Angola.....	230
Tabela 4   Músicas – Início do <i>rap</i> em Moçambique.....	232

### Descrição de temas:

Tabela 5   Chullage.....	244
Tabela 6   Eduardo Taddeo/Facção Central.....	249
Tabela 7   MCK.....	259
Tabela 8   Azagaia.....	265

### Quantificação dos temas:

Tabela 9   Chullage.....	269
Tabela 10   Eduardo Taddeo/Facção Central – Parte 1.....	271
Tabela 11   Eduardo Taddeo/Facção Central – Parte 2.....	274
Tabela 12   MCK.....	277
Tabela 13   Azagaia.....	281

### Seleção de músicas por critérios quantitativos:

Tabela 14   Chullage – <i>Rapresálias, sangue, suor</i> .....	284
Tabela 15   Chullage – <i>Rapensar</i> .....	285
Tabela 16   Chullage – <i>Rapressão</i> .....	286
Tabela 17   Facção Central (Eduardo Taddeo) – <i>Juventude de atitude</i> .....	287
Tabela 18   Facção Central (Eduardo Taddeo) – <i>Estamos de luto</i> .....	289
Tabela 19   Facção Central (Eduardo Taddeo) – <i>A marcha fúnebre prossegue</i> .....	290
Tabela 20   Facção Central (Eduardo Taddeo) – <i>Direto do campo de extermínio</i> .....	291
Tabela 21   Facção Central (Eduardo Taddeo) – <i>O espetáculo do circo dos horrores</i> .....	292
Tabela 22   Facção Central (Eduardo Taddeo) – <i>A fantástica fábrica de cadáver</i> .....	294
Tabela 23   MCK – <i>Trincheira de ideias</i> .....	295
Tabela 24   MCK – <i>Nutrição espiritual</i> .....	297
Tabela 25   MCK – <i>Proibido ouvir isto</i> .....	299
Tabela 26   MCK – <i>V.A.L.O.R.E.S.</i> .....	300
Tabela 27   Azagaia – <i>Babalaze</i> .....	301
Tabela 28   Azagaia – <i>Cubaliwa</i> .....	302
Tabela 29   Azagaia – <i>10 anos de babalaze/Singles</i> .....	304

### Seleção de músicas por critérios qualitativos:

Tabela 30   Chullage.....	306
Tabela 31   Eduardo Taddeo.....	309
Tabela 32   MCK.....	312
Tabela 33   Azagaia.....	316

**Extra:**

Tabela 34 | Chullage – Músicas cantadas em crioulo cabo-verdiano.....389

## **Índice de figuras**

Figura 1   Região de prevalência dos bantus ( <i>Epic World History</i> ).....	543
Figura 2   Publicação Babalaze: A outra margem da verdade (Foto: Autor da tese).....	545

## Introdução

---

Esta investigação tem como objetivo principal analisar a utilização do *rap* como forma de ativismo político nos países do espaço lusófono<sup>1</sup>. Ativismo político é entendido nesta tese de doutoramento como a ação de reivindicar melhorias em relação ao *statu quo*, apresentando questões problemáticas no âmbito social, econômico e político. O trabalho considera os quatro países com maior população dentro dessa comunidade geopolítica: Portugal, Brasil, Angola e Moçambique. Através da análise das letras dos *rappers* e de entrevistas com eles, são denunciadas as histórias e as continuidades de diversos colonialismos<sup>2</sup>. Ademais, se observa a rejeição do diálogo de vários *rappers* com os meios de comunicação hegemônicos nesses países, devido à ligação entre os agentes da mídia e as elites econômicas. No quesito educacional, o *rap* também serve como forma alternativa de ensino, sendo utilizado como metodologia de maior proximidade com o cotidiano dos alunos ou apresentando como os povos historicamente

---

<sup>1</sup> A concepção de que existe um espaço lusófono é diferente da aceitação de uma comunidade lusófona. A comunidade pressupõe uma partilha identitária e construção coletiva, provocando uma integração cultural harmônica. Já o espaço lusófono parte das palavras “*luso*”, que significa lusitano ou lusitana, podendo ser entendido como português e “*fonia*”, que vem de fala. Dessa forma, é entendido como “*fala lusa*”. Isso é, são os países que possuem o português como língua oficial. Os países de língua oficial portuguesa são: Portugal, Brasil, Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe, Timor-Leste e Guiné Equatorial. Macau, que é uma Região Administrativa Especial da República Popular da China, também é outro local em que o português é um dos idiomas oficiais. A concepção torna-se ainda mais complexa, porque a Guiné Equatorial praticamente não tem falantes de língua portuguesa e adotou o idioma como língua oficial apenas para ser aceito como membro da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), no intuito de ter facilidades econômicas. Dessa forma, a língua facilita a circulação de informação entre os países, não desconsiderando que esse idioma foi imposto por um histórico de apagamentos identitários e violências, que serão problematizados ao longo da tese. A própria noção de que a língua portuguesa é um elo de ligação entre os países será problematizada ao longo do trabalho, pois há a utilização de outras línguas em todos os países estudados. Sendo assim, a ligação do espaço lusófono é uma nomenclatura que se restringe à oficialização da língua portuguesa, mas que serve como ponto de partida para compreender como o mesmo histórico colonial e a atual circulação da língua portuguesa provocam semelhanças nas configurações atuais desses países.

<sup>2</sup> A opção de utilizar a expressão colonialismos, no plural, acontece porque não se trata apenas do colonialismo histórico, em que um país possuía o domínio oficial de um território. De acordo com Boaventura de Sousa Santos (2008), as relações de poder no mundo atual mantêm uma lógica de domínio colonial, configuradas em acordos econômicos prejudiciais aos países pobres, invasões por países hegemônicos, expulsão de povos originários dos seus territórios, assim como em preconceitos e exclusões sociais, relativos ao racismo, sexismo, homofobia, como também nos apagamentos identitários de hábitos, costumes e línguas. Sendo assim, a utilização do plural carrega o sentido político de que existem lógicas de domínio e opressão contra os países e povos pobres, oriundos de diferentes forças externas, produzidas sobretudo pelas principais potências econômicas do mundo.

excluídos possuem saberes importantes, mas desperdiçados pelo conhecimento hegemônico, que possui características colonizadoras e eurocentradas.

Com isso, busca-se analisar as divergências e semelhanças discursivas nesses países que passaram pelo mesmo eixo de colonização. O ensaísta português Eduardo Lourenço (2004) afirma que a língua portuguesa fez com que os países do espaço lusófono ultrapassassem as suas fronteiras físicas e expandissem as suas culturas entre eles. Em artigo escrito em parceria com o autor desta tese, o professor brasileiro de Ciências da Comunicação Itamar Nobre (2016) define o *rap* como uma vertente rítmica musical e comunicacional, repositória e propagadora de ideias do meio popular, sendo considerada uma ferramenta discursiva pós-colonial, por dar voz e protagonismo a grupos historicamente excluídos. O *rap* é integrante de um movimento cultural mais amplo, denominado *hip-hop*, que significa, em sua tradução literal, movimentar os quadris e saltar (*to hip* e *to hop*, em inglês). Esse movimento tem quatro elementos originários, que são o mestre de cerimônia (*MC*), o *disc-jóquei* (*DJ*), o *break dance* e o grafite.

A presente pesquisa selecionou o espaço lusófono como local para ser estudado, justamente porque é um espaço de encontro de várias influências em que é possível analisar a reconfiguração das resistências em um movimento de origem negra e juvenil, observando semelhanças e divergências em diferentes espaços, que estão historicamente ligados. Nesta pesquisa, o *rap* é estudado como forma de ativismo político, através da análise de discurso de influência francesa, que considera o sujeito como reprodutor de formações discursivas, baseadas em ideologias. Desse modo, comparam-se as letras e os contextos sociopolíticos dos *rappers* com contribuições de teóricos. Os pilares teóricos do trabalho são pan-africanismo, pós-colonialismo, globalização, mídia e o próprio *hip-hop*. Sendo assim, é analisado como o histórico de colonização portuguesa e a globalização neoliberal influenciam nas semelhanças e divergências entre as opressões e resistências em quatro países, bem como as identidades locais criam diferenças. Ademais, observa-se como a mídia e a língua portuguesa facilitam a circulação de informação entre os países e contribuem para que os temas coincidam nos locais estudados.

O trabalho será dividido em duas partes. A primeira é denominada de *Enquadramento teórico*, onde se apresentam a ligação histórica desses países e as configurações sociopolíticas da atualidade, que servem para entender as relações entre os países. A segunda parte é denominada *Estudo empírico*, em que se apresenta o resultado da pesquisa sobre o *rap* nos quatro países estudados, mostrando tanto os resultados obtidos a partir de viagens para os países, como da bibliografia, discografia, entrevistas,

consulta de conteúdo na *internet* e do conhecimento prévio do autor, devido à militância no movimento *hip-hop*.

No primeiro capítulo teórico, são mostrados conceitos aceitos, em determinada época, como científicos, que legitimavam o racismo e, logo em seguida, são apresentadas as formas de emancipação dessas concepções, desde a corrente do pan-africanismo até os estudos pós-coloniais. Além disso, estuda-se sobre a colonização portuguesa e as relações interculturais em contextos pós-coloniais. Esse primeiro capítulo começa com uma análise sobre o surgimento e a expansão do racismo, em que teorias consideradas científicas nesses períodos legitimavam uma suposta superioridade natural dos brancos e justificavam as opressões contra os negros, contribuindo para que existissem a escravidão e o colonialismo. Ademais, surgiram legislações para validar uma segregação racial, como foi o *apartheid* na África do Sul e as leis Jim Crow nos Estados Unidos. A segunda parte do primeiro capítulo debate a criação e a expansão do pan-africanismo, que visava romper com a naturalização das diferenças entre negros e brancos, buscando ações para provar a igualdade intelectual dentre ambas as raças e ainda criando estratégias para lutas abolicionistas e anticoloniais. A historiadora brasileira Leila Leite Hernandez (2005) explica que esse movimento começa, sobretudo, inspirado na Independência do Haiti em 1804, a primeira vitória de um povo negro contra brancos na história da humanidade, que provocou a expulsão dos franceses e o fim da escravidão. Com isso, o Haiti tornou-se a primeira república governada por pessoas de ascendência africana.

Ainda no capítulo inicial, há um debate sobre os estudos pós-coloniais, uma corrente de pensamento que visa desconstruir a versão única da história, porque essa centra o conhecimento das ciências sociais e humanas em alguns países europeus. A formação dos estudos pós-coloniais como corrente epistemológica ocorre devido ao objetivo de romper com a história única, mas existem divergências e perspectivas teóricas plurais. Ademais, os estudos pós-coloniais visam desconstruir diferenças essenciais e dicotômicas, entre Ocidente/Oriente, branco/negro e desenvolvido/subdesenvolvido, ao criar possibilidades de conhecimento e construir alternativas, priorizando, sobretudo, autores de países que foram colonizados, considerando que esses sofreram as opressões diretas do colonialismo e estudam formas de reverter essas estruturas.

Nesse mesmo capítulo inclui-se uma contextualização da colonização portuguesa, fundamental para compreender a ligação histórica entre os países analisados, observando os tempos históricos em que aconteceram as ocupações, as lutas pela libertação e as independências. Por fim, mostra-se como se dá a formação das identidades em contextos



pós-coloniais, analisando as influências das relações internas e externas, que formam as opressões e as estratégias de emancipação.

O segundo capítulo da tese é dedicado a analisar a globalização, termo que começou a ser utilizado na década de 1960 para explicar o maior intercâmbio de informação entre os países. Ao longo dos anos, esse processo tornou-se complexo e até mesmo contraditório, foram criadas redes e atualmente existe uma ultrapassagem das fronteiras geográficas, políticas, econômicas e culturais dos países. Dessa forma, será observado como essa reconfiguração social influencia na proliferação de hábitos e costumes locais, tornando-os globais, como é o caso do próprio *rap*, que se inicia nos Estados Unidos e se expande pelo mundo. Com o advento da *internet*, o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2005) explica ser possível também falar de uma globalização contra-hegemônica, pois houve a ampliação massiva da possibilidade de produção de conteúdo. Sendo assim, oprimidos que estão fisicamente longe podem se conectar e criar estratégias conjuntas de emancipação.

Apesar de existir uma ideologia dominante da globalização na sociedade mundial, pela qual as fronteiras estariam mais flexíveis, existem movimentos e determinações políticas que mostram divergências em relação a uma tendência de homogeneização a nível global. Exemplos disso são os movimentos separatistas, que lutam pelas independências de determinados territórios, assumindo que essas regiões possuem características específicas, em relação aos países a que pertencem e, por isso, deveriam ser separados em termos políticos e econômicos. Esses movimentos existem globalmente, incluindo em Angola, que é um dos países analisados. Nesse país, a disputa é em relação ao enclave de Cabinda, onde há um forte movimento independentista. Outra contradição é que prevalece uma ideologia de maior mobilidade de pessoas em tempos de globalização, mas os países das economias dominantes fortalecem as fronteiras em relação às pessoas oriundas de países mais pobres e que vivem inclusive nos países historicamente colonizados por essas potências hegemônicas.

No terceiro capítulo, é abordado o surgimento e desenvolvimento da mídia nos quatro países analisados. Essa parte do trabalho mostra a história cronológica dos meios de comunicação em cada um desses países, analisando a relação com os vários momentos políticos. Trata-se de uma parte da pesquisa fundamental para perceber a mobilidade de produtos culturais, hábitos, imaginários e língua no espaço lusófono. Será vista a influência da mídia tradicional e da *internet* na expansão de bens culturais produzidos em um país a nível internacional. No caso específico da presente pesquisa, observa-se a

influência da língua portuguesa na circulação de informações, para facilitar o conhecimento de um bem cultural em uma localidade distante. A liberdade de expressão nos meios de comunicação desses países também é debatida na pesquisa, para compreender como os veículos podem legitimar diversas opressões, mas também conseguem servir para resistência, dependendo de como forem utilizados.

O quarto capítulo mostra o surgimento e expansão do movimento *hip-hop*, apresentando a sua origem nos Estados Unidos e como a mídia e a globalização ajudaram a expandi-lo. Além disso, é exposto como o *rap* se tornou uma forma de ativismo político a nível global, sendo uma ferramenta importante para se pensar o combate ao racismo, ao capitalismo e ao apagamento identitário, como também para analisar o contexto sociopolítico dos países em que os *rappers* vivem. Em relação ao debate sobre gênero, será visto que houve uma naturalização da exclusão e objetificação das mulheres no movimento, ao mesmo tempo em que há mulheres produzindo letras de *rap* para denunciar o machismo dentro e fora do *hip-hop*. Outra contribuição das letras de *rap* é no auxílio à educação, retratando fatos não relatados no ensino formal, ao mesmo tempo em que é usado como metodologia alternativa por alguns professores, por ter uma linguagem próxima do cotidiano dos alunos.

O quinto capítulo é dedicado à metodologia, mostrando que o trabalho envolve pan-africanismo, pós-colonialismo, globalização, mídia, pesquisa bibliográfica sobre o *rap* a nível global e especificamente em cada um dos países analisados na pesquisa. Ademais, é apresentado o modelo construído para as entrevistas semiestruturadas e explica-se a necessidade de realizá-las, assim como é descrito o método usado na análise de discurso das letras de músicas e também são apresentados os critérios para selecionar um artista como estudo de caso em cada um dos países estudados.

Após esses cinco capítulos teóricos, inicia-se a segunda parte do trabalho, dedicada ao estudo empírico. É produzido um capítulo para cada país analisado, mostrando inicialmente o contexto de formação do movimento *hip-hop*. Em seguida, é dedicado um espaço para debater os quatro *rappers* que foram selecionados como estudos de caso: Chullage (Portugal), Eduardo Taddeo (Brasil), MCK (Angola) e Azagaia (Moçambique). Por fim, é apresentado um capítulo dedicado apenas a músicas de *rap* produzidas em parcerias entre artistas de diferentes países do espaço lusófono, um fenômeno que é possível devido à globalização. Esse último capítulo foi construído para comparar as abordagens de artistas em pautas comuns, visto que essas músicas em

parceria são feitas geralmente através da escolha de um tema e os *rappers* cantam suas visões sobre o assunto.

Na primeira parte dos capítulos seis a nove, debate-se a formação do *rap* nos quatro países, mostrando os nomes pioneiros descobertos no trabalho de campo e propondo uma visão dessa formação, em histórias construídas a partir das entrevistas e da pesquisa bibliográfica. Será visto com mais profundidade que o movimento *hip-hop* chegou ao Brasil e Portugal por influência da indústria cultural estadunidense na década de 1980. Esses dois países tinham um desenvolvimento midiático bem maior em relação a Angola e Moçambique, que só sentiram os primeiros efeitos da globalização no início da década de 1990, com a queda do Muro de Berlim, o fim de acordos de cooperação com a República Democrática da Alemanha e acordos de paz entre as forças políticas internas que guerrilhavam desde a década de 1970. Brasil e Portugal também são até a atualidade os principais produtores midiáticos do espaço lusófono, devido à expansão de suas emissoras de televisão e dos seus produtos culturais nos demais países de língua portuguesa. Sendo assim, a expansão do movimento *hip-hop* no Brasil e em Portugal influenciou o aumento das produções em Angola e em Moçambique. Por outro lado, a África também é inspiração para *rappers* do Brasil e de Portugal, que consideram a importância desse continente no desenvolvimento do *hip-hop*, um movimento de origem negra.

Dentro dos capítulos sobre o *rap* como forma de ativismo político em cada um dos países, a última parte é dedicada ao aprofundamento das obras dos artistas que foram selecionados como estudos de caso. De acordo com o sociólogo estadunidense Howard Becker (1999), o estudo de caso é uma metodologia em que o pesquisador escolhe um caso específico para responder questões semelhantes, envolvidas no mesmo contexto. O autor enfatiza que o caso escolhido deve ser obrigatoriamente relevante, pois o objetivo da pesquisa nunca é apenas entender um caso em si, mas ter uma representatividade suficiente para responder uma questão macro. Uma pesquisa científica exige um extenso embasamento teórico, por isso, Becker considera como praticamente impossível para um pesquisador enquadrar todos os casos envolvidos em uma questão. Então, o pesquisador tem liberdade para selecionar um exemplo, que atenda as expectativas de responder o questionamento.

Os *rappers* Chullage (Portugal, com ascendência de Cabo Verde), Eduardo Taddeo (Brasil), MCK (Angola) e Azagaia (Moçambique) foram os artistas escolhidos, para essa análise. Os músicos selecionados apresentam posicionamentos críticos em

relação aos colonialismos, a globalização e a mídia, que estão no embasamento teórico da pesquisa. Eles questionam os fatores que influenciaram para a desigualdade social e os consequentes problemas em locais periféricos. O autor da tese também conhecia previamente o conteúdo das músicas dos selecionados, contribuindo inclusive para a sua formação política, mas sentia a necessidade de haver um comparativo através de metodologia científica, para analisar os problemas relatados e os objetivos desses músicos com as canções de protesto. O questionamento principal para motivar a pesquisa era entender como o histórico colonial e a continuidade de colonialismos, reivindicadas nas letras de *rap*, serviriam para analisar o panorama sociopolítico em que esses artistas estão inseridos. Na análise do papel da mídia, o intuito é avaliar como se dá a relação dos integrantes do *hip-hop* com os meios de comunicação, por isso, uma visão crítica a mídia foi considerada fundamental para selecionar os artistas.

Foram escolhidos artistas que começaram a cantar na primeira década do *rap* de intervenção social<sup>3</sup> dos seus países e mantêm uma postura interventiva até a atualidade, retratando questões críticas com frequência, bem como realizam um ativismo cívico para além do movimento *hip-hop*. O recorte da primeira década é contabilizado a partir da primeira música com caráter de ativismo político, visto que em Angola e Moçambique haviam gravações anteriores de *rap*, mas sem abordar temas que estão nos objetivos principais da presente pesquisa. Foi necessário ampliar para uma década e considerar a continuidade, pois, apesar de nenhum desses artistas terem sido pioneiros nos seus países, a maior parte dos que fizeram *rap* de intervenção em momentos anteriores sofreram problemas de continuidade, por terem desistido, optado por vertentes mais comerciais dentro do *rap* ou mesmo porque não mantiveram regularidade, realizando apenas gravações esporádicas.

As primeiras expressões do *hip-hop* em Portugal começaram em 1986, mas ainda sem grande profundidade política. Em 1988, o *rapper* General D forma o Black Company e inicia as primeiras expressões de *rap* interventivo, enquanto Chullage aparece nove anos depois. Entretanto, esse *rapper* é o artista que mantém uma postura interventiva há

---

<sup>3</sup> Apesar do histórico negro e periférico e do caráter pós-colonial do movimento *hip-hop*, existem várias expressões de *rap* que não contêm críticas sociais. Essas, em geral, não estão presentes no contexto da pesquisa, porque, apesar de estarem no movimento *hip-hop*, não contribuem para os interesses do autor de compreender o contexto sociopolítico que os *rappers* estão inseridos, as continuidades dos colonialismos e as estratégias de emancipação social. Para os efeitos da pesquisa, as letras com caráter de ativismo político serão chamadas de *rap* interventivo, *rap* de intervenção ou *rap* de intervenção social, nomes usuais para alguns militantes do movimento *hip-hop* e que servem para demarcar os objetivos das letras dos artistas em intervir socialmente, denunciando problemas sociopolíticos e cobrando soluções.

mais tempo, entre os encontrados nesta pesquisa, visto que os demais desistiram do *rap* ou dessa vertente crítica e outros *rappers* de intervenção surgiram quando Chullage já atuava no movimento *hip-hop*. Além disso, ele tem uma pluralidade de ações, como ativista social e produtor cultural, expandindo o movimento para além da questão musical. É também um dos poucos artistas do país a ter restrições aos veículos de comunicação, por ter recusado a vários convites para conceder entrevistas à mídia e ainda possuir músicas criticando o papel dos meios de comunicação em Portugal. Em termos de conteúdo, Chullage retrata sobre o cotidiano das periferias, denuncia a xenofobia e o racismo, bem como os males do capitalismo no contexto português. Além disso, utiliza tanto o português, como o crioulo cabo-verdiano, entendendo esse segundo idioma como uma forma de falar diretamente com as pessoas que vivem nos guetos, enquanto o português é usado geralmente para denúncias mais amplas, que visam confrontar as diversas formas de opressão sofridas na sociedade portuguesa.

No Brasil, as primeiras manifestações do movimento *hip-hop* surgem em 1984 e o *rapper* Eduardo Taddeo inicia no *rap* em 1989. Ele é ex-vocalista do Facção Central, grupo do qual fez parte até o ano de 2013. Além de Eduardo, haveria outras duas opções no Brasil obedecendo aos critérios estabelecidos na pesquisa, que são o grupo Racionais MC's e o *rapper* GOG, visto que esses atuam desde a década de 1980 e mantêm uma postura crítica nas músicas e aos veículos de comunicação. Porém, GOG foi estudo de caso em pesquisa de mestrado do autor da presente tese, enquanto o grupo Racionais MC's já foi alvo de várias pesquisas científicas. Pesou ainda para a escolha de Eduardo Taddeo o fato de atuar em várias dinâmicas como ativista cívico, para além da profissão de *rapper*, incluindo a publicação de dois livros, assim como a realização de palestras nas favelas, clamando pela construção de uma revolução no país. Outro fator foi ter sofrido censura da música *Isso aqui é uma guerra*, por recomendação da Promotoria de Justiça do Estado de São Paulo em 2000. Na época, concedeu várias entrevistas, junto do seu antigo grupo, para mostrar que não estava incentivando a violência, mas combatendo-a. Todavia, as taxações negativas por parte dos veículos de comunicação prosseguiram. Depois disso, Eduardo passou a recusar os convites de canais de televisão, um critério importante para a seleção nesta pesquisa.

O *rapper* MCK iniciou no *rap* em 1993, enquanto as expressões do movimento *hip-hop* começaram no final dos anos 1980. O *rap* como ferramenta de intervenção social mais politizada principiou apenas em 1999, com a gravação do *EP Bootleg*, do grupo Filhos da Ala Este. MCK lançou o primeiro disco em 2002, composto de muitas críticas

sociais. Ele foi também quem conseguiu maior repercussão como *rapper* interventivo, devido às censuras sofridas. Além disso, costuma conceder palestras e fazer campanhas em prol das mudanças sociais no contexto angolano. No país, as perseguições aos *rappers* e ativistas cívicos são constantes e vários deles já foram presos, como são os casos de Ikonoklasta, Cheick Hata, Hitler Samussuku, SSGilo Suburbano e Drux-P.

Em Moçambique, o *rap* começa no início dos anos 1990. Em 1995, o grupo Banda Podre apresenta algumas críticas sociais, assim como fez o primeiro grupo formado por Azagaia, o Dinastia Bantu, que inicia as atividades no ano 2000. Todavia, o *rap* só aparece como uma forma de intervenção mais efetiva em Moçambique no disco *Um passo em frente*, do grupo Gpro Fam, lançado em 2003, do qual o Dinastia Bantu realizou participação. Azagaia aparece publicamente como um nome interventivo em carreira solo, a partir do lançamento da música *As mentiras da verdade*, em 2006, que questiona a versão oficial dos fatos históricos de Moçambique e que chegou a ser censurada pela Rádio Cidade, de Maputo, emissora ligada a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), o partido no poder em Moçambique. Essa censura justifica a formação de uma visão crítica aos meios de comunicação. Em 2011, Azagaia chegou a ser preso em um episódio envolvendo a posse de pouco mais de um cigarro de suruma, uma espécie de maconha. Ele questionou, em música, a grande repercussão concedida pela mesma mídia que não exhibe a sua música. Ele também critica a dificuldade de liberdade de expressão no país, questionando o modelo autodeclarado como democrático, mas que provoca a perseguição de críticos, como ele. Além disso, denuncia a violência policial, a corrupção e um neocolonialismo, existente porque as forças internacionais são recorrentemente as mais beneficiadas em acordos econômicos realizados com Moçambique. Azagaia constantemente lança músicas críticas após fatos polêmicos do país, realizando um estilo que denomina como música de intervenção rápida, pela velocidade que produz a música, aproveitando assim a repercussão de um tema polêmico.

No último capítulo da tese, foram selecionadas músicas feitas em parcerias entre artistas do espaço lusófono. Por conta do efeito da globalização e do advento da *internet*, vários artistas que jamais tiveram um contato pessoal, produziram músicas em conjunto, por terem se conhecido pela *internet*. Sendo assim, conseguem convergir num tema que seja comum para a realidade deles e os artistas enviam as suas vozes para um produtor finalizar a música. As escolhas de temas que reflitam as realidades de ambos mostram a configuração das formas de opressão e de resistência se assemelhando em âmbito internacional. Além disso, essa produção através da *internet* apresenta as mudanças

provocadas pela globalização. Com o avançada tecnologia, passou a ser possível fazer a música em partes e a grande distância. Para além disso, os artistas do espaço lusófono encontram aspectos comuns nas dinâmicas de suas vidas, por conta de seus países terem vivenciando o mesmo perímetro colonial. O trânsito de pessoas, devido ao fluxo migratório ou a viagens inerentes as carreiras de alguns *rappers*, também provoca encontros pessoais. Sendo assim, existem artistas que se identificam em temas e produzem músicas em conjunto nesse encontro físico. Nessa parte do trabalho, serão priorizadas as músicas em que colaboram artistas nos quais são estudo de caso nesta pesquisa, para complementar a análise de discurso. Todavia, serão mostrados outros casos de encontros físicos e de parcerias via *internet*, para compreender como se dão essas dinâmicas de encontro em tempos globais.

# 1ª Parte: Enquadramento teórico

---

## Capítulo primeiro – Pan-africanismo e pós-colonialismo

Esta primeira parte do trabalho contém o enquadramento teórico que será utilizado como base para análise do trabalho empírico da segunda parte. Neste primeiro capítulo, serão debatidas as construções de concepções colonialistas e racistas, que contribuíram para a formação de sistemas sociais excludentes, assim como as estratégias de emancipação. Trata-se de uma análise fundamental, para compreender o intuito do *rap* de se autoafirmar como ritmo negro e periférico, que busca uma emancipação social. Para compreensão desse aspecto, o presente capítulo é dividido em sete subcapítulos.

O primeiro subcapítulo debate o surgimento de concepções racistas, por meio de três eixos fundamentais: religião, ciência e política. Este subcapítulo, que contém a abordagem histórica, abrange desde a trilogia de livros indianos conhecidos como *Rig-Veda* – surgidos entre 1000 a.C. e 500 a.C. –, até sistemas políticos segregacionistas no século XX, como as leis Jim Crow nos Estados Unidos e o *apartheid* na África do Sul.

O segundo é dedicado a debater o pan-africanismo, movimento pioneiro em contrapor a exclusão racial, que surgiu entre o final do século XIX e início do século XX. Esse movimento surgiu nos Estados Unidos e se expandiu para a Europa, concentrando assim a maior parte das ações fora da África. O objetivo do movimento era unir intelectuais e ativistas negros de várias partes do mundo, com o intuito de formar estratégias para vencer o racismo internacionalmente.

O terceiro subcapítulo é dedicado a debater as contribuições do martinicano Frantz Fanon e do tunisiano Albert Memmi, que apresentam críticas ao pan-africanismo na década de 1950. Os dois autores nasceram em países do perímetro colonial francês e afirmam que o pan-africanismo reforça concepções binárias entre branco/negro. Isso porque o pan-africanismo reafirma as teorias produzidas pelos colonizadores, de que existem diferenças essenciais entre brancos e negros. A mudança é apenas na forma de narrar essas diferenças, pois os negros enaltecem essas características. Para Fanon e Memmi, as oposições binárias inevitavelmente legitimam modelos de dominação. Desse



modo, os autores alertam para a necessidade de se pensar novas formas de existir, para além de duas.

O quarto subcapítulo debate o contexto português de colonização, fundamental para este trabalho, que tem como objetivo discutir o *rap* do espaço lusófono, com estudos de caso em Portugal, Brasil, Angola e Moçambique. Esses países estão ligados, devido ao histórico de colonização. Sendo assim, é necessário perceber as configurações específicas dessas ligações históricas e como elas influenciam as sociedades atuais, promovendo semelhanças entre países distantes geograficamente, mas que tem a mesma língua oficial e partilharam um histórico de formação socioeconômica.

O quinto subcapítulo é relativo a debater o surgimento e expansão dos estudos pós-coloniais. Essa corrente de estudos surgiu na década de 1970 no perímetro anglo-saxônico e depois expandiu para o francês e outros. Essa corrente absorve as críticas de Fanon e Memmi, de que o pan-africanismo pode contribuir para o reforço de estereótipos, por isso, propõe a quebra de diferenças dicotômicas e a construção de novas concepções teóricas e conceituais. Além disso, busca romper com a história contada exclusivamente a partir de uma perspectiva eurocêntrica. O autor palestino Edward Said, que é considerado um precursor dessa corrente de estudos, é analisado com maior profundidade neste subcapítulo.

O sexto e o sétimo subcapítulos também são dedicados ao pós-colonialismo. No sexto capítulo, o debate central é sobre as concepções de identidade ao longo da história, desde o período do Iluminismo até os dias atuais. Isso será importante na segunda parte do trabalho, dedicada a análise de discurso das letras de *rap*, porque os artistas reivindicam as suas identidades por meio de aspectos como etnia, espaço geográfico, línguas, bem como resgate histórico de hábitos e costumes. Neste subcapítulo, serão analisados prioritariamente os autores Stuart Hall e Zygmunt Bauman, além de haver contribuições da pesquisadora brasileira de comunicação Luciane Lucas dos Santos, do historiador brasileiro Mozart Linhares da Silva e do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos.

No último subcapítulo, serão debatidas as relações interculturais, para que se perceba como ocorrem as negociações identitárias, quando há o encontro de povos de culturas diferentes. Trata-se também de um aspecto importante para perceber os choques culturais e as mudanças que ocorrem a partir daí, pois a expansão do *rap* a nível global

ocorre em um contínuo processo de choques culturais, provocando reformulações, a partir de negociações com aspectos globais e locais. Os autores analisados neste subcapítulo serão o indiano Homi Bhabha, o britânico Paul Gilroy, o argentino Nestor Canclini e o brasileiro Silvano Santiago.

### 1.1 O surgimento do racismo científico

O movimento *hip-hop* surge nos Estados Unidos na década de 1970, no bairro Bronx, em Nova Iorque, que contava em sua maioria com negros e caribenhos. O etnomusicólogo estadunidense Emmett Prince (2006) aponta que o *rap* é a vertente musical do *hip-hop*, possibilitou que jovens excluídos socialmente passassem a reivindicar contra a opressão sofrida neste e em outros locais. Com o processo de globalização, as expressões artísticas do *hip-hop* se expandiram e foram divulgadas primeiramente nos Estados Unidos e depois a nível internacional, fazendo com que pessoas de vários países utilizassem as diferentes vertentes desse movimento cultural como forma de empoderamento (Prince, 2006). Dessa forma, a produção artística ajuda as pessoas a deixarem a condição de invisibilizadas para se fazerem ouvir na sociedade.

Existem vários tipos de *rap*, mas o que abordamos nesta pesquisa é o de intervenção social, que representa uma forma de ativismo político, para lutar contra as diversas formas de dominação da sociedade atual. Em relação às formas de dominação, esta pesquisa utiliza aquelas nas quais o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2018a) considera como as principais na sociedade atual, que são o[s] colonialismo[s]<sup>4</sup>, o capitalismo e o heteropatriarcado<sup>5</sup>. Desse modo, este subcapítulo aborda inicialmente configurações sociohistóricas que construíram essas formas de dominação e exclusão, mostrando o racismo histórico, que inicia há mais de dois milênios e foi reconfigurado ao longo do tempo, mas se mantém até a atualidade. Será importante perceber os diferentes contextos que provocaram o racismo e as opressões contra os povos negros e colonizados e como as diferenças raciais foram socialmente aceitas, inicialmente através do uso da

---

<sup>4</sup> Boaventura Santos (2018a) utiliza a expressão colonialismo, mas, como já visto, a opção nesta tese é por adotar a expressão colonialismos, por isso, foi feito o grifo para redigir a expressão no plural.

<sup>5</sup> Boaventura de Sousa Santos (2008a) formula inicialmente a teoria de que as principais formas de dominação da sociedade são o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado. Entretanto, passa a observar que os homossexuais também sofrem a opressão de gênero, pois existe um grande número de ataques às vidas de homossexuais e uma imposição da heteronormatividade como padrão unicamente aceitável. Heteronormatividade significa ser hetero e comportar-se como tal. Com isso, Boaventura Santos (2018a) amplia a concepção do domínio relativo a gênero e altera esse conceito para heteropatriarcado.

religião e depois por meio de teorias consideradas científicas. No final do subcapítulo, são apresentados sistemas políticos que utilizaram concepções racistas para estabelecer divisões e extermínios.

Os estigmas disseminados contra os povos negros foram construídos desde a Antiguidade e ganharam mais ênfase nos períodos de escravidão e colonialismo. O sociólogo cubano Carlos Moore Wedderburn (2007), especialista em cultura negra e luta contra o racismo, pontua que os primeiros livros que incitaram o racismo foram a trilogia de livros sagrados indianos, o *Vedas*, também chamados de *Rig-Veda*, escritos entre 1000 a.C. e 500 a.C. O autor ressalta que o *Rig-Veda* retratava a cor branca como nobre e que o líder ariano Indra decretou o extermínio do *dasyu*, nome coletivo dado para todos os negros.

A antropóloga brasileira Tânia Stoltz Lima (2006) argumenta que todos os sistemas vivos são egoístas e tornam-se altruístas por necessidade, para que seja possível conviver em sociedade. De acordo com a autora, na raça humana isso é o chamado egocentrismo, que faz um ser humano se considerar melhor em relação aos demais. Essa concepção ainda pode ser ampliada para um conjunto de pessoas, que constroem uma perspectiva de superioridade partilhada por um grupo limitado, formando o etnocentrismo, com determinado grupo étnico considerando-se naturalmente superior aos demais. A visão etnocêntrica de um grupo desconsidera a importância de hábitos e costumes de outros grupos, classificando-os como desprezíveis.

Ao longo da história, isso se refletiu em teorias pseudocientíficas, que geraram relações de poder a partir da valorização, da superioridade e do domínio do outro. Segundo Lima, o etnocentrismo foi defendido, sobretudo, com a expansão do mundo ocidental na África, na América e na Ásia, iniciada no século XV. A defesa de que havia uma cultura superior gerou o aumento do preconceito e do etnocentrismo. Apesar disso, a autora retrata que existiam humanistas como Michel de Montaigne (1533-92), Voltaire (1694-1778) e Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), contrários a essas perspectivas. Tânia Lima ainda argumenta que as principais causas para se criar um mito de inferioridade de raça são de origem econômica e não religiosa.

Os europeus justificavam a necessidade de escravizar os negros, por meio de interpretações da Bíblia, e utilizavam teorias que eram consideradas científicas, para endossar o discurso racista. Ao longo do século XIX, começa a fortalecer-se o racismo científico. Em muitos desses estudos, os cientistas utilizavam métodos quantitativos para

a defesa dos seus trabalhos. O sociólogo brasileiro Demétrio Magnoli (2009) retrata que um dos primeiros estudos do gênero que ganhou estatuto científico foi desenvolvido pelo médico e naturalista alemão Johann Friedrich Blumembach (1752-1840), na segunda metade do século XVIII. Blumembach desenvolveu um estudo a partir da medida dos crânios, denominado de craniologia, para defender a diferença entre os humanos. Ele classificou os humanos em cinco raças: caucasóide (branca), mongolóide (amarela), malaia (marrom), etiópica (negra) e americana (vermelha).

Esses estudos contribuíram para criar uma hierarquia entre as raças, assim como fez o filósofo francês Arthur de Gobineau. No livro *Ensaio sobre a desigualdade das raças*, lançado em 1853, esse autor afirmou existir uma inferioridade dos povos que não pertenciam à raça ariana, considerada por ele como a pura. Para Gobineau, a miscigenação provocou o aparecimento de indivíduos fracos, em termos morais e cognitivos. O filósofo usava como base análises de ciências como a sociologia, a arqueologia, a antropologia e a história, ressaltando que as sociedades onde predominavam pessoas negras, pardas ou amarelas não conseguiram o mesmo grau de civilização de locais onde a maioria da população era formada por brancos. Os estudos de Gobineau formaram a base da ideologia nazista, responsável pela perseguição e mortes sobretudo dos judeus, em nome da superioridade da raça ariana. O antropólogo brasileiro Bernardo Lewgoy (2010) ressalta que as maiores vítimas do Holocausto, ocorrido nas décadas de 1930 e 1940, foram os judeus, mas também foram assassinados em massa negros, ciganos, homossexuais e deficientes físicos, por serem considerados ameaças a pureza da raça ariana. O número de assassinatos somente de judeus é de cerca de seis milhões (Lewgoy, 2010).

Os estudos de Charles Darwin (1809-1872) também foram utilizados para formação de uma concepção racista no século XIX. Darwin sustentou que há uma evolução das espécies, com a chamada seleção natural. Dentro desse processo, a miscigenação era vista por Darwin de forma pessimista e seria um erro para a espécie, visto que ele considerava as raças humanas como mutáveis. Darwin entendia que houve eliminação de várias espécies proto-humanas, para formar o *homo sapiens* e, que naturalmente, os seres humanos mais fortes seriam os únicos a proliferarem. Dessa forma, o autor argumentava que a miscigenação resultaria no desaparecimento da espécie ao longo do tempo, devido à absorção das características de outras raças mais fracas (Darwin, 1868; 1952a, 1952b; Darwin & Wallace, 1858; Magnoli, 2009).

Essa ideia de evolução das espécies e a concepção de que havia raças puras foram utilizadas para justificar políticas imperialistas, ressaltando a necessidade de manter o colonialismo na América, África e Ásia. Afirmava-se que esses continentes eram naturalmente atrasados e que a Europa possibilitaria o desenvolvimento deles. A teoria da eugenia, formulada pelo antropólogo inglês Francis Galton a partir de 1865, também contribuiu para a disseminação do racismo no meio científico. A eugenia era um estudo sobre os cruzamentos sexuais que provocariam melhoras ou pioras nas gerações futuras no sentido físico e mental. Essa teoria baseava-se na ideia de que todas as características humanas eram transmitidas hereditariamente. Dessa forma, defendia-se um cruzamento estratégico entre as pessoas para realizar uma seletividade maior da raça humana. Galton (1869, 1874, 1875, 1883, 1906, 1988) dedicou-se ao estudo da eugenia até o final da sua vida em 1911. Ele utilizou a base teórica formulada pelo seu primo, Charles Darwin, para defender que as características intelectuais e físicas eram transmitidas ao longo das gerações.

Galton defendia a necessidade de realizar um controle da natalidade de pessoas que demonstrassem problemas sociais ou mentais, apontando que a esterilização dessas pessoas evitaria problemas como a criminalidade, a delinquência e a insanidade mental. Dessa forma, havendo um controle social dos cruzamentos entre os seres humanos, o antropólogo acreditava que os elementos degenerativos seriam eliminados da espécie, enquanto os benéficos seriam conservados e evoluíam.

O fortalecimento de concepções consideradas como teorias raciais contribuiu para que os povos de “raças não-brancas” fossem considerados animais exóticos e, por isso, era comum até mesmo a inclusão dessas pessoas em exposições. Além disso, foram estabelecidas leis racistas em alguns países. Os exemplos de maior repercussão ocorreram nos Estados Unidos e no regime do *apartheid* na África do Sul. Nos Estados Unidos, as leis Jim Crow delimitaram os espaços dos negros no país e vigoraram entre 1876 e 1965. Essas leis regulamentavam o regime de segregação racial, em que os negros e outros grupos de imigrantes eram impedidos de frequentar e permanecer em locais destinados apenas a brancos. Mesmo após o fim das leis, os negros continuaram a viver em espaços segregados.

O surgimento do movimento *hip-hop* provocou algumas mudanças nessa dinâmica, pois Prince (2006) resalta que os jovens negros passaram a ocupar espaços centrais da cidade, para cantar *rap* e dançar *break dance* em estações de metrô,

reivindicando melhorias sociais e expondo os problemas vivenciados, buscando inclusive propositalmente incomodar os brancos, habituados com a segregação.

Na África do Sul, o *apartheid* separava os espaços através de critérios raciais e durou entre 1948 e 1994. De acordo com Pereira e Visentini (2010), esse regime foi iniciado após as eleições de 1948, em que participaram do pleito apenas os sul-africanos de origem europeia. O Partido Nacional propôs em campanha impor um regime de segregação racial rígido, porque sentia ameaças ao poder, devido às reivindicações políticas dos negros. Após a vitória do Partido Nacional, foi imposto esse sistema de segregação, através de remoções forçadas. Os espaços geográficos destinados foram divididos em quatro grupos: brancos, negros, indianos e de cor. O poder político era exclusividade dos brancos, assim como o privilégio de escolher os locais desejados para ocupar no espaço público. O líder político negro Nelson Mandela esteve 27 anos preso, devido à luta contra o regime e foi eleito presidente em 1994 nas primeiras eleições livres da África do Sul.

## **1.2 Construindo as resistências: O pan-africanismo**

O século XIX foi o período de fortalecimento das teorias raciais, mas também foi quando surgiram formas de resistência a esse racismo. Neste subcapítulo será abordado o movimento pioneiro em buscar uma emancipação racial internacional: o pan-africanismo. Trata-se de uma corrente de estudos que provocou o debate de vários intelectuais negros. Com isso, será debatida a sua formação e primeiras ações, assim como as estratégias de assumir os estereótipos construídos por colonizadores brancos, de uma forma positiva. Ademais, serão debatidas as publicações e eventos de fomento a esse movimento, como também o surgimento de outros movimentos paralelos que também visavam a emancipação dos povos negros. Por fim, serão apresentadas as diferenças ideológicas existentes dentro do pan-africanismo e nomes que se destacaram pelo papel de liderança política, importantes para perceber a evolução de um pensamento negro focado na emancipação.

O movimento pan-africanista teve maior ênfase fora da África, com os negros da diáspora nos Estados Unidos e Caribe. O pan-africanismo surgiu entre o final do século XIX e início do século XX como uma forma de lutar ideologicamente contra a situação degradante dos negros, em várias partes do globo. Esse movimento teve grande inspiração na Independência do Haiti, ocorrida em 1804, a primeira vitória no campo

político de um povo negro colonizado, diante do colonizador branco. A historiadora brasileira Leila Leite Hernandez (2005) argumenta que o Haiti se tornou “porta-bandeira da causa da igualdade” para os intelectuais negros (Hernandez, 2005, p.35). De acordo com a autora, essa vitória trouxe uma representatividade para o imaginário libertário dos intelectuais negros, que transcendeu a realidade do acontecimento histórico em si mesmo. O fato fez romper a naturalização das diferenças entre negros e brancos e possibilitou a afirmação da igualdade intelectual por povos de raças distintas. Esse acontecimento intensificou as inspirações abolicionistas e pós-abolicionistas e a luta contra o colonialismo na América, África e Caribe.

Em 1862, o padre afro-americano Alexandre Crummell escreveu uma série de artigos que reuniu num livro denominado *O futuro da África*. O objetivo era debater sobre a identidade dos negros e mostrar que todos eles pertenciam à África, passando a se reconhecer como um povo, a partir da ideia de raça. Esse livro serviu como inspiração para o pan-africanismo. Hernandez (2005) ressalta que as humilhações e situações de precariedade sofridas pelos negros contribuíram para a formação de “um panorama de manifestações diversificadas que incluíam escrituras de intelectuais negros, promoção de conferências e congressos, ao lado da fundação de associações de diferentes âmbitos de atuação, configurando o movimento pan-africano” (Hernandez, 2005, p.136). A busca pela libertação no movimento pan-africanista era liderada sobretudo por intelectuais negros, principalmente na diáspora, que buscavam combater o preconceito disseminado contra eles. Todavia, Hernandez ressalta que o movimento sofreu com dificuldades para ultrapassar o campo do discurso e criar medidas efetivas para lutar contra a opressão do colonialismo, da escravidão ou de medidas segregadoras.

Hernandez (2005) o define como “um movimento político-ideológico centrado na noção de ‘raça’, que se torna primordial para unir aqueles que, a despeito de suas especificidades históricas, são assemelhados por sua origem humana e negra” (Hernandez, 2005, p.138). O pan-africanismo nasce da ideia de que todos os negros são originários da África e estavam unidos até o período da escravidão. Assim, de acordo com essa noção, os negros formam um só povo e estão em diáspora. Dessa forma, o movimento mostra a resistência à opressão e pensa na libertação do homem negro. Além disso, considera a concepção de raça e reafirma que o negro tem características diferentes dos brancos, mas passa a valorizá-las, como resposta à estereotipação imposta pelos opressores.

Deve-se reconhecer que a ênfase na raça tem a ver com a elaboração ocidental europeia da primeira justificação tanto teórica como pragmática do racismo biológico. Em outras palavras, a justificação do racismo biológico integrou a violência institucional e simbólica naturalizada pelo colonialismo do final do século XIX.

Por outro lado, a categoria genérica “raça” responde à busca de um *ethos* comum, incorporador de todos os africanos e seus descendentes e, portanto, capaz de reuni-los numa comunidade ligada por uma união de sentimento e de destino, fundada na consciência comum de sua condição de africanos oprimidos em oposição aos seus opressores, dirigentes coloniais e brancos (Hernandez, 2005, p.138).

Em 1897, foi fundada a Associação Africana, que tinha o objetivo de proteger os interesses de todos os africanos e seus descendentes. Hernandez discorre que a Associação Africana surgiu a partir de contatos feitos na Grã-Bretanha, entre antilhanos e africanos. Os africanos eram oriundos de Serra Leoa, Nigéria, Libéria, Costa do Ouro, Etiópia, Cabo Verde, Somália e África do Sul. O grupo era heterogêneo e passou a contar com mais de 20 mil integrantes, sendo composto por pessoas que tinham completado a formação universitária superior, um grupo de trabalhadores e um grupo de estudantes, predominantemente universitários. A Associação Africana promoveu a primeira Conferência Pan-Africana no ano de 1900, para debater os problemas de todos os negros, dentro e fora dos impérios europeus. Ao longo do século XX, entre 1919 e 1994, ainda ocorreu uma série de eventos, que deram origem ao Congresso Pan-Africano<sup>6</sup>.

Durante o século XX, aconteceram diversos outros movimentos em prol da causa negra. De acordo com o historiador brasileiro Petrônio José Domingues (2005, p.28), “por volta de 1920 surgiu no bairro negro de Nova Iorque, o Harlem, nos Estados Unidos, um movimento literário e artístico denominado *New Negro* (ou “*Negro Renaissance*”), cuja proposta cultural era “exorcizar” os estereótipos e preconceitos disseminados contra o negro no imaginário social”. O autor ressalta que os adeptos desse movimento enalteciam a cor do povo negro em suas obras, ao invés de lamentarem a condição racial. Domingues (2005) aponta ainda para a criação, no mesmo período, do movimento negrismo em Cuba e o movimento “indigenista” de reabilitação da herança cultural africana, valorizando as línguas crioulas e a religião “vodu”. O autor destaca também o

---

<sup>6</sup> Os eventos do Congresso Pan-Africano foram realizados no ano de 1919 em Paris, no ano de 1921 em Londres, no ano de 1923 em Lisboa, no ano de 1927 em Nova Iorque, no ano de 1945 em Manchester. A primeira edição na África só aconteceu no ano de 1974 em Dar es Salaam (Tanzânia). Em 1994, foi realizado novamente na África, em Kampala (Uganda).



crescimento de um movimento de estudantes em Paris, no período entre guerras, para a formação de grupos de intelectuais em combate ao racismo.

Em Paris, no período entre-guerras, um grupo de estudantes negros oriundos dos países colonizados (Antilhas e África) iniciou um processo de mobilização cultural. Quando esses estudantes começaram a frequentar as universidades européias – sobretudo as de Paris e Londres – constatou que a civilização ocidental não era um modelo universal e absoluto tal como era ensinado na colônia. Nesse contexto, despertou-se uma consciência racial e, por conseguinte, a disposição de lutar a favor do resgate da identidade cultural esvaecida do povo negro (Domingues, 2005, p.27).

Domingues (2005) expõe que um grupo de estudantes negros antilhanos publicou a revista *Légitime défense* (traduzido como *Legítima defesa*), em junho de 1932. Essa revista, que teve apenas uma edição, tinha o objetivo de denunciar a opressão racial e a política de dominação cultural colonialista. Dois anos mais tarde, os estudantes negros em Paris lançaram a revista *L'étudiant noir* (O estudante negro), para defender que as causas de todos os estudantes negros eram semelhantes, independentemente dos seus países de origem (Domingues, 2005). Entre os nomes que participaram da fundação da revista estão o poeta martinicano Aimé Césaire e o escritor Léopold Sédar Senghor, que se tornou o primeiro presidente de Senegal independente, em 1960 e governou durante 20 anos. Os dois desenvolveram o conceito da “*négritude*”, que significava, na concepção de Senghor, a soma de todos os valores negros.

Contraopondo-se a política assimilacionista das potências européias retornaram a bandeira a favor da liberdade criadora do negro e condenaram o modelo cultural ocidental. Como instrumentos ideológicos de libertação, advogavam o comunismo, o surrealismo e a volta às raízes africanas. A revista teve importância fundamental na difusão do movimento. Organizando reuniões, exposições, assembléias, publicando artigos e poemas em outras revistas, esse grupo conseguiu progressivamente transmitir uma imagem positiva da civilização africana (Domingues, 2005, p.28).

De acordo com Domingues, “esse movimento literário a favor da personalidade negra e de denúncia contundente da dominação cultural e da opressão do capitalismo colonialista marcou a fundação da ideologia da negritude no cenário mundial” (Domingues, 2005, p.28). A palavra “*négritude*” é francesa e deriva da palavra “*nègre*”, que tinha um caráter pejorativo, utilizado para ofender ou desqualificar o negro, em contraposição à palavra “*noir*”, também para designar o negro, mas com conotação

positiva. A intenção era justamente inverter o sentido da palavra “*négritude*” ao polo oposto, mostrando um orgulho racial.

Segundo Domingues (2005), o movimento da “*négritude*” se expandiu, após o fim da Segunda Guerra Mundial. Além da construção da consciência negra, o movimento passa a protestar contra a ordem colonial e a lutar pela emancipação política dos povos africanos. O grupo fazia eventos, como assembleias e exposições, além de publicar revistas e artigos. Wedderburn (2002) ressalta a existência de diferenças ideológicas que impossibilitaram o pan-africanismo de se tornar um movimento homogêneo. Em meio ao período de Guerra Fria, existiam os pan-africanistas pró-comunistas e outros pró-capitalistas. Além disso, havia uma terceira vertente pró-nacionalista. Neste último caso, havia uma crítica de que as outras vertentes estavam reproduzindo o pensamento ocidental; por isso, entendiam o nacionalismo negro como uma ideologia de libertação. Havia, ainda, uma divisão dentro do próprio pan-africanismo pró-comunista:

Na medida em que o movimento expandiu sua inserção social e poder de mobilização operou-se uma divergência sob o papel do marxismo: de um lado, um grupo minoritário passou a associar *négritude* à luta de todos oprimidos da sociedade, independente da cor da pele e de outro, um grupo majoritário continuou defendendo que o movimento da *négritude* pretendia, exclusivamente, construir uma consciência racial sem vínculo com a luta dos demais grupos oprimidos do sistema capitalista (Domingues, 2005, p.31).

As divergências sobre as estratégias de resistência e os objetivos dos negros eram motivos de discussões teóricas e políticas. As diferenças eram também reflexo das situações políticas existentes em cada um dos países de onde eram integrantes do movimento. O modo de colonização inglesa determinava uma separação física na cidade entre os negros e brancos. Nos Estados Unidos, mesmo depois da independência, conquistada em 1863, a segregação continuou a existir com as leis Jim Crow, que vigoraram a partir de 1876 e delimitavam os espaços nos quais os negros poderiam frequentar. Enquanto isso, os modos de colonização belga e portuguesa aplicavam um assimilacionismo, com uma tentativa de fazer os colonizados seguirem os hábitos e costumes dos colonizadores.

Um dos objetivos principais do pan-africanismo era reunir o máximo de experiências negras pelo mundo e conseguir encontrar formas de resistência e de libertação dos povos negros, sobretudo onde a colonização continuava, como, por

exemplo, na maior parte dos países africanos, dominados por europeus. W.E.B. Du Bois é considerado um dos principais nomes do pan-africanismo e buscava ampliar a luta para além do continente americano, onde se concentrava a maioria das ações do movimento pan-africano. Ele organizou as cinco primeiras edições do Congresso Pan-Africano, que deixou de ser uma reunião de intelectuais e passou a ser um instrumento de luta pela independência da África. Em 1935, escreveu o livro *Black reconstruction in America* e desafiou o pensamento dominante da época, que culpava os negros pelos males da humanidade. A partir de uma leitura da realidade dos Estados Unidos, ele afirma que a origem de todas as opressões sofridas pelos negros está no colonialismo imperial. Por isso, considerava que apenas lutando em conjunto contra esse imperialismo era possível emancipar os negros e todos os povos oprimidos do mundo.

De acordo com Hernandez (2005), Du Bois se opôs à proposta reformista de Booker T. Washington, que defendia o empenho individual de cada pessoa negra em uma formação profissional, como meio de integração na sociedade americana para, assim, lutar em igualdade de condições com os brancos. Washington sustentava esse método como única forma de emancipação e descartava qualquer possibilidade de luta conjunta por direitos coletivos, sejam eles civis, eleitorais ou raciais, mesmo tendo nascido escravizado. Entretanto, o principal opositor de Du Bois, dentro do pan-africanismo, era o caribenho Marcus Garvey, que defendia um retorno de todos os negros à África. Por isso, Garvey criou a Universal Negro Improvement Association (UNIA), ou em uma tradução livre: Associação Universal para o Progresso Negro. Essa associação tinha o objetivo de reunir todas as pessoas de ascendência africana para retornar à África e construir um governo independente. A ideia era organizar uma caravana para a Libéria, porque esse país alimentava a imagem de ser uma “África livre”. Isso porque a Libéria<sup>7</sup> e a Etiópia<sup>8</sup> não têm raízes na colonização europeia. Marcus Garvey perseguia Du Bois, chamando-o

---

<sup>7</sup> A Libéria começou a ser ocupada a partir de 1821 por pessoas que foram libertadas da escravidão nos Estados Unidos. O sociólogo estadunidense Antônio Mc Daniel (1992) discorre que naquele período foi criada a American Society for Colonizing the Free People of Color of the United States – traduzida como Sociedade Americana de Colonização dos Negros Livres dos Estados Unidos –. Essa associação foi criada por pessoas nos Estados Unidos que não queriam os negros integrados na sociedade estadunidense, afirmando que poderia aumentar a criminalidade. No entanto, a Libéria manteve laços com os Estados Unidos até 1847, quando foi fundada a República da Libéria.

<sup>8</sup> A filósofa e historiadora suíça Rainer Baudendistel (1988) narra que a Etiópia foi ocupada pela Itália em 1890 e os dois países entraram em conflito, até que a Etiópia conseguiu expulsar os italianos em 26 de outubro de 1896. Entre 1935 e 1936, houve a Segunda Guerra Italo-Etíope, seguida por uma ocupação de cinco anos, até que a libertação foi conquistada em 1941.

de comunista. Como Garvey era bastante popular e tinha muitos seguidores, W.E.B. Du Bois saiu dos Estados Unidos e se exilou em Gana (Hernandez, 2005).

Du Bois (1935) salienta que a forma odiosa na qual os trabalhadores negros e brancos foram postos em oposição prejudica a luta prioritária, que, para o autor, seria a destruição do “imperialismo”. Ele era defensor de teorias marxistas, pregando a unidade dos trabalhadores, mas entendia que a questão racial estava colocando indivíduos com interesses semelhantes em situações de conflito. Na concepção de Du Bois, a teoria de raça foi estrategicamente planejada, para fazer com que dois grupos “com interesses praticamente idênticos”, que são os trabalhadores brancos e negros, se odeiem tão profundamente ao ponto de nenhum deles conseguir “enxergar qualquer interesse comum” (Du Bois, 1991, p.700). Para melhor explicar esse planejamento, Du Bois aborda o contexto estadunidense, onde os brancos recebiam certos privilégios, para não questionarem o salário baixo e as explorações sofridas no cotidiano do trabalho.

[o trabalho branco] foi compensado por uma espécie de salário público e psicológico. Eles gozavam de deferência pública e recebiam títulos de cortesia porque eram brancos. Eles eram admitidos livremente com todas as classes de pessoas brancas para recepções, parques e escolas públicos. Os policiais vinham de suas fileiras, e os tribunais, dependentes dos seus votos, os tratavam com indulgência como se encorajassem a ilegalidade. Os seus votos selecionavam os funcionários públicos, e enquanto isto teve pouca influência na situação econômica, teve grande influência no tratamento pessoal que recebiam e na deferência que lhes era demonstrada. As escolas para brancos eram as melhores da comunidade, situadas em lugares visíveis, e custavam de duas a dez vezes mais por capita do que as escolas destinadas aos negros (Du Bois, 1935, pp.700-701).

Du Bois (1935) também expõe como a imagem do negro era construída nessa situação de oposição. A imprensa teve papel fundamental nisso, pois havia jornais que se especializavam em lisonjear os brancos pobres e ignoravam os negros, com exceção de situações em que fossem ridicularizados ou para expô-los como criminosos. Toda essa construção da subjetividade, que retratava o negro como um ser inferior, fazia com que eles fossem insultados publicamente, zombados por crianças e até mesmo temidos pelas mulheres brancas (Du Bois, 1935). O autor discorre ainda que os salários de trabalhadores negros e brancos continuavam baixos, mas cada um temia ser substituído por um de cor distinta.

O pan-africanismo foi fundamental para pensar as estratégias das lutas anticoloniais. O poeta martinicano Aimé Césaire, que na sua juventude havia participado da origem do movimento da “*négritude*”, também se tornou um teórico relevante para entender a participação da Europa na formação do sistema dominante e, conseqüentemente, responsável pelas opressões nos países colonizados. O autor nasceu na Ilha de Martinica, localizada no Caribe, no ano de 1913, sendo um estudante de destaque, o que lhe possibilitou ganhar uma bolsa para estudar em Paris, quando tinha 18 anos. O martinicano passa a ser conhecido por seu discurso combativo em seus livros. Césaire (1978) aponta a Europa como a responsável pelos principais problemas sofridos pela humanidade, pontuando especialmente a formatação do proletariado e do colonialismo, pois foi a criadora do sistema capitalista. Todavia, o continente se mostra incapaz e até se exime de buscar soluções para os problemas que criou.

O fato é que a civilização chamada “européia”, a civilização “ocidental”, tal como foi moldada por dois séculos de regime burguês, é incapaz de resolver os seus dois principais problemas que sua existência originou: o problema do proletariado e o problema colonial. Esta Europa, citada ante o tribunal da “razão” e ante o tribunal da “consciência”, não pode justificar-se; e se refugia cada vez mais em uma hipocrisia ainda mais odiosa, porque tem cada vez menos probabilidades de enganar. A Europa é indefensável (Césaire, 1978, p.13).

Césaire (1978) também debateu os motivos que levaram à colonização, desmistificando as justificativas oficiais. Para o autor, a mentira oficial era fantasiar que a Europa ocupou os outros territórios com o intuito de possibilitar a civilização desses. Todavia, Césaire entendia que os motivos para essas invasões eram exclusivamente os interesses econômicos, visando explorar as riquezas de outros territórios. O autor então utiliza um discurso de negação, mostrando primeiramente que os mitos sobre a história da Europa e os motivos das colonizações são incompatíveis.

O que é, no seu princípio, a colonização? Concordemos no que ela não é; nem evangelização, nem empresa filantrópica, nem vontade de recuar as fronteiras da ignorância, da doença, da tirania, nem propagação de *Deus*, nem extensão do *Direito*; admitamos, uma vez por todas, sem vontade de fugir às conseqüências, que o gesto decisivo, aqui, é o do aventureiro e do pirata, do comerciante e do armador, do pesquisador de ouro e do mercador, do apetite e da força, tendo por detrás a sombra projectada, maléfica, de uma forma de civilização que a dado momento da sua história se vê obrigada, internamente, a alargar à escala mundial a concorrência das suas economias antagônicas (Césaire, 1978, pp.14-15).

### 1.3 O questionamento à inversão do discurso em Frantz Fanon e Albert Memmi

Este subcapítulo irá apresentar dois autores que realizam críticas ao pan-africanismo. O martinicano Frantz Fanon (1968, 2008) e o tunisiano Albert Memmi (2007) entendem que, apesar de bem-intencionada, a inversão do discurso não supera as concepções antagônicas entre brancos e negros, pois o objetivo da maioria dos pan-africanistas era apenas inverter a lógica de poder. Por isso, qualquer pensamento binário estaria inerentemente reproduzindo lógicas de dominação. Desse modo, é necessário sair das concepções binárias e construir novas possibilidades de existência para humanidade, como forma de libertação. As contribuições desses autores são úteis até a atualidade. Especificamente neste trabalho, será visto, na parte dedicada ao estudo empírico, que os *rappers* questionam as dominações coloniais sofridas e recorrentemente clamam pela inversão da lógica de dominação. Outra contribuição fundamental será relativa à proposta de descolonização, pois Fanon alerta sobre a importância dos países africanos não reproduzirem os sistemas criados no Ocidente e construírem seus próprios modelos econômicos. Isso porque em um modelo criado por outrem os colonizadores históricos continuariam no domínio, pois conhecem melhor o sistema que formularam. Sendo assim, será importante refletir sobre os modos de dominação da atualidade e como a reprodução de sistemas econômicos ocidentais prejudicam os países estudados, com mais ênfase em Moçambique e em Angola.

Fanon e Memmi vivenciaram o perímetro de colonização francês, que apresenta semelhanças com a colonização portuguesa, na qual os colonizadores tentam fazer os colonizados assumirem uma identidade europeia, por meio de hábitos e costumes, utilizando o discurso assimilacionista. Frantz Fanon (2008) busca construir mais formas de vivenciar a condição humana e encerrar com qualquer visão dicotômica, que coloque um grupo humano em completa contradição com outro grupo. Memmi (2007) debate sobre as construções de estereótipos sobre o colonizado, a partir do discurso do colonizador. Trata-se de um reforço constante dessa narrativa até o colonizado internalizar essa concepção de inferioridade.

O filósofo e psiquiatra martinicano Frantz Fanon rompe com a perspectiva de inversão de discurso ao publicar o livro *Pele negras, máscaras brancas*, pois um dos objetivos era justamente acabar com qualquer perspectiva binária e apresentar mais possibilidades para as pessoas vivenciarem a condição humana. Essa obra foi lançada originalmente em 1952. Fanon a escreveu com o intuito de apresentá-la como tese de

doutoramento em psiquiatria, para debater os efeitos psíquicos do racismo colonial. No entanto, esse trabalho foi recusado como tese de doutoramento na Universidade de Lyon. O historiador brasileiro Alexandre de Almeida Marcussi (2015) afirma que “Fanon emprega um estilo pouco usual para um texto acadêmico e constrói uma desafiadora multidisciplinaridade, fundindo psicanálise, sociologia e autobiografia numa escrita de tom ensaístico e até poético em algumas passagens” (Marcussi, 2015, p.1). Já o sociólogo brasileiro Deivison Mendes Faustino (2015) explica que o principal motivo da rejeição foi o fato de confrontar as correntes positivistas hegemônicas na sua área de estudo, nas quais defendiam que o tratamento clínico individual possibilitava superar os efeitos psíquicos provocados pelo racismo.

Fanon opta por uma forma de escrita ousada em *Pele negras, máscaras brancas*. O autor chega a conclusões sociais a partir de casos clínicos. Dessa forma, relata casos específicos que conheceu ao tratar pessoas com complexos de inferioridade, por viverem em um sistema responsável por excluí-las, por questões raciais e coloniais. Fanon (2008) conclui que é impossível realizar o tratamento individual das pessoas, pois elas sempre iriam se considerar inferiorizadas, devido à estrutura social excludente imposta pelo colonialismo. Faustino (2015) explica que Fanon apresentou conclusões contrárias ao pensamento preponderante no meio acadêmico da época, em que a ciência era vista pelos estudiosos como capaz de resolver as questões sociais. Até os tempos atuais, a escrita de Fanon é transgressora e fora das metodologias predominantes no meio acadêmico, pois o autor muitas vezes relata casos específicos, mas não chega a conclusões, apenas instiga o leitor a refletir sobre os casos de opressão. O autor é, em alguns momentos, um narrador de episódios de opressão, sobretudo racial, não chegando a conclusões e até mesmo não as buscando. Em partes da sua obra, também convoca uma revolução social, sendo considerado um irresponsável, instigador da violência e agitador, até mesmo por outros acadêmicos, como o francês Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1961 – *apud* Burawoy, 2010).

Fanon (2008) explica que a imposição da cultura branca ocidental foi fundamental para criar uma dupla alienação, em que o branco se sente superior e, ao mesmo tempo, o negro considera-se inferiorizado. Todavia, as duas concepções estão erradas e impedem que os indivíduos conheçam a plena concepção de humanidade. Para Fanon, os seres humanos só conseguem desfrutar a própria humanidade quando evitam concepções que os hierarquizam entre si próprios.

Fanon (2008) argumentava que os complexos de inferioridade sofridos pelos negros, em condições desfavoráveis só poderiam ser curados, por meio de mudanças nas estruturas sociais que derrotassem o colonialismo e não com tratamentos individuais. Ao não enxergar isso, o negro busca entrar em um processo que o autor chama de “embranquecimento alucinatório”. Trata-se da busca por adaptação aos códigos sociais estabelecidos pelos brancos, assumindo a cultura e até mesmo casando-se com uma pessoa branca, em uma tentativa de se sentir mais branco. Para Fanon (2008, p.34), “quanto mais ele rejeitar sua negritão, seu mato, mais branco será”. Uma das formas de assimilação cultural é por meio da linguagem. De acordo com o autor, “um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito” (Fanon, 2008, p.34). Desse modo, o colonizado rejeita a sua língua de origem e passa a adotar a do colonizador. Todavia, as estruturas da lógica colonial jamais irão permitir que ele saia da condição de negro e colonizado, pois, independentemente de qualquer circunstância, ele será considerado apenas um ser inferior.

O negro não deve mais ser colocado diante deste dilema: branquear ou desaparecer, ele deve poder tomar consciência de uma nova possibilidade de existir; ou ainda, se a sociedade lhe cria dificuldades por causa de sua cor, se encontro em seus sonhos a expressão de um desejo inconsciente de mudar de cor, meu objetivo não será dissuadi-lo, aconselhando-a “manter distâncias”; ao contrário, meu objetivo será, uma vez esclarecidas as causas, torná-lo capaz de *escolher* a ação (ou a passividade) a respeito da verdadeira origem do conflito, isto é, as estruturas sociais (Fanon, 2008, p.96).

Fanon (2008) também debate sobre as conotações em torno da cor negra, considerada como símbolo do mal, do ruim e do feio, através de representações criadas na Europa. O autor argumenta que é preciso avançar, porém reconhece a dificuldade no processo. Para exemplificar, Fanon ressalta que o carrasco é o homem negro, Satã é negro, as trevas e o sujo são negros. Ademais, são construídos estereótipos que associam a imagem do negro para a sujeira física e moral, além de existirem várias expressões que atrelam o negro ao pecado.

Na Europa, o preto, seja concreta, seja simbolicamente, representa o lado ruim da personalidade. Enquanto não compreendermos esta proposição, estaremos, condenados, a falar em vão do “problema negro”. O negro, o obscuro, a sombra, as trevas, a noite, os labirintos da terra, as profundezas abissais, enegrecer a reputação de alguém; e, do outro lado: o olhar claro da inocência, a pomba branca da paz, a luz feérica, paradisíaca. Uma



magnífica criança loura, quanta paz nessa expressão, quanta alegria e, principalmente, quanta esperança! Nada de comparável com uma magnífica criança negra, algo absolutamente insólito. Não vou voltar às histórias dos anjos negros. Na Europa, isto é, em todos os países civilizados, o negro simboliza o pecado. O arquétipo dos valores inferiores é representado pelo negro (Fanon, 2008, p.160).

Para Fanon, foi o branco que criou o colonizado e classificou-o como outro, como diferente da espécie humana. Sendo desumanizado, o homem negro passa a lutar para ter a sua humanidade reconhecida.

Começo a sofrer por não ser branco, na medida que o homem branco me impõe uma discriminação, faz de mim um colonizado, me extirpa qualquer valor, qualquer originalidade, pretende que seja um parasita no mundo, que é preciso que eu acompanhe o mais rapidamente possível o mundo branco, “que sou uma besta fera, que meu povo e eu somos um esterco ambulante, repugnantemente fornecedor de carne macia e de algodão sedoso, que não tenho nada a fazer no mundo”. Então tentarei simplesmente fazer-me branco, isto é, obrigarei o branco a reconhecer minha humanidade (Fanon, 2008, p.95).

Além de analisar as formas de poder que justificaram a colonização, Fanon debate, no livro *Os condenados da terra*, como seria o processo de descolonização. Essa análise é importante para entender como se deram as descolonizações e em quais aspectos houve falhas, para compreender as atuais reconfigurações das formas de poder do planeta. Para o psiquiatra, não seria possível concretizar a descolonização sem violência, pois o colonialismo “é a violência em estado bruto e só pode inclinar-se diante de uma violência maior” (Fanon, 1968, p.46).

A descolonização, que se propõe mudar a ordem do mundo, é, está visto, um programa de desordem absoluta. Mas não pode ser o resultado de uma operação mágica, de um abalo natural ou de um acordo amigável. A descolonização sabemos-lo, é um processo histórico. Isto é, não pode ser compreendida, não encontra a sua inteligibilidade, não se torna transparente para si mesma senão na exata medida em que se faz discernível o movimento historicizante que lhe dá forma e conteúdo. A descolonização é o encontro de duas forças congenitamente antagônicas que extraem sua originalidade precisamente dessa espécie de substantificação que segrega e alimenta a situação colonial (Fanon, 1968, p.26).

Fanon (1968) destaca que não havia meio-termo entre a colonização e a descolonização. A única forma de libertação era a completa expulsão dos colonizadores e do sistema de dominação. Tratava-se de um processo de substituição total, com a saída

completa do colono, pois o colonizador não poderia entender a necessidade de descolonização. Com isso, não iria aceitar ou concordar com esse processo. Assim sendo, caberia apenas ao colonizado construir novos sistemas, nova orientação política e econômica. Fanon ainda considera que se houver apenas substituição de autoridades e os burocratas brancos por equivalentes de cor, repetindo as mesmas estruturas, há grande possibilidade de ocorrerem os mesmos arranjos e a opressão contra a população. Além disso, há riscos de haver chauvinismo e xenofobia, a partir da utilização de um lema como “África aos africanos”.

Essas contribuições de Fanon serão importantes para entender os problemas sociais gerados por uma descolonização que não foi completa e, por isso, deixou resquícios de colonização. Essas análises de Fanon também servem para compreender os motivos para continuarem existindo sistemas políticos de origem europeia nas realidades africanas. Trata-se de um panorama que prejudica as dinâmicas sociais do continente africano, por serem aplicados códigos jurídicos e políticos que não foram planejados para essas realidades. Dessa forma, alguns valores ocidentais ainda são preponderantes nas ex-colônias, tais como os hábitos, a presença do sistema midiático internacional e a predominância de línguas ocidentais como idiomas oficiais exclusivos na maioria dos países africanos. Sendo assim, é possível argumentar que as línguas locais são símbolos de resistência atualmente, mas também de subalternidade, porque os seus falantes utilizam idiomas que não estão presentes nos órgãos oficiais, como educação e judiciário.

Fanon (1968) também argumentava que o processo de descolonização necessariamente causa instabilidade, por ser necessário considerar o surgimento de novos tempos. De acordo com o autor, trata-se da criação de novos seres humanos, “porque o objeto que foi colonizado torna-se pessoa durante o mesmo processo em que se liberta” (Fanon - *apud* Bonnici, 2012, p. 31). Dessa forma, o papel do intelectual é entender o processo de criação e transformação, para acompanhar a população na formação de uma nova sociedade. Todavia, muitas vezes os intelectuais se perdem nesses objetivos, por se considerarem privilegiados na percepção dos detalhes e preocuparem-se mais com a comprovação de suas análises, que podem atender a interesses individuais. Assim, acabam por se esquecer de derrotar o colonialismo, que é o objetivo principal de suas lutas. Entende-se, a partir disso, que o intelectual é visto por Fanon como um ser que não se envolve diretamente nas questões que analisa, buscando um distanciamento daquela realidade. Fanon discordava dessa postura e a considerava desprendida dos objetivos de

descolonização e luta contínua por justiça social. Por isso, juntou-se à Frente Nacional de Libertação, em 1954, participando de forma ativa da luta contra o colonialismo francês.

Após a conquista da liberdade, a antiga colônia passaria a ter a sua reparação moral e a dignidade consagrada, mas sofreria para estabelecer-se politicamente e construir uma nova sociedade. Trata-se de uma mudança repentina, em que se encerra a luta anticolonial e a antiga potência colonial deixa a jovem nação sem nenhuma diretriz para se desenvolver. De acordo com Fanon (1968), o país que outrora era dominado por uma metrópole tenta estabelecer um desenvolvimento acelerado, para recuperar o passado e tentar atingir o patamar de outras sociedades. Sem um planejamento adequado para essas mudanças, os novos países apresentam os mesmos problemas de infraestrutura do período colonial.

As massas lutam contra a miséria, debatem-se com os mesmos gestos e desenham com seus estômagos encolhidos o que se pode chamar de geografia da fome. Mundo desenvolvido, mundo de miséria, mundo desumano. Mundo também sem médicos, sem engenheiros, sem administradores (...) Não resta então aos dirigentes nacionalistas outro recurso senão voltar-se para seu povo e pedir-lhe um esforço grandioso. Desses homens famintos exige-se um regime de austeridade, desses músculos atrofiados reclama-se um trabalho desproporcionado. Institui um regime autárquico e cada Estado, com os pobres meios de que dispõe, trata de responder à grande fome nacional, a grande miséria nacional (Fanon, 1968, pp.76-78).

A antiga colônia que era subordinada à metrópole passa então a ser dependente do sistema financeiro e sofre com problemas estruturais. A Europa, que garantiu o seu desenvolvimento através do suor e cadáveres de negros, árabes, índios e amarelos, não apresenta propostas para a construção dessas novas nações. Os países do Terceiro Mundo são direcionados a escolher entre o sistema socialista ou capitalista, mas Fanon (1968) argumenta que essas nações devem se eximir de adotar sistemas que as precedem e devem esforçar-se para criar valores próprios. Fanon (1968) afirma que alguns partidos nacionais e membros da elite intelectual se preocupam com a disciplina, com a especialidade ou com divisões por áreas, que são valores ocidentais, e acabam por diminuir a intensidade das lutas anticoloniais. Além disso, procuram a manutenção da ordem e apresentam propostas reformistas, ao invés de revolucionárias, demonstrando assim falta de interesse em mudar a totalidade do sistema, mas apenas uma preocupação com a troca do poder.

O autor tunisiano Albert Memmi também se dedicou à análise da colonização a partir de uma exploração francesa. Ele chegou a estar em campos de trabalhos forçados em 1943. Em 1956, transferiu-se para França, logo após a independência do seu país, com o intuito de concluir os estudos que iniciara em Túnis. No ano seguinte, lança a primeira grande obra, com o título *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. Nessa obra, Memmi (2007) observa a percepção social de imagens binárias entre colonizador e colonizado, totalmente opostas, a partir de um imaginário social construído para projetar essa lógica. Memmi aponta que o colonizador era visto como um herói romântico, que saía da sua terra em busca de aventura, lutando para levar conhecimento e progresso aos povos menos favorecidos. Ao mesmo tempo em que cria um retrato mítico patriótico de si mesmo, ele também constrói um retrato que legitima a necessidade de colonização. São estabelecidas diferenças entre colonizador e colonizado, que criam o racismo colonial.

Memmi (2007) também constrói a definição de colonialista. De acordo com o autor, esses são os colonizadores mais medíocres, defensores fieis da ideologia colonial sem grandes remorços. O autor aponta que eles ocupam as funções que legitimam essa empreitada colonial, só as deixando caso desempenhem alguma outra atividade com a qual tenham ainda mais privilégios. Com isso, recebem cargos importantes apesar de terem capacidades limitadas. Eles são levados pelos ideais ufanistas do patriotismo e acreditam que estão expandindo os ideais da metrópole, assim como valorizam seus símbolos e suas manifestações.

Ele apelará, portanto, para as qualidades de sua pátria de origem, celebrando-as, amplificando-as, insistindo em suas tradições particulares, em sua originalidade cultural (...) Seu puro fervor pela pátria faz dele, enfim, o patriota verdadeiro, aquele que melhor a representa, e no que ela tem de mais nobre (Memmi, 2007, p.96).

Memmi ressalta que o colonialista trata o colonizado como um preguiçoso, débil, perverso e ladrão. Com isso, justifica as suas ações autoritárias com o intuito de levar a civilização, enquanto o colonizado é um ingrato por não reconhecer isso. Memmi (2007) mostra que a colonização está ligada somente à obtenção de lucro e poder. Com isso, todos os colonizadores percebem as vantagens pessoais e econômicas que podem adquirir e passam a tê-las como objetivo. Alguns jovens colonizadores ainda chegam às colônias com boas intenções e comovidos com a situação de opressão vivida por esses povos. O autor aponta que, apesar de alguns colonos demonstrarem certa compaixão com a

situação dos colonizados, os oprimidos são vistos como pessoas totalmente diferentes e essas divergências de entendimento, civilização e hábitos se acentuam cada vez mais até inviabilizarem qualquer conciliação. Além disso, os colonizadores são convencidos do privilégio das suas funções e até mesmo passam a justificar a violência, em favor do progresso. Ao mesmo tempo, os líderes dos colonizados enfatizam a busca pela libertação e incentivam o povo a lutar contra o sistema opressor. Memmi (2007) entende que alguns mais éticos não suportam o trabalho direto com o colono e retornam à metrópole para assumir outros cargos.

Memmi (2007) ressalta ainda que o colonizador vê o colonizado de forma despersonalizada e um dos pontos-chave para isso é a coletivização desses indivíduos por meio do olhar dominante. Os colonizados nunca são vistos como indivíduos, que possuem características singulares que os diferenciam, mas como um corpo coletivo e homogêneo. Essa perspectiva contribui para que eles não sejam vistos como sujeitos, mas como objetos, que deveriam existir em função apenas das necessidades dos colonizadores, se tornando colonizados puros. Para Memmi (2007), trata-se de uma necessidade do colonizador de objetificar o oprimido e, conseqüentemente, legitimar a sua superioridade, fazendo com que o colonizado internalize o sentimento de inferioridade. O oprimido não tem liberdade de escolha e, por isso, aceita essa imagem que o colonizador impõe e acaba por legitimá-la. O colonizado passa a agir da forma que o colonizador impõe e, com isso, o colonialismo ganha ainda mais justificativa e o opressor materializa isso em mais formas de exploração.

Constantemente confrontado com essa imagem de si mesmo que é proposta, imposta, não apenas nas instituições, mas em todo contato humano, como ele poderia não reagir? Ela não lhe pode ser indiferente, colada a ele, como um insulto que voa com o vento. Ele acaba reconhecendo-a, tal como um apelido detestado, mas transformado em sinal familiar. A acusação o perturba e o inquieta na mesma proporção em que admira e teme seu poderoso acusador. Será que este não tem uma certa razão? Murmura. Será que não somos mesmo culpados? Preguiçosos, já que temos tantos ociosos entre nós? Medrosos, já que nos deixamos oprimir? Desejado, difundido pelo colonizador, esse retrato místico e degradante termina, em certa medida, por ser aceito e vivido pelo colonizado. Ele ganha assim certa realidade, contribuindo para o retrato real do colonizado (Memmi, 2007, p.125).

Para mostrar que a população colonizada não se trata de um corpo homogêneo, Memmi descreve diferentes perfis, como o filho colonizado, para quem o pai não vê perspectivas de cidadania. Outro perfil totalmente diferente é o do jovem colonizado que

foi estudar fora e sente-se superior em seu retorno, ou o escritor que muitas vezes opta por não escrever em sua língua materna, pois teria um público quase inexistente.

As leituras de Fanon e Memmi mostram análises semelhantes em relação ao apagamento identitário no processo de colonização. Em ambas as concepções, observa-se que o colonizado é vítima de uma opressão de forma direta, sendo obrigado a abandonar as características identitárias para se sentir mais humanizado. Dessa forma, os traços culturais, como línguas, hábitos e costumes, são apagados, a partir de uma concepção desenvolvimentista. Essa concepção é a ideia de que os avanços humanitários são conseguidos a partir da cópia fidedigna de dinâmicas sociais impostas pela Europa. Sendo assim, essas reflexões dos autores de países colonizados pela França retratam uma necessidade de construção de novos valores e resgates identitários africanos, como forma de criar resistências e de fazer com que esses países consigam criar estruturas próprias.

Todavia, é possível argumentar que isso não ocorreu, pois as estruturas colonialistas continuaram funcionando na maioria dos países africanos. A aparelhagem segue uma lógica eurocêntrica, observada na burocracia, no sistema de segurança e na educação. Nos países africanos, a maior parte das línguas oficiais é de origem europeia, bem como há uma contínua busca em seguir hábitos culturais ocidentais e predominam modelos econômicos criados nesses países tradicionalmente hegemônicos. Dessa forma, pode-se afirmar que, assim como previa Frantz Fanon, os países africanos continuaram sendo os mais explorados do mundo, porque buscaram modelos de sistema socioeconômicos construídos e controlados externamente e esses não são capazes de solucionar os problemas locais.

#### **1.4 O contexto português de colonização**

Neste subcapítulo será contextualizada a colonização portuguesa no Brasil, Angola e Moçambique. O objetivo é examinar como os aspectos históricos que interligam esses países refletem em semelhanças no ativismo político dos *rappers* estudados. Sendo assim, essas referências históricas serão comparadas, na parte dedicada ao estudo empírico, com as músicas e entrevistas de artistas de *hip-hop* dos quatro países estudados. Dessa forma, inicialmente serão apresentados historiadores que narram o processo de colonização promovido por Portugal. Vale ressaltar que a ênfase dada à colonização brasileira é bem menor do que em Angola e em Moçambique. Isso porque esses países africanos tornaram-se independentes apenas na década de 70 do século XX, enquanto o

Brasil se tornou independente no final do século XIX. Angola e Moçambique ainda viveram intensa Guerra Colonial, entretanto, o mesmo não ocorreu no Brasil, por isso, os traços do colonialismo são bem menos presentes no país latino-americano. Ademais, o tema colonialismo não está presente nas letras do *rapper* Eduardo Taddeo, o artista brasileiro que é estudo de caso nesta tese, e também é pouco abordado pela maior parte dos *rappers* brasileiros entrevistados neste trabalho. No entanto, serão contextualizadas as lutas dos indígenas e dos quilombolas no Brasil, povos violentados desde a colonização e que sofrem com danos irreparáveis. Ademais, eles são perseguidos até a atualidade.

Logo em seguida, será observado que Portugal fazia pouco uso das colônias africanas até o final do século XIX, quando foi forçado a ocupar os territórios após a Conferência de Berlim (1884/1885). Será debatido também o discurso lusotropicalista, com o qual Portugal construía uma narrativa de que era um colonizador mais brando e incentivava a integração, sendo criada a categoria do assimilado como principal estratégia política para reforçar essa ideia. Ademais, será observada a utilização da música como estratégia de resistência no período da luta anticolonial em Moçambique e Angola. Essa parte será importante para, no estudo empírico, perceber as referências utilizadas pelos *rappers*, pois os artistas de *hip-hop* fazem várias alusões às lutas históricas dos seus países.

Será visto ainda neste subcapítulo que também houve o fomento da música com viés anticolonialista em Portugal, sobretudo na Casa dos Estudantes do Império, residência construída em Lisboa, Porto e Coimbra no início dos anos 1960, para receber estudantes das então colônias. Na última etapa deste subcapítulo, observam-se as estratégias bélicas utilizadas pelos movimentos anticoloniais em Angola e Moçambique, que provocaram a libertação dos territórios, mas também causaram conflitos posteriores entre esses grupos no período pós-independência.

#### **1.4.1 Os povos colonizados no Brasil**

O processo colonial no Brasil provocou o genocídio de negros e de indígenas. No entanto, a lembrança colonial não é tão forte na população brasileira atualmente, tanto que não há menções a colonização portuguesa no trabalho do *rapper* brasileiro estudado nesta pesquisa. Assim, a opção é por explicar a ligação das lutas de quilombolas e de indígenas com os processos de colonização e de descolonização, pois eles questionam até

a atualidade um genocídio que iniciou com a invasão de Portugal ao território brasileiro e que nunca cessou. Prova disso é que o atual presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, se posiciona contrariamente a qualquer demarcação de terra indígena ou quilombola.

#### 1.4.1.1 Os povos indígenas no Brasil

De acordo com o historiador britânico Anthony John Russell-Wood (1998), Portugal foi o país pioneiro nas navegações, invadindo territórios na Ásia, África e América entre 1415 e 1543. A partir de 1530, Portugal se estabelece no território brasileiro, ao qual havia chegado pela primeira vez em 1500. Para isso, escraviza africanos, que são enviados ao Brasil, como também índios<sup>9</sup>. Além disso, houve a invasão de terras indígenas e o genocídio desses grupos étnicos (Russell-Wood, 1998). Segundo estimativas do *Diagnóstico da situação das populações indígenas do Brasil* (2016)<sup>10</sup>, eles constituíam até 10 milhões de pessoas no início da colonização e eram os únicos habitantes do Brasil. De acordo com o Censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), de 2010<sup>11</sup> – o último disponível até a conclusão desta tese –, existem 896,9 mil índios, representando 0,4% da população brasileira, mostrando uma redução de 99,6% na população geral do país, desde a invasão dos portugueses.

De acordo com o *Diagnóstico da situação das populações indígenas do Brasil* (2016), as políticas constituídas para os indígenas ao final da colonização foram de integração com o restante da sociedade. Com isso, descaracterizavam-se as aldeias, coíbiavam-se os hábitos e desconfiguravam-se as suas origens. Com essa descaracterização, as terras eram negociadas, com o argumento de que os índios não habitavam aqueles espaços. Além disso, ao longo dos anos, o estado se utilizou da falta de registros formais para tomar terras. O primeiro órgão institucional a ser criado para conceder alguma proteção aos povos indígenas foi o Serviço de Proteção aos Índios (SPI) em 1910. A iniciativa foi fruto de pressões internacionais, por conta dos constantes massacres

---

<sup>9</sup> O termo índio é utilizado para designar qualquer nativo que já habitava um território antes da colonização. Em relação aos índios do Brasil, não se sabe em que época eles iniciaram a ocupação do espaço.

<sup>10</sup> O estudo *Diagnóstico da situação das populações indígenas do Brasil*, de 2016, apresenta alguns dados relativos a essa população ao longo da história. Esse estudo foi realizado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), de 2016, – órgão do Ministério da Economia do Governo do Brasil – e coordenado pelos pesquisadores Frederico A. Barbosa da Silva, Herton Ellery Araújo e André Luis Souza.

<sup>11</sup> Censo 2010. Consultado em 23 de Abril de 2019, em <https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo.html?busca=1&id=3&idnoticia=2194&t=censo-2010-populacao-indigena-896-9-mil-tem-305-etnias-fala-274&view=noticia>



sofridos por índios na época. O SPI funcionava com apoio de órgãos da sociedade civil, como instituições científicas e culturais e a Igreja, com o intuito de realizar políticas integracionistas. Entretanto, possuía condições precárias e foi substituído em 1967 pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI). No entanto, esse órgão também funcionava com a ideologia de “civilizar” os índios, buscando a homogeneidade da população brasileira. O Estatuto do Índio, criado em 1973, também previa integração pacífica dessa população (*Diagnóstico da situação das populações indígenas do Brasil*, 2016).

O *Diagnóstico* demonstra que apenas a Constituição Federal de 1988 garantiu o direito à diversidade étnica e reconheceu a importância da cultura indígena, para a afirmação da identidade brasileira. O capítulo VIII da Constituição é denominado “Dos Índios” e conta com dois artigos. O artigo 231 prevê que “são reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens”. Os incisos desse artigo ainda preveem o direito imprescindível dos índios às terras que tradicionalmente ocuparam, o usufruto exclusivo desses territórios, o aproveitamento dos seus potenciais energéticos, hídricos e minerais. Esses incisos também proíbem a remoção dos índios desses territórios, com exceção de catástrofe ou epidemia. Também consideram ilegais qualquer ocupação, dominação ou tomada de tais espaços, a não ser que haja relevante interesse público. Ademais, é garantida aos índios uma proteção do uso das terras em relação aos garimpeiros não-indígenas.

Já o artigo 232 concede independência jurídica aos índios, garantindo que os mesmos possam interpelar o Ministério Público, se perceberem violações aos seus direitos. Com isso, o artigo prevê: “Os índios, suas comunidades e organizações são partes legítimas para ingressar em juízo em defesa de seus direitos e interesses, intervindo o Ministério Público em todos os atos do processo”.

O Censo brasileiro, de 2010<sup>12</sup>, aponta que 36,2% dos índios vivem em cidades e 63,8% nas zonas rurais. Ainda segundo dados do Censo, existem 305 etnias, que falam 274 idiomas diferentes. A maior parte vive em 505 terras indígenas. O termo terras indígenas é tido na Constituição Brasileira de 1988 como as “por eles habitadas em

---

<sup>12</sup> Censo 2010. Consultado em 23 de Abril de 2019, em <https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo.html?busca=1&id=3&idnoticia=2194&t=censo-2010-populacao-indigena-896-9-mil-tem-305-etnias-fala-274&view=noticia>

caráter permanente, as utilizadas para suas atividades produtivas, as imprescindíveis à preservação dos recursos ambientais necessários a seu bem-estar e as necessárias à sua reprodução física e cultural, segundo seus usos, costumes e tradições”. Pode-se observar que esses espaços estão em disputa, para que haja a preservação dos hábitos e costumes indígenas, dizimados ao longo da colonização e, depois, já no período republicano. A luta pelo reconhecimento de terras históricas como indígenas pode ser entendida como uma forma de reparação às chacinas, escravidão e ocupação inapropriadas das suas terras. No entanto, os latifundiários buscam impedir esse reconhecimento, apoiados por parte do poder político local, sobretudo pela chamada bancada ruralista, que são os parlamentares defensores dos interesses do agronegócio<sup>13</sup>. Para isso, utilizam como justificativa que a presença dos índios torna improdutivos os territórios habitados por eles. Desse modo, buscam deslegitimar valores identitários-históricos com justificativas que reforçam a exploração neoliberal e provocam a continuidade da dizimação desses povos.

O governo de Jair Bolsonaro, de ultra-direita e que assumiu o poder em janeiro de 2019, apresenta ameaça aos territórios indígenas, pois durante a campanha o político ressaltou a necessidade de integração dos índios ao restante da sociedade brasileira<sup>14</sup>. Bolsonaro inclusive comparou com animais presos em zoológicos os indígenas em isolamento voluntário em reservas, defendendo a integração deles ao resto da sociedade<sup>15</sup>. O secretário especial de Assuntos Fundiários desse governo, Luiz Antonio Nabhan Garcia, chegou a afirmar que os maiores latifundiários do Brasil são os índios, apontando como exemplo o fato de um grupo entre seis e dez índios ocuparem um território de 500 mil hectares<sup>16</sup>. É possível argumentar que essa postura do governo tenha como fim beneficiar empresas ruralistas, apoiadoras de Bolsonaro.

---

<sup>13</sup> Reed, S. e Fontana, V. - Deutsche Welle. (2017, 09 de Agosto). Direitos indígenas esbarram na bancada ruralista. *G1*. Consultado em 29 de Abril de 2019, em <https://g1.globo.com/natureza/noticia/direitos-indigenas-esbarram-na-bancada-ruralista.ghtml>

<sup>14</sup> Mazui, G. (2019, 02 de Janeiro). Após transferir demarcações para Agricultura, Bolsonaro diz que vai 'integrar' índios e quilombolas. Consultado em 29 de 2019, em <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/01/02/bolsonaro-diz-que-vai-integrar-indios-e-quilombolas.ghtml>

<sup>15</sup> G1. (2019, 29 de Abril). Bolsonaro compara indígenas em reservas a animais em zoológicos. Consultado em 29 de Abril de 2019, em <http://g1.globo.com/globo-news/jornal-globo-news/videos/v/bolsonaro-compara-indigenas-em-reservas-a-animais-em-zoologicos/7200371/>

<sup>16</sup> Rosa, V.; Monteiro, T. (2019, 23 de Fevereiro). 'Hoje, o maior latifundiário do País é o índio', diz Nabhan. *Estadão*. Consultado em 29 de Abril de 2019, em <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,hoje-o-maior-latifundiario-do-pais-e-o-indio-diz-nabhan,70002732865>

### 1.4.1.2 Os povos quilombolas no Brasil

De acordo com o historiador brasileiro Ilmar Mattos (1987), a colonização ocorre no Brasil através da exploração de grandes produtos. Nas primeiras décadas de colonização, o principal produto era o pau-brasil. Havia um grande fluxo de mão-de-obra africana forçada para o território. Com isso, as pessoas, geralmente jovens, eram arrancadas forçadamente das aldeias em que viviam com seus familiares na África, para ir morar nas senzalas no Brasil, onde residiam os escravizados. Alguns desses conseguiam fugir e formar os quilombos, que eram comunidades de resistência a escravidão. Esses quilombos passaram a ter hábitos que remetiam a origem das aldeias africanas (Mattos, 1987).

O historiador brasileiro Rômulo Luiz Xavier do Nascimento (2014) ressalta que houve intensa exploração de açúcar na Região Nordeste entre os séculos XVI e XVII. A região também se tornou o primeiro grande foco de resistência negra, com o surgimento do Quilombo dos Palmares, formado durante o século XVII na Capitania de Pernambuco – espaço atualmente destinado ao estado de Alagoas. Milhares de pessoas que fugiram da escravidão ocuparam esse território, principalmente entre as décadas de 1670 e 1680, quando cerca de 30 mil pessoas negras moravam no local. Nesse período, também intensificou-se uma guerra contra os quilombolas. Em 1695, o líder do Quilombo dos Palmares, Zumbi, foi morto por bandeirantes e o quilombo extinto. No entanto, as fugas de escravizados para formação de outros quilombos foram constantes, ao longo da história da colonização do Brasil (Nascimento, 2014).

Dentro de uma luta por resistência, as antropólogas brasileiras Alessandra Schimitt, Maria Cecília Manzoli Turatti e Maria Celina Pereira de Carvalho (2002) ofereceram nova definição para o termo quilombo. Em 1740, o Conselho Ultramarino definiu que o quilombo era “toda habitação de negros fugidos, que passem de cinco, em parte despovoada, ainda que não tenham ranchos levantados e nem se achem pilões nele”. A referência ao rancho era um modelo tradicional de casa que construíam e o pilão era um utensílio muito comum na culinária africana e utilizado pelos negros escravizados no Brasil.

Essa definição influenciou vários pesquisadores da área, mas as antropólogas entendiam que essa descrição gerava a invisibilidade dos quilombos e buscava deslegitimar a sua importância, por remeter a noções como fuga e condição de isolamento

geográfico. Uma crítica das antropólogas é que a concepção de quilombolas se remete geralmente a territórios ocupados apenas no período da escravidão e com isolamento da população negra. De acordo com as autoras, os territórios foram formados em sua maioria naquele período, mas até hoje preservam a cultura negra. Ademais, o isolamento não era uma concepção correta nem mesmo no período da escravidão. De acordo com as autoras, existem vários trabalhos sobre as comunidades negras, relacionados à escravidão demonstrando que “a economia interna desses grupos está longe de representar um aspecto isolado em relação às economias regionais da Colônia, do Império e da República” (Schimitt, Turatti & Carvalho, 2003, p.3).

As autoras entendem ainda que qualquer generalização sobre os quilombos também não seria fiel à realidade deles, porque os remanescentes das comunidades quilombolas são frutos “de uma grande diversidade de processos, que incluem as fugas com ocupação de terras livres e geralmente isoladas, mas também as heranças, doações, recebimento de terras como pagamento de serviços prestados ao Estado” (Schimitt, Turatti, & Carvalho, 2002). Ainda de acordo com as antropólogas, alguns quilombolas inclusive às vezes eram constituídos a partir da permanência em terras no interior de grandes propriedades, como também na compra de terras, tanto durante o período escravocrata como posteriormente.

Schimitt, Turatti e Carvalho (2002) discorrem que historicamente houve diversas perseguições aos quilombos e destruição desses espaços, mas ainda há vários locais que se identificam como quilombolas. Tratam-se de locais remanescentes, constituídos de uma diversidade de processos, que buscam manter hábitos culturais negros. Esses grupos buscam a restituição dos espaços ocupados e depois destruídos, além de exigirem reparações contra as diversas formas de opressão sofridas durante o período de escravidão. De acordo com as antropólogas, assumir-se como quilombo é uma reivindicação de identidade étnica e de território.

Há constantes reivindicações de terras quilombolas nas últimas décadas, apesar de os governos, recorrentemente, considerarem como ilegítimas essas lutas identitárias históricas e autorizarem construções nesses espaços. Latifundiários e quilombolas disputaram uma luta jurídica e legislativa entre 2003 e 2018<sup>17</sup>. O decreto 4887/2003 foi

---

<sup>17</sup> Socioambiental. (2018, 09 de Fevereiro). Vitória Quilombola! 10x1!!! Consultado em 20 de Junho de 2018, em <https://peticoes.socioambiental.org/nenhum-quilombo-a-menos>

responsável por regulamentar a titulação das terras dos quilombos, legalizando a posse desses espaços pelos remanescentes históricos. Entretanto, o partido Democratas, que tem grande participação de latifundiários, entrou com uma ação no Supremo Tribunal Federal (STF), para anular o decreto. Os movimentos a favor dos quilombolas conseguiram adiar o julgamento da ação por três vezes. Entre 2017 e 2018, a *Campanha o Brasil é quilombola - Nenhum quilombo a menos* colheu assinaturas na busca por cancelar em definitivo o julgamento. Todavia, apesar de o julgamento ter ocorrido, em fevereiro de 2018, os ministros do Supremo Tribunal de Justiça votaram por 10 a 1 em defesa do direito às terras pelos quilombolas. Mesmo com essa vitória judicial, a luta pelo reconhecimento de mais terras quilombolas ainda continua, porque menos de 7% dos territórios considerados como remanescentes dos quilombos estão regularizados no Brasil (*ibidem*). Por isso, mais de seis mil comunidades ainda aguardam o reconhecimento dos seus direitos<sup>18</sup>.

#### **1.4.2 A colonização de Portugal no continente africano**

O historiador português José Capela<sup>19</sup> (1996) afirma que Portugal fez pouco uso dos seus territórios no continente africano. Esses locais eram utilizados por Portugal apenas para a realização do tráfico de pessoas escravizadas até os finais do século XVIII. A colonização mais efetiva começa após o fim do tráfico de escravizados em 1842, mas essa ocupação tem o objetivo, sobretudo, de impedir as tentativas de outros países europeus de entrarem nos territórios. Sem grandes pretensões de explorações efetivas, Portugal deportava para Angola muitas pessoas que cometiam crimes na metrópole. Todavia, José Capela ressalta que Portugal recebeu um ultimato da Inglaterra, durante a Conferência de Berlim, ocorrida entre os anos de 1884 e 1885. Essa Conferência foi convocada pelo Chanceler do Império Alemão, Otto von Bismarck, para realizar a partilha dos territórios africanos entre 15 países: 13 potências europeias, Estados Unidos e Império Otomano. O intuito era delimitar os espaços e evitar conflitos, ao mesmo tempo em que forçava a ocupação mais efetiva de Portugal, sob a pena de perda dos

---

<sup>18</sup> Brito, D. (2018, 29 de Maio). Menos de 7% das áreas quilombolas no Brasil foram tituladas. Consultado em 20 de Junho de 2018, em <http://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2018-05/menos-de-7-das-areas-quilombolas-no-brasil-foram-tituladas>

<sup>19</sup> José Capela é o pseudônimo adotado pelo investigador português José Soares Martins, para escrever sobre a escravatura nas colônias portuguesas.

territórios, caso não o fizesse. Ainda de acordo com José Capela (1996), Portugal apresentou a proposta de ligar os territórios de Angola e Moçambique, por já serem suas colônias, intitulado essa junção de mapa cor-de-rosa. Entretanto, a Inglaterra não gostou da proposta de Portugal, porque esse segundo país estava sendo acusado de subutilização dos territórios que detinha há séculos e não teria o direito de aumentar essa ocupação. Com isso, deveria se limitar a ocupar imediatamente os territórios que já possuía e a Inglaterra ainda ameaçou declarar guerra, caso a proposta de ampliação não fosse retirada, o que fez Portugal desistir e ainda temer a perda de um aliado histórico.

Capela relata que, além de desistir de ocupar territórios que considerava ter direito histórico, por temer as consequências de um enfrentamento a Inglaterra, Portugal ainda foi forçado a aceitar o princípio de livre navegação em rios internacionais, que foi aplicado aos rios Congo, Zambeze e Rovuma, fluxos tradicionalmente portugueses<sup>20</sup>. Adicionalmente, Portugal perdeu o controle da foz do rio Congo, ao norte de Angola, e ficou apenas com o enclave de Cabinda, logo acima do Congo. O enclave de Cabinda passou a ser considerado como território agregado à colônia de Angola, apesar de esses territórios estarem separados, por cerca de 50 km (Capela, 1996).

Segundo Russell-Wood (1998), o ultimato da Inglaterra enfraqueceu o regime monárquico em Portugal e fez crescer os movimentos em prol da implementação de uma república, culminando com uma revolta militar levantada contra o regime vigente no dia 31 de janeiro de 1891 na cidade do Porto. José Capela (2010) afirma que o ultimato da Inglaterra provocou mudanças no modelo de colonização. Em 1887, Lourenço Marques (atual Maputo) ganha o estatuto de capital de Moçambique, substituindo a Ilha de Moçambique. É também construído um porto equipado, para que pudessem chegar materiais para grandes obras no local. Lourenço Marques e Luanda, capital de Angola, se tornam locais atrativos para arquitetos renomados do mundo, que são responsáveis por uma série de obras, de estruturação dos centros dessas cidades. Em Lourenço Marques, por exemplo, foi instalada a Casa de Ferro em 1892, para alojar o governador-geral. Trata-se de uma criação pré-fabricada na Bélgica por Gustave Eiffel, o criador da Torre Eiffel de Paris (Russell-Wood, 1998).

---

<sup>20</sup> Esses três rios eram utilizados exclusivamente por Portugal, mas, com a divisão dos territórios africanos, passaram a estar presentes também em espaços das novas colônias dos outros países europeus. Com isso, as regras de exploração dos rios passaram a obedecer critérios e acordos internacionais.

Russell-Wood (1998) retrata que o intuito de obras como essa era estabelecer o padrão de cidades europeias nas capitais das colônias. Todavia, havia melhorias apenas nos centros urbanos, onde os colonizadores foram morar, enquanto os nativos eram desalojados para espaços distantes. Sendo assim, foram criadas dicotomias entre o centro e as periferias. Em Luanda, as periferias passam a ser chamadas de musseques. A professora brasileira de literatura africana Tânia Macêdo (2008, p.115) afirma que “musseque inicialmente designava os terrenos agrícolas arenosos situados fora da orla marítima, passando mais tarde a nomear os bairros pobres situados nas franjas da cidade de Luanda”. O historiador brasileiro Valdemir Zamparoni (2012) pontua que em Lourenço Marques cria-se a dicotomia entre a cidade de cimento, localizada no centro e seguindo padrões europeus, e a cidade de caniço, onde habitam os moradores locais, considerados indígenas<sup>21</sup>. Essa divisão territorial também configurava aspectos da vida social e econômica das pessoas. Os indígenas só podiam circular em horários determinados e muitas vezes sob autorização.

Apesar das mudanças, Russell-Wood (1998) retrata que o movimento em prol do estabelecimento de uma república crescia constantemente em Portugal, sob o questionamento de que o Império não aproveitou o potencial econômico e territorial que o país possuía. Nesse período, a exploração efetiva das colônias africanas intensificou, para evitar mais perdas. Entretanto, as pressões não cessaram e a república foi implementada em 1910. O governo republicano passou a enviar pessoas às colônias com mais intensidade, muitas vezes sob a narrativa ideológica da expansão de uma identidade portuguesa nos territórios africanos, em semelhança ao modelo francês de colonização, como apresentou Albert Memmi (2007) no subcapítulo anterior.

Apesar da adoção de um discurso desenvolvimentista, os republicanos se preocupavam apenas com a exploração econômica desses territórios e não se interessavam em integrar-se com as populações locais. Nessas colônias, por exemplo, foram criadas escolas e espaços para habitação exclusivos para portugueses. Começam a surgir, então, os primeiros movimentos anticoloniais, mas ainda desorganizados. Por isso, os republicanos conseguiram travar essas resistências iniciais (Russell-Wood, 1998).

---

<sup>21</sup> O termo “indígena” foi utilizado por Portugal, para designar as pessoas que já viviam nos territórios africanos, antes da colonização. Trata-se do mesmo termo usado no Brasil, apesar de contextos e etnias diferentes.

Em 28 de maio de 1926 foi consumado um golpe de estado em Portugal, em que António de Oliveira Salazar assumiu o poder e implementou o Estado Novo. Salazar instaurou um regime de rígido controle de liberdades em Portugal e nas colônias (Russell-Wood, 1998). O historiador brasileiro Washington Santos Nascimento (2013) e a socióloga moçambicana Maria Paula Menezes (2010) discorrem que Salazar criou o Estatuto do Indigenato<sup>22</sup> logo no primeiro ano no poder. Esse documento definia quem eram os indígenas, assim como criou uma nova categoria de pessoas: os assimilados. O assimilado era um nativo local que reconhecia a cultura do colono como superior e passava a ter mais direitos do que o indígena. Essa segunda categoria designava aqueles nativos que existiam no seio cultural das colônias, mas não tinham direitos como cidadãos. O principal objetivo da criação da categoria dos assimilados era frear movimentos anticoloniais mais organizados, a partir da garantia de mais direitos a alguns nativos. O Estatuto do Indigenato sofreu algumas reformulações nos primeiros anos e, em 1929, o artigo 3º do Estatuto designava como indígenas aqueles que por “critérios étnicos e culturais, aplicados a indivíduos da raça negra ou dela descendentes, que, pela ilustração e costumes, se não distinguiam do comum daquela raça”.

Ao analisar o Estatuto do Indigenato, e utilizar os auxílios das leituras de Menezes (2010) e Nascimento (2013), é possível perceber que o documento de assimilação era conquistado quando o nativo fosse visto pelo colonizador como alguém que ultrapassou a condição de indígena. Para isso, seria necessário ter identificação com o colonizador e com a nação portuguesa, além de ser visto como alguém totalmente livre dos hábitos, bens e costumes africanos. Não haviam critérios fixos para analisar essa condição, por isso, o governo colonial tinha autonomia para definir aqueles que conseguiam assimilar-se. Todavia, um ponto fundamental era saber ler e escrever português corretamente, apesar de muitos portugueses brancos serem analfabetos. Outros critérios eram ter mais de 18 anos de idade, ter um trabalho assalariado, ter a mesma religião que os portugueses, comer e vestir nos moldes portugueses, manter um estilo de vida e costumes europeus, além de não ter qualquer cadastro policial. Dessa forma, o Diploma Legislativo nº 238, de 17 de maio de 1930, elencava que o objetivo da assimilação era “elevar gradualmente da vida selvagem à vida civilizada dos povos cultos a população autóctone das províncias ultramarinas”. O documento de assimilação era concedido por certificado ou alvará nos setores administrativos do governo colonial (Menezes, 2010; Nascimento, 2013).

---

<sup>22</sup> Oficialmente “Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas de Angola e Moçambique”, aprovado através do Decreto nº 12.533, de 23 de Outubro de 1926 (Boletim Oficial nº 48).



Nascimento (2013) afirma que o documento de assimilação atraía os nativos porque permitia alguns privilégios que os indígenas não tinham. Ao enaltecer os valores europeus e se assemelhar a eles, o assimilado conseguia aceder a empregos, a educação e a espaços culturais, que eram impossibilitados aos demais nativos. Com isso, os pais ensinavam aos filhos sobre a necessidade de se assemelharem aos europeus, para terem as melhores oportunidades. Ao mesmo tempo, os jovens ficavam com vergonha de terem uma identidade africana, assim desvalorizavam os saberes africanos, fazendo desaparecerem os hábitos, as tradições, as vestimentas e as línguas africanas.

Ainda segundo Nascimento, o documento de assimilação buscava passar a ideia de que a colonização portuguesa era mais branda do que as demais, por dar a oportunidade de o nativo ascender a uma categoria que representava maior desenvolvimento. Com isso, também tinha o intuito de extinguir os movimentos anticoloniais, ao propagar a noção de que o negro poderia ser igual ao colonizador. No entanto, essa categoria servia para apagar os traços culturais dos habitantes locais. Ademais, aquele que aceitava assimilar-se encontrava-se em um não-lugar, gerado a partir de uma dupla negação. O português branco jamais aceitaria que um assimilado fosse igual a ele, impondo assim a sua superioridade. Por outro lado, o negro considerava o assimilado como um traidor, por ter abandonado os traços culturais africanos (Nascimento, 2013).

De acordo com Isabel Ferin Cunha (1998), o Estado Novo salazarista utilizava o lusotropicalismo como propaganda. O discurso proclamava a aceitação ou o reforço da permanência dos portugueses nas colônias, “através da promoção, valorização e organização das manifestações identitárias portuguesas, apoiadas por formas retórico-discursivas próprias” (Cunha, 1998, p.66). Com o lusotropicalismo, o Império Português tentava passar a ideia de que era possível haver alguma igualdade entre colonizador e colonizado, mostrando uma tolerância maior de Portugal em comparação com os demais países europeus.

#### **1.4.2.1 A música como forma de resistência anticolonial em Angola**

A música funcionava em Angola como forma de contrapor o discurso de integração, proclamado pelo governo português. As primeiras manifestações musicais de intervenção apareceram na década de 1940, com o surgimento do grupo N'gola Ritmos, fundado por Liceu Vieira Dias. O grupo buscava formar uma identidade angolana e, de

acordo com Mormaan (2010), questionava o discurso lusotropicalista do Império Português<sup>23</sup>. O N'gola Ritmos denunciava as desigualdades entre portugueses e africanos e os reflexos disso na arquitetura urbana, em uma oposição entre as boas estruturas da baixa e os pobres musseques. O N'gola Ritmos era formado por crioulos<sup>24</sup> e assimilados, cantando tanto em quimbundo, como em português.

Os músicos do N'gola Ritmos tinham um objetivo diferente dos demais crioulos e assimilados. Esses artistas buscavam formas de construir uma identidade cultural própria do angolano, a chamada angolanidade. A historiadora brasileira Amanda Palomo Alves (2013) ressalta que, para isso, os artistas apostavam em regionalismos e em traços autênticos para driblar a censura imposta pela ditadura portuguesa. O N'gola Ritmos, por exemplo, utilizou a letra do fado português *Timpanas* (Silvestre Alegirim, 1930, trilha do filme *A Severa*) em um ritmo autêntico angolano, para que a canção pudesse ser veiculada, sem que a censura notasse os traços locais contidos na composição. Na época, os censores focavam apenas nas letras.

Em relação ao cenário musical, uma fase importante se dá entre [as] décadas de 1940 e 1950, onde compositores e intérpretes recuperaram elementos do regionalismo e a visão nacionalista da cultura foi um dos caminhos encontrados por aqueles que tentavam driblar a censura e as imposições da ditadura salazarista. Neste contexto de reivindicação, a produção musical do grupo “N'gola Ritmos”, formado em 1947 pelo músico Liceu Vieira Dias, foi salutar. Um dos objetivos era preservar a cultura angolana e, assim, compunham e interpretavam em kimbundu [quimbundo – em português] com a intenção de elevar a cultura dos seus antepassados e estabelecer uma relação entre o campo e a cidade (Alves, 2013, p. 379).

De acordo com a historiadora estadunidense Marissa Mormaan (2010), apareceram vários músicos em Angola, após o surgimento do N'gola Ritmos<sup>25</sup>. A maioria deles narrava o cotidiano e retratava algumas preocupações, tanto familiares, como sociais. O tema sofrimento estava presente nas músicas desses cantores, devido às condições precárias em que viviam. Os artistas não tinham intenções claramente políticas,

---

<sup>23</sup> Mormaan, M.(2010, 30 de Setembro). Música e lusotropicalismo na Luanda colonial tardia. *Buala*. Consultado em 15 de Abril de 2016.

<sup>24</sup> De acordo com o historiador brasileiro Washington Santos Nascimento (2013), os crioulos eram grupos locais, nativos ou não, que contribuíam para que a colonização portuguesa se efetivasse nas colônias. A contribuição se dava porque eles conseguiam entender as línguas e costumes da população local e dos colonizadores, facilitando o processo de mistura entre os portugueses e colonizados. Dessa forma, os crioulos se tornavam as elites políticas nativas angolanas, sendo formadas, sobretudo, por mestiços.

<sup>25</sup> Mormaan, M.(2010, 30 de Setembro). Música e lusotropicalismo na Luanda colonial tardia. *Buala*. Consultado em 15 de Abril de 2016.

porém, como estavam inseridos em um contexto repleto de problemas sociais, e aspiravam por melhorias, essas músicas se tornavam políticas, incomodando o Império Português, que buscava formas de restringi-las, por meio da censura. Entretanto, apesar das restrições e das tentativas de isolar esses músicos nativos, era comum portugueses brancos irem até os musseques, com o intuito de apreciar a crescente música local (*ibidem*).

A música foi um dos traços mais importantes para a construção da identidade angolana, sobretudo devido ao resgate das línguas locais nas canções. Os artistas muitas vezes aprendiam o quimbundo apenas na fase adulta, para cantarem nessa língua, porém falavam em português no dia-dia, por terem sido educados no idioma do colonizador. Segundo Mormaan (2010) a negação da influência do colono contribuía para a formação dessa identidade africana e a conseqüente negação da identidade do colonizador<sup>26</sup>. Uma das formas dessa negação era não buscar influências das músicas portuguesas e procurar inspirações nas canções latino-americanas e congoleesas, ou até mesmo no cinema americano e europeu (*ibidem*).

Ao mesmo tempo em que o N'gola serviu de exemplo para surgir outros músicos e para atrair mais pessoas para a luta anticolonial, o grupo ganhava a rejeição dos colonizadores. Em uma sessão no Nacional Cine-Teatro, que era considerado o cinema dos brancos, o grupo chegou a ser hostilizado por muitos portugueses, em protesto que só encerrou quando os artistas deixaram o palco, como retrata o escritor e memorialista angolano Jacques dos Santos (1999). Os gritos entoados eram para que eles voltassem para as suas aldeias de origem, pois cantavam em quimbundo. Todavia, não eram apenas os portugueses que se incomodavam com o N'gola Ritmos. Em uma apresentação na Liga Nacional de Angola, os próprios angolanos expulsaram os músicos, acusando os de “mussequeiros”.

Os musseques eram realmente os locais onde os N'gola Ritmos tinham maior popularidade, embora a maioria de seus componentes morasse no Bairro Operário. De acordo com Nascimento (2013), o Bairro Operário foi um polo da luta anticolonial. Criado no início do Século XX, o bairro serviu inicialmente como moradia para operários portugueses. Porém, por volta da década de 1940, houve uma intensa migração de famílias crioulas para o local. Lá, as pessoas se empenharam na luta anticolonial, seja com a música ou com outras ações políticas. Liderados por Liceu Vieira Dias e Higino

---

<sup>26</sup> Mormaan, M.(2010, 30 de Setembro). Música e lusotropicalismo na Luanda colonial tardia. *Buala*. Consultado em 15 de Abril de 2016.

Aires, um grupo de nacionalistas passou a distribuir panfletos, divulgando a luta anticolonial, a partir do final do ano de 1957 (Nascimento, 2013).

O historiador angolano Fidel Raul Ramos Reis (2010) ressalta que, em Angola, surgiram três frentes de libertação: A Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) em 1954; o Movimento Pela Libertação de Angola (MPLA) em 1956; e, por último, a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) apenas em 1966, formada por ex-militantes da FNLA. A guerra contra a colonização iniciou em 1961.

Cada frente tinha maior abrangência em uma localidade específica e, conseqüentemente, também tinham as etnias que representavam. Porém, não era algo com determinação rígida, já que todas as frentes possuíam militantes em todas as partes do país. A FNLA tinha maior predominância no norte de Angola, onde o grupo étnico era o bakongo e a língua era o kikongo. A UNITA possuía maior abrangência na região centro-sul, com a etnia ovimbundo e a língua umbundu. Já o MPLA predominava na região central, onde fica a capital Luanda, na qual a etnia que prevalecia era o quimbundo e a língua também se chamava quimbundo (Reis, 2010).

As três frentes de libertação receberam apoios internacionais e apresentavam divergências entre si, tanto étnicas, como ideológicas. No quesito ideológico, as disputas refletiam o cenário de disputa internacional, ocorrido devido à Guerra Fria. Os Estados Unidos, a França e a África do Sul apoiaram a UNITA. O MPLA recebeu suporte da União Soviética e de Cuba. Enquanto isso, a FNLA era apoiada pelo Congo Belga, atual República Democrática do Congo, além de ter recebido suporte, por algum tempo, de Romênia e China (Reis, 2010).

Os movimentos de libertação contribuíram para expansão da música nas colônias<sup>27</sup>. Havia músicos ligados aos movimentos de libertação que apresentavam um discurso bastante politizado, assim como também buscavam fortalecer a construção identitária das suas etnias. Artistas como Urbano de Castro<sup>28</sup>, David Zé<sup>29</sup> e Artur Nunes<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> As informações sobre as músicas ligadas aos movimentos de libertação de Angola foram conhecidas, a partir de encontros com dois pesquisadores de música angolana. Em 02 de agosto de 2016, foi visitado em Lisboa o acervo do pesquisador independente de música angolana Jorge Fernandes. Em 21 de dezembro de 2016, foi realizado um encontro em Lisboa com a pesquisadora francesa Ariel de Bigault. Ela lançou, em 1999, as coletâneas *Angola 60's*, *Angola 70's (vol. 1)*, *Angola 70's (vol. 2)*, *Angola 80's* e *Angola 90's*, a partir da seleção das melhores músicas angolanas de cada década. Agregado ao trabalho musical, foi encartado uma antologia, relatando sobre a biografia dos músicos e o contexto sociopolítico de Angola da época.

<sup>28</sup> Urbano de Castro, conhecido também como Preto Fula, era o mais velho e o que mais cedo conseguiu a popularidade. Ele atraía milhares de pessoas a seus concertos, que exaltavam os ideais do MPLA. Na

passaram a cantar em prol de uma libertação liderada pelo MPLA. Por ter origem bakonga, Teta Lando era visto como uma forte do povo do norte, onde a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) detinha hegemonia. Todavia, um trauma psicológico fazia com que ele preferisse o discurso de união e a consequente queda das bandeiras das frentes de libertação, que dividiam o povo angolano, ao invés de reivindicar uma militância direta em prol do FNLA<sup>31</sup> (Bigault, 1999).

O MPLA e o FNLA chegaram a lançar vinis com coletâneas dos seus músicos populares. Entre os artistas do MPLA, pode-se destacar o surgimento do Trio Feminino<sup>32</sup>, primeiro grupo musical formado apenas por mulheres em Angola, composto por Belita Palma, Lourdes Van-Dúnem e Conceição Legot. Enquanto o MPLA e o FNLA tinham artistas que se empenharam na música engajada, a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) não chegou a fazer um trabalho artístico de grande relevância, pois não contava com grandes artistas populares que cantassem em prol da frente de libertação, apesar de ter alguns coros oficiais. Os artistas que se tornaram mais populares na luta pela libertação de Angola foram os ligados ao MPLA, sobretudo Urbano de

---

música *Revolução de Angola*, além de clamar pela independência, ele faz uma exaltação da figura do líder do MPLA, Agostinho Neto (Bigault, 1999).

<sup>29</sup> David Zé iniciou a carreira artística cantando as músicas de Urbano de Castro, até conseguir um grande público apoiante do seu talento e passou a cantar canções próprias. Em suas letras, David Zé buscava utilizar a língua quimbundo, para que o colonizador não percebesse as reivindicações de um futuro melhor para Angola, com a independência. Além disso, dedicava-se à ideologia do MPLA e conseguiu se tornar um dos principais compositores da história de música angolana. Uma das músicas mais famosas de David Zé foi *Undengue uami*, que relacionava as dificuldades sofridas na infância com a situação social do país (Bigault, 1999).

<sup>30</sup> Artur Nunes era o mais novo e mais tímido desse trio. Ele gravou 14 músicas na carreira e a canção *Tia* é uma das mais famosas. A música falava sobre a tia dele, uma zungueira que sofria para conseguir a sobrevivência diária. Zungueira é uma profissão não regularizada, porém muito tradicional em Angola. Essas mulheres vendem produtos variados na rua, levando geralmente os materiais em trouxas de pano carregadas na cabeça. Artur também popularizou a música *Ua ué mua Ngola*, que é um hino à liberdade, retratando o sofrimento do povo e anunciando a independência (Bigault, 1999).

<sup>31</sup> O motivo desse trauma é que seu pai fora morto em 1961, pelo regime salazarista, fazendo com que a sua mãe o transferisse para Lisboa, quando ele tinha apenas 13 anos. Em Portugal, ele conheceu diversos músicos angolanos, nascidos em outras regiões do país, como Ruy Mingas, Vum Vum, Elias dya Kimuezu, Lilly Tchiumba e Bonga. Essa possibilidade de contatos, com artistas de várias etnias, também influenciou para que Teta Lando não tivesse uma postura segregacionista em prol dos bakongos, quando retorna para Angola em 1968. Nesse retorno, o músico encontra um país no qual a luta pela libertação está mais intensa e o número de artistas nacionalistas também está em crescente (Bigault, 1999).

<sup>32</sup> Belita e Lourdes já haviam participado do N'gola Ritmos, mas decidiram seguir no projeto pioneiro, contando apenas com mulheres. As artistas possuíam músicas engajadas, que reivindicavam tanto a luta do MPLA, como de líderes internacionais, pois Belita Palma gravou a música *Fidel Castro*, em 1975, em quimbundo, para apresentar os ideais do líder cubano aos angolanos (Bigault, 1999).

Castro, Artur Nunes e David Zé. Eles se tornaram responsáveis por agitar os angolanos em prol da revolução (Bigault, 1999).

#### 1.4.2.2 A música como forma de resistência anticolonial em Moçambique

Em Moçambique, a música também teve papel fundamental na luta anticolonial e na formação de uma identidade local. O filósofo moçambicano Eléusio dos Prazeres Viegas Filipe (2012) defendeu uma tese de doutoramento na University of Minnesota, nos Estados Unidos, sobre o papel da marrabenta na formação da identidade moçambicana no período da luta anticolonial<sup>33</sup>. Esse gênero surge por volta da década de 1930, em uma fusão de ritmos locais, como *zucuta* e *magika*, com músicas que chegavam do exterior. A difusão dessas músicas ficava a cargo, principalmente, da rádio Grémio dos Radiófilos da Colónia de Moçambique (GRCM), fundada em 1933, e que se transformou na Rádio Clube de Moçambique em 1937, sendo por mais de quatro décadas a única emissora de rádio do país.

A divisão territorial entre cidade de cimento/cidade de caniço também tinha reflexo na cultura. Filipe (2012) discorre que a marrabenta era vista como símbolo de atraso, associada a pessoas rudes e incultas. Por isso, entre as décadas de 1930 e 1950, os eventos de marrabenta ocorriam na Associação Africana e contavam com moradores de bairros periféricos, tais como Malanga, Chamanculo e Mafalala. Por outro lado, portugueses e assimilados frequentavam o Clube Atlético Nacional e residiam nos bairros Alto Maé, Bairro Central e Polana. As músicas tocadas no Clube Nacional eram geralmente estrangeiras, oriundas da América do Sul (rumba, samba, etc.), África do Sul (*kwela*) e Estados Unidos (*jazz* e *swing*) (Filipe, 2012).

No entanto, há uma crescente cobrança da emergente classe intelectual moçambicana para construção de uma identidade local na música. Eléusio dos Prazeres Viegas Filipe (2012) destaca o artigo “Onde estão os músicos moçambicanos?”<sup>34</sup>,

---

<sup>33</sup> O título da tese é *Where are the mozambican musicians?: Music, marrabenta, and national identity in Lourenço Marques, Moçambique, 1950-1975* – traduzida para português como *Onde estão os músicos moçambicanos?: Música, marrabenta e identidade nacional em Lourenço Marques, Moçambique, 1950-1975*.

<sup>34</sup> O artigo publicado duas vezes no jornal O Brado Africano inclusive inspirou o título da tese de doutoramento de Eléusio dos Prazeres Viegas Filipe (2012), pois esse texto levantou o debate sobre a importância da música na formação da identidade moçambicana e foi decisivo para impulsionar a marrabenta como símbolo cultural e de resistência anticolonial no período da luta pela independência.

publicado por duas vezes no respeitado jornal O Brado Africano. A primeira em 1950 e a segunda em 1955. Nas duas ocasiões, os intelectuais questionavam o fato de os músicos moçambicanos priorizarem os ritmos estrangeiros, afirmando que havia uma “invasão” do exterior. Por outro lado, o jornal O Brado Africano passou a apoiar a música local, por meio da promoção de eventos. O historiador moçambicano António Sopa (2013) afirma que o desejo de promoção de uma identidade moçambicana crescia em paralelo à ascensão de uma luta anticolonial, por meio da indignação e de estratégias emancipatórias. A professora de literatura moçambicana Fátima Mendonça (2016) ressalta que o bairro Mafalala teve papel central na promoção desses símbolos culturais. Nesse local, a música moçambicana se interligava com a literatura, a política e as artes plásticas, voltada para a resistência anticolonial, por meio de eventos para promoção de bens culturais. No bairro periférico também havia reuniões secretas para planejar estratégias bélicas contra o colonialismo português. A obra *Mafalala: Memórias e espaços de um lugar*, de 2016, organizada pela historiadora portuguesa Margarida Calafate Ribeiro e pelo arquiteto português Walter Rossa retrata que moraram na Mafalala os poetas José Craveirinha<sup>35</sup>, Rui de Noronha<sup>36</sup> e Noémia de Sousa<sup>37</sup>, o músico

---

<sup>35</sup> José Craveirinha nasceu em 1922 e esteve na vanguarda da poesia de Moçambique. Fátima Mendonça (2016) afirma que ele escrevia textos sobre o nacionalismo e a independência, denunciando os males do colonialismo e também promovendo o bairro Mafalala como berço da resistência. Esteve preso entre 1965 e 1969, por fazer parte do grupo militar da FRELIMO. Filipe (2012) pontua que, ainda assim, ele continuava a ser um dos formuladores do pensamento nacionalista. Incentivava o pensamento independentista também na rádio e mídia impressa. Em 1991, tornou-se o primeiro poeta africano a receber o Prêmio Camões, o mais importante da literatura de língua portuguesa (O Globo, 2015).

<sup>36</sup> Rui de Noronha nasceu em 1909 e é tido como o precursor da poesia moçambicana, que nasceu em 1909. De acordo com o pesquisador brasileiro de literatura, Antônio Hohlfeldt e a jornalista brasileira Fernanda Grabauska (2010), Rui de Noronha começou a escrever para o jornal O Brado Africano com apenas 17 anos de idade, publicando uma série de contos. Fátima Mendonça (2006) discorre que o poeta nunca conseguiu realizar o seu maior sonho, que era lançar um livro de poemas em vida. Ele faleceu em 1943, ainda jovem aos 34 anos de idade, em momento que vivia depressão, devido à desilusão amorosa e ao preconceito. Todavia, foram lançados livros póstumos, além da inclusão dos textos em várias antologias. Em 1946, o professor de francês Domingos Reis Costa lançou o livro *Sonetos*; em 2006, Fátima Mendonça publicou toda a obra do poeta no livro *Os meus versos*; em 2007, os historiadores António Sopa, Calane da Silva e Olga Iglésias Neves editaram a obra *Ao mata-bicho*, com os textos publicados no jornal O Brado Africano.

<sup>37</sup> Noémia de Sousa nasceu em 1926 e atuou como jornalista e poetisa desde a década de 1940, denunciando o colonialismo e lutando pela liberdade do povo moçambicano. Os pesquisadores brasileiros de literatura Cátia Cristina Bocaiuva Maringolo e Caio Ricardo Faiad da Silva (2017) narram que Noémia de Sousa foi presa e censurada na década de 1940, sendo exilada na década seguinte, quando ela foi morar em Paris. Apesar de circular em forma clandestina, os versos de Noémia de Sousa incentivaram a luta anticolonial, sobretudo por meio do jornal O Brado Africano. Ela reuniu os textos em livro apenas em 2001, intitulado de *Sangue negro*, sua única obra. Apesar disso, seus textos estiveram presentes em livros escolares de Moçambique, a partir de 1975. Ademais, seus poemas foram publicados em antologias de diversos países (O Globo, 2015).

Fany Mpfumo<sup>38</sup> e os líderes da FRELIMO, Samora Machel<sup>39</sup> e Joaquim Chissano<sup>40</sup>. Outro nome famoso é o jogador Eusébio<sup>41</sup>.

Filipe (2012) pontua que os intelectuais residentes na Mafalala continuaram a contribuir para o jornal O Brado Africano até a independência do país em 1975, tanto com artigos, como também com poesias nacionalistas. O poeta e jornalista José Craveirinha se destaca entre os colaboradores, tanto na denúncia ao colonialismo, como na formação de uma identidade negra e moçambicana. Ele também desempenhava papel relevante na promoção da Associação Africana. Outro nome era Samuel Dabula, um dos primeiros negros a apresentar um programa de rádio na então colônia, além de ser coordenador do Centro Associativo dos Negros de Moçambique, também conhecida por Associação Negra de Moçambique. Ele ainda incentivava os artistas a tocarem música moçambicana, com ênfase na marrabenta. Filipe (2012) destaca que uma junção de forças entre O Brado Africano, o Centro Associativo dos Negros de Moçambique e a

---

<sup>38</sup> Fany Mpfumo foi um proeminente músico de marrabenta, segundo consta na enciclopédia musical *World music: The rough guide. Africa, Europe and the Middle East* – traduzida como *Música Mundial: O guia bruto. África, Europa e Oriente Médio* – editada em 1999, pelos pesquisadores britânicos Mark Ellingham, Orla Duane e Vanessa Dowell. De acordo com a obra, Fany era filho de agricultores e se transferiu para a África do Sul aos 18 anos de idade, para fugir das precárias condições de vida em Lourenço Marques. Na África do Sul, tornou-se um difusor da música marrabenta, gravando com a renomada gravadora HMV, o que o transformou em um artista de projeção mundial. Ele unia a marrabenta ao jazz e à *kwela*, ritmo sul-africano. Ele retornou para residir em Moçambique, apenas depois da independência, em 1975 (Ellingham, Duane e Dowell, 1999).

<sup>39</sup> Samora Machel foi um dos líderes da luta anticolonial em Moçambique e primeiro presidente de Moçambique, após a conquista da independência. A historiadora escocesa Sarah LeFanu escreveu a biografia dessa liderança política em 2012, com o título *S is for Samora: A lexical biography of Samora Machel and the Mozambican dream* – traduzida como *S é para Samora: Uma biografia lexical de Samora Machel e o sonho moçambicano*. De acordo com a autora, Samora liderou a Frente de Libertação em Moçambique (FRELIMO), primeiramente na Guerra da Independência, entre 1964 e 1974, e depois se tornou o primeiro presidente moçambicano, entre 1975 e 1986. Ele implantou o regime monopartidário de inspiração comunista e morreu em uma queda de avião em 1986. A queda até hoje é um mistério, pois a versão de que se tratou de um acidente é pouco aceita e até a atualidade ainda há questões sem respostas (Veloso, 2007; Milhazes, 2010; LeFanu, 2012).

<sup>40</sup> De acordo com o historiador britânico Alan Rake (1990), Joaquim Chissano nasceu em 1939 e foi o primeiro negro a estudar no Liceu Salazar (a principal escola da então colônia), onde fez os estudos secundários. Se transferiu para Portugal em 1960, com o intuito de cursar medicina, mas logo deixou o curso devido à perseguição política, passando a ir viver em exílio na Tanzânia. Uniu-se à FRELIMO em 1963 e foi uma das lideranças, durante a luta pela independência. Em 1986, assumiu a presidência do país, após a morte de Samora Machel. Ademais, venceu as principais eleições presidenciais do país, em 1994, e permaneceu no poder até 2005.

<sup>41</sup> Eusébio foi um jogador de futebol, que nasceu em Moçambique em 1942. Aos 15 anos, ele já atuava profissionalmente no Sporting Lourenço Marques. Em 1960, se transferiu para o Benfica, onde se tornou ídolo e atuou por 15 anos. Eusébio foi o principal jogador da Seleção Portuguesa e, mesmo diante de um sistema racista e colonialista, a sua identidade portuguesa não era questionada, como ressalta o historiador contemporâneo português Marcos Cardão (2018). Eusébio foi eleito o melhor jogador da Copa do Mundo de 1966.



Associação Africana ajudava a moldar a identidade nacional moçambicana por meio da música, desencorajando músicos a cantar gêneros estrangeiros.

Filipe (2012) ressalta que os intelectuais mudaram as carreiras dos músicos que cantavam marrabenta, transformando-os em pessoas de destaque na sociedade, proeminentes na construção do nacionalismo moçambicano. Músicos como Moisés Ribeiro e sua orquestra Djambo, dominada por assimilados, mantiveram fortes conexões com o Centro Associativo dos Negros de Moçambique, enquanto João Domingos e a sua banda, dominada por mulatos, tinha fortes laços com a Associação Africana. A ascensão do nacionalismo cultural moçambicano foi central na solidificação da marrabenta como um dos símbolos da identidade nacional moçambicana. Como primeiro gênero musical urbano e híbrido a emergir em Lourenço Marques na década de 1950, o apelo da marrabenta transcendeu diversas formas sociais, raciais e étnicas. Os moçambicanos viram este gênero musical como “a nossa música” (Filipe, 2012).

Em Moçambique, o único movimento de libertação era a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), surgido em 1962. Com o crescimento do poder político dessa frente, Filipe (2012) relata que houve iniciativas das autoridades do governo português para passar a imagem de uma sociedade multicultural e multirracial. O intuito era diminuir o crescimento do nacionalismo na colônia e melhorar a imagem portuguesa a nível internacional. Como símbolo cultural em ação, a música tinha papel fundamental nisso. Por isso, havia cada vez mais a integração dos ritmos moçambicanos em festas portuguesas nos anos 1960 e 1970. O historiador moçambicano Rui Laranjeira (2014) afirma que as músicas de cunho político continuavam a ser censuradas. Alguns conseguiam falar de liberdade, mas utilizavam metáforas de difícil compreensão, para vencer a censura do governo colonial português. Dessa forma, continuava existindo um desejo inerente de impulsionar a libertação de Moçambique.

### **1.4.2.3 A luta anticolonial a partir da metrópole: A Casa dos Estudantes do Império**

Em Portugal, a Casa dos Estudantes do Império (CEI) foi um importante local para o encontro de ideias em torno do debate contra a colonização portuguesa. De acordo com a historiadora portuguesa Cláudia Castelo (2010), a CEI foi criada em 1944 com o intuito de afirmar a portugalidade nos jovens “ultramarinos”. O espaço foi idealizado para receber estudantes que se destacavam nas colônias e garantir aos mesmos a oportunidade

de adquirir os hábitos portugueses, a partir do acesso às instituições de ensino portuguesas.

A necessidade de haver um espaço para receber os estudantes em Portugal se deve, segundo a historiadora portuguesa Cláudia Castelo (2011), ao fato de o Estado Novo não ter apostado na constituição de elites nativas nas colônias. Para isso, “não apostou no alargamento da rede escolar; colocou obstáculos à ascensão social dos autóctones; estabeleceu entraves e discriminações no acesso ao emprego público” (Castelo, 2011, p.5). Além disso, no sistema de ensino das colônias, os alunos não eram ensinados sobre a história e a geografia dos seus locais de origem, aprendendo apenas sobre Portugal.

Ainda segundo a autora, os estudos gerais universitários em Moçambique e Angola só iniciaram em 1962 e apenas em 1968 esses locais passam a ter universidades. Por isso, antes da construção dessas instituições de ensino, os jovens que queriam ingressar em um curso superior deveriam se transferir para as cidades portuguesas onde foram instaladas sedes da CEI (Lisboa, Coimbra ou Porto), mesmo não tendo familiares ou qualquer assistência em Portugal.

De acordo com Castelo (2011), em uma primeira fase, a casa ainda manteve alguma ligação ideológica com os seus objetivos iniciais. Todavia, a consciência crítica foi aumentando no decorrer dos debates, e a CEI passou a se tornar um local de combate ao sistema colonial, para promover a cultura dos povos colonizados. A CEI tornou-se um local de resistência, onde se planejavam estratégias para estabelecer a luta anticolonial, em conjunto entre os colonizados vítimas do mesmo eixo de exploração. Além disso, havia uma articulação entre os moradores da CEI e os crescentes movimentos de libertação nos seus territórios de origem, impulsionados nas colônias pela literatura, por uma imprensa não-oficial e pela música.

Ainda segundo Castelo, a CEI tinha uma sede principal em Lisboa, mas também contava com delegação em Coimbra. Em meio a toda a repressão, por conta da ditadura salazarista, os estudantes encontravam meios para pesquisar livros e documentos que resgatassem a história dos seus locais de origem. Em 1958, os estudantes foram em massa recepcionar o líder ganês Kwame Nkrumah, um dos maiores expoentes do pan-africanismo, que se tornou presidente de Gana. A CEI teve um papel importante na formação de líderes africanos, que fundaram movimentos de libertação nas colônias, como foram os casos de Amílcar Cabral, que liderou a luta em Cabo Verde e em Guiné

Bissau, e de Agostinho Neto<sup>42</sup>, que foi um dos fundadores do Movimento Pela Libertação de Angola (MPLA) e se tornou o primeiro presidente de Angola. Outra liderança anticolonial que viveu na CEI foi Marcelino dos Santos, membro fundador da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO).

A música anticolonial também é expandida para Portugal. Pode-se destacar, por exemplo, o cantor angolano Ruy Mingas<sup>43</sup>, que era sobrinho de Liceu Vieira Dias e vai estudar na Casa dos Estudantes do Império em 1958. Além da música, a literatura de intervenção teve grande expansão na CEI, contando com nomes como o poeta angolano Artur Pestana, o Pepetela, e os poetas moçambicanos José Craveirinha e Noémia de Sousa. O fortalecimento do movimento anticolonial preocupou o império português, que instalou a Polícia Política Portuguesa (PIDE), a fim de investigar e cessar as movimentações, tanto na CEI, como nas colônias. De acordo com o historiador inglês Norrie Macqueen (1998, p.38), “qualquer manifestação de protesto nas colônias era sujeita a violenta repressão”.

Macqueen discorre que foram abertas delegações em vários locais de Portugal e a PIDE passou a contar com uma rede de informantes em todos os territórios de Angola e Moçambique. Como consequência disso, foram presos vários responsáveis pelas distribuições de panfletos com mensagens anticoloniais em 1959, entre eles Liceu Vieira Dias (Nascimento, 2013). O líder do grupo N’gola Ritmos foi enviado para o conhecido campo de concentração de Tarrafal em 1962<sup>44</sup>. Nascimento (2013) ressalta que, em Cabo

---

<sup>42</sup> Agostinho Neto passou pelas sedes de Coimbra e Lisboa da Casa de Estudantes do Império. Era estudante de medicina, mas utilizava a poesia como forma de expressão política. Ele escrevia textos literários a favor da independência do país e publicou três livros, além de ter uma obra póstuma. As principais pautas abordadas nas obras de Agostinho eram a necessidade de mudanças políticas e a falta de identificação do povo angolano, devido à exploração colonial. Ele participou da formação do Movimento Pela Libertação de Angola (MPLA), em 1956. Agostinho era presidente honorário do MPLA, quando foi preso em 1960, sendo enviado para vários presídios. A liberdade de Agostinho Neto foi concedida em 1963 após pressões internacionais. Fora das cadeias, Agostinho vai morar na República do Congo e assume a presidência do MPLA. Ele também se tornou o primeiro presidente de Angola independente em 1975.

<sup>43</sup> Ruy Mingas era sobrinho de Liceu Vieira Dias e cantava as músicas do N’gola Ritmos na CEI, reforçando os ideais do N’gola para os demais estudantes angolanos e apresentando o grupo para os estudantes das demais colônias. Outro importante papel de Ruy Mingas na CEI foi o de musicar os poemas de conteúdo político interventivo. Ele ainda integrou o grupo Ngola Kizomba, formado por estudantes nacionalistas que residiam na CEI. O grupo era composto por Augusto Lopes Teixeira “Tutu” no violão, Tomás Medeiros na percussão, Katiana, Jorge Hurst “Dikanza” e Augusto Heineken “Pestana” nas vozes.

<sup>44</sup> O campo de concentração de Tarrafal, em Cabo Verde, havia sido marcado pelas mortes de comunistas e anarquistas na década de 1930 e 1940. O jornalista cabo-verdiano José Vicente Lopes (2010) retrata que o campo de concentração foi reaberto em 1961, para receber líderes nacionalistas de Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, que eram as colônias portuguesas onde as lutas pela independência eram mais fortes. Lopes (2010) discorre que, devido ao poder de articulação fora do campo de concentração, os exilados tiveram

Verde, Liceu estava entre os presos que ocupavam a maior parte do tempo planejando estratégias para a independência de suas localidades. O N'gola Ritmos continuou se apresentando em Angola, durante a prisão de seu líder. Com certa dificuldade, Liceu Vieira enviava algumas letras de suas músicas para o grupo, utilizando estratégias que driblavam a segurança dos presídios. No Tarrafal, ele também passou a ser considerado o pai da música popular angolana, devido à divulgação da causa da independência angolana em vários locais (Nascimento, 2013). Segundo Castelo (2010), a ditadura salazarista encerrou a CEI em 1965, depois da sua sede em Lisboa ter sido invadida pela PIDE, que apreendeu todo o seu patrimônio material, sobretudo o arquivo e a biblioteca.

#### **1.4.2.4 As independências das colônias africanas de Portugal**

Os líderes anticolonialistas de cada território explorado por Portugal apresentavam divergências de pensamento, em relação às estratégias de emancipação. O cientista político português Zeferino Capoco (2013) afirma que Agostinho Neto (Angola) e Amílcar Cabral (Guiné Bissau – Cabo Verde) defendiam a importância da ideologia marxista-leninista como fundamental para apontar as estratégias de luta ao longo do processo de emancipação. Todavia, Boaventura de Sousa Santos (2012) discorre que Aquino de Bragança, criador do Centro de Estudos Africanos em Moçambique, criticava os revolucionários que projetavam as lutas apenas por meio da ideologia e ressaltava a importância de observar as especificidades de cada local, percebendo as tendências, antagonismos e contradições locais, para apresentar soluções diferenciadas.

Por outro lado, Amílcar Cabral (1974) dava grande importância à ideologia, mostrando que jamais houve uma vitória de uma revolução, sem uma teoria revolucionária como base. Em seu livro *PAIGC - Unidade e luta*, no qual ele busca trilhar os caminhos da revolução para Guiné Bissau e Cabo Verde, Cabral (1974) mostra preocupação com a simplicidade com que os povos africanos descartam a ideologia, afirmando que “por mais quente que seja a água da fonte, ela não coze o teu arroz”. Isso quer dizer, em outras palavras, que por melhor que seja a ideologia, ela não resolve os seus problemas. A visão de Cabral é que a teoria e toda a experiência revolucionária de

---

privilégios como acesso a livros, a possibilidade de estudar e até direito a ir à praia. Músicos e escritores revolucionários estavam entre os presos e foram responsáveis por importantes produções intelectuais que representam as lutas vividas em seus países. Segundo Lopes (2010), alguns intelectuais se destacavam por explorarem a arte como forma de protesto em Portugal, entre eles estão o poeta Luandino Vieira e o médico Agostinho Neto. Esse último passou cerca de um ano e meio no presídio, onde se tornou uma das maiores lideranças do MPLA.

Karl Marx e Vladimir Ilyich Ulyanov, o Lenin, eram importantes para a revolução em Guiné Bissau e Cabo Verde, mas deveria haver também releituras locais. Cabral (1974) demonstrava preocupação com a falta de interesse de ativistas anticoloniais na questão ideológica. Para ele, a ignorância sobre a realidade histórica que os movimentos de libertação nacional pretendiam transformar fazia com que os próprios movimentos tivessem grandes falhas na luta contra o imperialismo. Assim sendo, seria necessário estabelecer relações com as camadas populares e unir os movimentos de libertação nacionais em torno de estratégias contra o inimigo comum, que era o imperialismo.

Pina Cabral (2005) ressalta que, apesar de haver mortes constantes de militares do exército português, o governo desejava que a guerra continuasse e enviava milhares de pessoas forçadamente para guerrilhar nas colônias. Desse modo, a implementação do regime democrático em Portugal e a libertação das colônias só ocorreu quando jovens do exército português e a população portuguesa se levantaram contra o regime fascista-colonialista, em 25 de Abril de 1974 (Cabral, 2005).

#### **1.4.2.4.1 O processo de descolonização em Angola**

Em 11 de novembro de 1975, Agostinho Neto proclama a independência de Angola, com os dizeres “diante de África e do mundo proclamo a Independência de Angola”. As demais frentes de libertação, UNITA e FNLA, também declararam independência, mas apenas a ação do MPLA teve reconhecimento internacional e Agostinho Neto se tornou o primeiro presidente de Angola independente. O economista angolano Justino Pinto de Andrade e o cientista político português Nuno Vidal (2006) afirmam que as divergências entre os grupos que lutaram pela independência se acentuaram e o MPLA implementou um sistema de monopartidarismo, inspirado nos governos dos países do Leste Europeu. Sem a instalação de um sistema democrático, UNITA e MPLA iniciaram uma guerra civil. A FNLA perdeu força política, mas apoiou a UNITA.

As divergências também aconteceram no seio do MPLA, sobretudo no 27 de maio de 1977. Os historiadores portugueses Dalila Mateus e Álvaro Mateus (2007) discorrem que foram mortos milhares de militantes do partido no poder, após um ato de rebelião liderado por Nito Alves, ex-ministro do interior do governo angolano. O grupo liderado por Nito Alves chegou a tomar a Rádio Nacional de Angola convocando as pessoas para irem ao Palácio Presidencial, exigindo mudanças na posição política do MPLA. A maior

reclamação do grupo era que Agostinho Neto reivindicava ideais marxistas-leninistas antes de assumir o poder, mas aceitava qualquer apoio depois que assumiu a presidência, com o objetivo único de manter-se no poder. A contestação resultou em um banho de sangue e perseguição a todos os manifestantes. Eles foram acusados de serem fraccionistas, porque estariam formando um grupo que ameaçaria a unidade do povo angolano. Com isso, milhares de pessoas foram mortas, incluindo Nito Alves (Mateus & Mateus, 2007).

Para Figueireido (2014), 27 de maio de 1977 é uma data marcada por um banho de sangue, mas é “um assunto difícil, polêmico, obscuro, contraditório, ainda não decifrado em toda a sua extensão e meandros” (Figueireido, 2014, p.151). Trata-se de um tema complexo, pouco investigado e com várias versões, que faz com que os próprios historiadores que se dedicaram a estudar o tema não sejam conclusivos sobre os acontecimentos. No primeiro momento em que soube dos movimentos de contestação, Agostinho Neto adotou um discurso com tom pacífico. Porém, depois mudou para uma postura rígida e cruel, exigindo a caça aos fraccionistas, que estariam ameaçando o país. No dia seguinte aos acontecimentos, a ordem era de caçar e matar todos os fraccionistas. Com isso, foram mortas milhares de pessoas, em uma quantidade que até hoje não é precisa. Alguns dados apontam cerca de 20 mil vítimas, enquanto outros relatos históricos atestam que houve 80 mil mortos (Figueireido, 2014).

Segundo Mateus e Mateus (2007), Agostinho Neto autorizou um dos maiores massacres da história de Angola. Além disso, o ódio e o revanchismo passaram a ser o tom do jornal, rádio e televisão oficiais de Angola nos dias seguintes. O MPLA, que tinha 110 mil filiados, passou a ter apenas 32 mil, após as mortes e expulsões de milhares de pessoas. Ainda de acordo com Mateus e Mateus (2007), a purga atingiu militantes do MPLA, simpatizantes do partido, familiares de filiados e até amigos de pessoas ligadas ao movimento de libertação também chegaram a ser mortos.

Além das pessoas que foram mortas, outras foram encaminhadas as prisões, muitas vezes sem ter qualquer relacionamento direto com o ato liderado por Nito Alves, mas apenas por serem próximos de pessoas simpatizantes de Nito. Houve ainda pessoas levadas a grandes interrogatórios ou mesmo a fuzilamentos sem serem julgados ou terem qualquer direito de responder às acusações. Entre os mortos, estavam inclusive os famosos músicos Artur Nunes, David Zé e Urbano de Castro, conhecidos pelo forte apoio dado a Agostinho Neto. De acordo com Mateus e Mateus (2007), os acontecimentos de 27 de maio de 1977 superavam as atrocidades cometidas pelo regime chileno de

Pinochet, entre 1977 e 1979. Todavia, nunca houve uma repercussão semelhante para os atos cometidos em Angola. Além disso, o fato mais estranho é que na purga de Angola as vítimas não foram inimigos históricos, mas sim grupos da mesma família política.

Desde então, o controle do regime se intensificou. Com o massacre do dia 27 de maio de 1977, houve um silenciamento das vozes de intervenção em Angola. O medo foi instalado entre as pessoas que poderiam apresentar alguma forma de protesto, tanto no final do governo de Agostinho Neto, que deixou o poder após a sua morte em 1979, como do seu sucessor, José Eduardo dos Santos. Dessa forma, não foram gravadas músicas com um tom político durante vários anos, dentro do território angolano.

No ano de 1991, após 16 anos de Guerra Civil, o MPLA e UNITA decidiram aceitar negociar para que houvesse paz no país. O FNLA não foi convocado para a reunião, pois, ao longo da guerra, esse grupo político perdeu a sua força, tornando-se, em alguns momentos, apoiante da UNITA no combate ao MPLA. Segundo o economista angolano José Gonçalves (2004), o MPLA e o UNITA eram os dois principais participantes da guerra, que classifica como “sistema de dois partidos”, porque tanto a situação como a oposição formavam os “dois lados da guerra, imperava o mesmo tipo de relacionamento entre os políticos e a sociedade, com métodos repressivos semelhantes e o mesmo descaso em relação ao desenvolvimento” (Gonçalves, 2004, p.24).

Para que fossem realizadas as negociações de paz, foi formada uma Troika, composta por Rússia, Portugal e Estados Unidos, com o intuito de intermediar um acordo entre o MPLA e a UNITA. Em maio de 1991, os países fiscais se reúnem com Jonas Savimbi (líder da UNITA) e José Eduardo dos Santos (presidente do MPLA e de Angola) e conseguem estabelecer um acordo de paz, que ficou conhecido como Acordos de Bicesse, devido ao nome da vila portuguesa onde se realizaram as negociações. As principais medidas estabelecidas foram o fim imediato da Guerra Civil e a convocação das primeiras eleições multipartidárias para 1992.

Nas eleições, José Eduardo dos Santos, do MPLA, recebeu 49% dos votos no 1º turno, enquanto Jonas Savimbi, do UNITA, recebeu 40% dos votos. Era necessário um 2º turno para decidir as eleições, mas os dois partidos não se entenderam sobre a realização do 2º turno, o que resultou em um massacre dos líderes da UNITA em Luanda, provocando a retomada da guerra. O final da guerra aconteceu apenas em 2002, após a morte do líder da UNITA, Jonas Savimbi, em uma forte perseguição efetuada pelas Forças Armadas Angolanas.

De acordo com Gonçalves (2004, p.24), foi uma “guerra civil predadora que abriu espaço a pesadas e custosas intervenções estrangeiras; ausência de política de desenvolvimento e colocação de Angola entre os mais baixos índices de desenvolvimento humano”. A socióloga angolana Cesaltina Abreu (2003) ressalta que a guerra deixou consequências diretas nos recursos humanos, materiais e financeiros, como também indiretas, como a possibilidade de justificativas para a incompetência política e a corrupção.

Após o fim da guerra, também foram convocadas eleições presidenciais em 2002, 2008, 2012 e 2017, que garantiram a continuação do MPLA à frente do poder. José Eduardo dos Santos venceu as eleições em 2002, 2008 e 2012. João Lourenço sucedeu José Eduardo dos Santos no comando do MPLA e venceu o pleito de 2017. O escritor e ativista cívico angolano Domingos da Cruz (2012) ressalta que, por conta dessa continuidade e da pouca fiscalização que houve nesses pleitos eleitorais, a democracia formal instalada em Angola ainda não é considerada uma democracia representativa para os partidos políticos e movimentos populares de oposição.

#### **1.4.2.4.2 O processo de descolonização em Moçambique**

O antropólogo português João de Pina Cabral (2005) afirma que em Moçambique não havia um cenário de forças internacionais divergentes interessadas na reestruturação política do país, pois apenas a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) tinha um movimento ativo em prol da independência colonial. Dessa forma, mesmo com a reestruturação tendo sido feita sem a consulta da população, o autor considera que a FRELIMO tinha legitimidade para governar o país. No entanto, houve uma Guerra Civil entre 1977 e 1992. De acordo com Cabral (2005), as lideranças da FRELIMO classificavam os conflitos bélicos existentes no país como uma “guerra de desestabilização”, idealizada pela Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), fundada em 1975 e que tentava assumir o poder. Entretanto, Pina Cabral (2005) também vê responsabilidade da FRELIMO e afirma que os principais motivos para ocorrerem esses conflitos eram um movimento de insatisfação popular e uma falta de confiança política da população em relação aos detentores do poder. O autor argumenta que Moçambique passou por um processo de crescimento econômico e modernização após a independência, mas em pouco tempo veio uma crise devido às políticas públicas irresponsáveis. Com isso, o autor considera que “a Frelimo perdeu completamente o



capital de confiança que nela tinham depositado as populações rurais e desestruturou por completo a vida económica urbana. Dentro de poucos anos iniciava-se uma guerra civil acompanhada de uma gravíssima crise no sistema de distribuição alimentar” (Cabral, 2005, p.235).

Cabral afirma que outro argumento recorrentemente utilizado pela FRELIMO para justificar a guerra foi o apoio dado pelo governo da África do Sul e pelas forças da Rodésia à RENAMO. Cabral ressalta ainda que o argumento da FRELIMO de que era uma guerra de desestabilização não era sólido, porque essa frente conseguiu mais apoios internacionais do que à RENAMO. A FRELIMO foi apoiada por União Soviética, Cuba, Tanzânia, Bulgária e, partir de 1982, Zimbabue. A Rodésia deixou de participar da guerra em 1980 e o direcionamento da guerra não se modificou, mostrando que a interferência externa não era determinante. O aumento dos conflitos ocorreu, por sua vez, devido à uma série de fatores, como a falta de preparo de jovens militares, que tentaram implantar uma série de ações comunistas, mas não obtiveram êxito e o país entrou em declínio. Ademais, a própria emigração da população branca e mulata, durante o período de transição, também é apontada por Cabral (2005) como prejudicial economicamente, porque retirou repentinamente os principais recursos do país.

Foram implementadas sem grande ponderação uma série de políticas de inspiração comunista cujos efeitos nefastos se viriam a sentir no país por muitas décadas. Entre estas poder-se-ão destacar os exemplos da destruição do parco sistema de saúde rural existente, baseado em hospitais missionários, a remoção à força das populações para aldeias comunais, a destruição do sistema de distribuição comercial, a rapina do sector privado da economia ou ainda a constituição de campos de reeducação. Uma das mais terríveis manifestações dessa disposição foi a “Operação Produção”, dirigida por Armando Guebuza – o político da Frelimo que acaba de suceder à presidência da República em 2004 –, em que milhares de pessoas consideradas “improdutivas” foram retiradas à força das ruas da capital para serem transportadas sem preparação prévia para o distante Norte do país, onde foram maioritariamente abandonadas à sua sorte. Como resultado, a Frelimo perdeu completamente o capital de confiança que nela tinham depositado as populações rurais e desestruturou por completo a vida económica urbana (Cabral, 2005, p.235).

Um grande mistério na história de Moçambique é o motivo da morte de Samora Machel, em 1986. A versão oficial é de que houve um acidente de avião, mas há várias suspeitas apontando uma queda planejada do avião. O livro *Memórias em voo rasante*, de 2007, questiona a versão oficial dos fatos e foi escrito por Jacinto Veloso, militante da FRELIMO, muito próximo a Samora Machel. Veloso sugere que a morte teria sido arquitetada por um perito em guerra eletrônica, especialmente contratado para o efeito. O

autor não apresenta provas, mas aborda alguns fatos que o leva a indução sobre o ocorrido no episódio. Veloso (2007) afirma que uma rádio-ajuda VOR apontava para as montanhas de Libombos, em Mbuzini, mas sinalizava que se tratava do aeroporto de Maputo. Além disso, o radar do avião estava desligado, para que o piloto não percebesse que conduzia a aeronave para um direcionamento errado. Desse modo, o avião que levava Samora Machel e sua comitiva colidiu nos montes da África do Sul.

Veloso (2007) induz que a morte foi arquitetada em conjunto por agentes dos serviços secretos da África do Sul e algum elemento da ala mais dura da União Soviética. O autor aponta que Samora Machel teria se tornado um homem a ser batido pela URSS, por ter traído o campo soviético, na disputa bipolar com os Estados Unidos. O então presidente de Moçambique decidiu pela liberalização da economia e da sociedade, aderindo ao sistema capitalista internacional, ao Banco Mundial e ao FMI. Assim, Moçambique deixava de ter relações exclusivas com o bloco do Leste e passava a negociar também com o Ocidente, abandonando o socialismo científico e buscando construir um socialismo democrático.

Já no lado da África do Sul, os serviços de inteligência teriam como principal motivação o Acordo do Nkomati. Esse acordo foi assinado em 1984 entre o presidente Samora Machel e o presidente da África do Sul, Pieter William Botter. O documento previa que Moçambique deixasse de apoiar a ANC (African National Congress – traduzido como Congresso Nacional Africano), na luta contra o *apartheid*, enquanto a África do Sul parava de fornecer recursos para a RENAMO, para tentar cessar a Guerra Civil de Moçambique. Segundo Veloso, esse acordo foi visto como o início do fim do *apartheid*, pois houve contensão da pressão interna e, por isso, a influência da União Soviética como justificativa para a continuidade do regime já não era um argumento tão plausível para o Ocidente, pois esse último pretendia implantar a democracia baseada no princípio de votos para todos. Sabe-se ainda que Samora continuava patrocinando alguns setores da ANC, enquanto a África do Sul prosseguia com o apoio aos setores mais radicais da RENAMO. Com isso, alguns agentes do serviço de inteligência sul-africano via em Samora Machel o grande culpado pelo enfraquecimento do regime.

O jornalista português José Milhazes apresenta uma versão diferente da retratada por Jacinto Veloso. Milhazes lançou a obra *Samora Machel: Atentado ou morte?*, em 2010, em que sustenta ter ocorrido um erro infantil da tripulação da União Soviética, que estava preocupada com futilidades como a partilha de bebidas alcoólicas, que não era possível de serem adquiridas em Moçambique. Dessa forma, a versão de que houve um

atentado provocado pelo governo do *apartheid* da África do Sul beneficiava a União Soviética e a Moçambique. Isso porque era importante que Samora Machel se tornasse um mártir, por meio da imagem de herói da nação, no qual a sua cabeça era desejada por inimigos de Moçambique, enquanto a URSS mantinha a boa reputação da sua tripulação.

Sabe-se, no entanto, que até a atualidade a morte de Samora Machel é um caso não resolvido e com muitas dúvidas. Durante a cerimônia dos 30 anos da morte do ex-presidente, o primeiro-ministro de Moçambique, Carlos Agostinho Rosário, afirmou, como aponta o jornal *Diário de Notícias*<sup>45</sup>, a “convicção de que a verdade sobre o bárbaro assassinato de Samora Machel será um dia conhecida pelos povos da região, do mundo em geral e, muito em particular, pelo povo moçambicano”. A cerimônia contou com o vice-presidente sul-africano, Cyril Ramaphosa (ANC) e com Graça Machel, ex-primeira-dama de Moçambique e África do Sul. Rosário elogiou o fato do Monumento de Samora Machel, em Mbuzini, ser considerado patrimônio nacional da África do Sul, para ele, isso é um símbolo da luta contra discriminação racial, social e econômica. Ainda de acordo com o *Diário de Notícias*, Rosário também pontuou em seu discurso que é “convicção de que Samora Machel foi assassinado pelo inimigo da autodeterminação, da paz, da igualdade entre os homens, da concórdia e da coexistência pacífica em Moçambique e na região da África Austral”.

Após a morte de Samora Machel, Joaquim Chissano, também da FRELIMO, assumiu o comando do país. Em paralelo, continuava ocorrendo a guerra entre FRELIMO e RENAMO, bem como não haviam eleições. Em 1992, Joaquim Chissano e o líder da RENAMO, Afonso Dhlakama assinaram o Acordo Geral da Paz, em Roma (Itália), para cessar os conflitos. As primeiras eleições presidenciais aconteceram em 1994 e a FRELIMO ganhou com 53,30% dos votos, enquanto a RENAMO obteve 33,7%. A RENAMO passou vários meses em protesto, mas aceitou os resultados. As eleições presidenciais continuaram ocorrendo regularmente em Moçambique de cinco em cinco anos. Em todas as ocasiões, a FRELIMO venceu as eleições, enquanto a RENAMO ficou em segundo lugar. Três foram os líderes da FRELIMO que venceram eleições: Joaquim Chissano em 1994 e 1999; Armando Guebuza em 2004 e 2009; Filipe Nyusi em 2014 e 2019. Afonso Dhaklama, que faleceu em 2018, foi o candidato da RENAMO nas cinco

---

<sup>45</sup> Lusa. (2016, 17 de Outubro). Primeiro-ministro convicto de que Samora Machel foi assassinado. *Diário de notícias*. Consultado em 19 de abril de 2018, em <https://www.dn.pt/mundo/interior/primeiro-ministro-mocambicano-convicto-de-que-samora-machel-foi-assassinado-5448074.html>

primeiras eleições presidenciais. Em 2019, Ossufo Momade foi o candidato da RENAMO.

## **1.5 Os estudos pós-coloniais**

Este subcapítulo é dedicado a apresentar os estudos pós-coloniais e está dividido em quatro partes. A primeira parte é dedicada a mostrar definições gerais dos estudos pós-coloniais. A segunda parte apresenta as contribuições do autor palestino Edward Said, que é o pioneiro dessa corrente de estudos. Said (2007) mostra que o Ocidente construiu uma visão estereotipada sobre o Oriente, ao longo dos estudos sobre o outro. A terceira parte é dedicada ao debate sobre a questão da identidade, que é interessante tanto para pensar como se dá as reivindicações identitárias de forma geral nos países estudados, como também para observar apagamentos históricos. Isso é importante na pesquisa porque os *rappers* reivindicam identidades específicas em suas obras, tanto para buscarem uma genuidade, como para apresentarem características dos seus países, resgatando conhecimentos e criando novos. O último subcapítulo é dedicado a estudar as relações interculturais nos estudos pós-coloniais. Neste subcapítulo, abrange-se temas como o hibridismo, por meio dos estudos de Homi Bhabha (1998) e Nestor Canclini (2001), que mostram o surgimento de novos produtos, a partir de choques culturais. Assim como Paul Gilroy analisa a existência de uma cultura negra intercontinental, enquanto Silvano Santiago analisa a criação de uma nova cultura na América do Sul, a partir da insubordinação a imposição eurocêntrica.

### **1.5.1 Definições dos estudos pós-coloniais**

Os estudos pós-coloniais são um movimento que coloca em causa o eurocentrismo e se expande inicialmente pelo perímetro colonial anglo-saxônico e, em seguida, por outros espaços. De acordo com o sociólogo brasileiro Sérgio Costa (2006), os estudos pós-coloniais buscam reconfigurar as ciências sociais e humanas, desconstruindo a versão única da história que é centrada na hegemonia de alguns países europeus. Os estudos pós-coloniais formam uma corrente epistemológica em construção e com divergências entre os seus autores, mas que convergem na busca por questionar uma narrativa eurocentrista da história. Os autores pós-coloniais também buscam a desconstrução de essencialismos, criados a partir da ideia da existência de diferenças naturais entre grupos de seres

humanos, que naturalizam a dominação e legitimam as ideologias impostas no processo de colonização. Desse modo, um dos principais objetivos do pós-colonialismo é desconstruir o paradigma do binarismo dominante, com uma oposição entre o Ocidente e o resto do mundo.

A historiadora brasileira Elisa Goldman (2011) afirma que os estudos pós-coloniais buscam alternativas para a desconstrução da dicotomia Ocidente/Oriente, que sejam diferentes da simples inversão do discurso, criando o protagonismo para os oprimidos. Isso é uma crítica ao pan-africanismo, que entendia como uma estratégia de emancipação assumir em uma narrativa positiva os estereótipos construídos sobre o negro. Os pós-coloniais entendem que a crítica correta ao eurocentrismo deve extinguir essencialismos que criam diferenças hierárquicas. Para a Goldman, “a desconstrução do essencialismo no discurso pós-colonial supera a visão simplista de uma mera inversão do protagonismo no discurso” (Goldman, 2011, p.2). Uma das características do essencialismo é determinar que existem características específicas para as pessoas, de acordo com o local, raça ou nacionalidade. Esse pensamento contribui para a formação dos binarismos branco/negro, desenvolvido/sub-desenvolvido e justifica a lógica colonial, naturalizando o discurso de uma superioridade de um lado sobre outro. Essa hierarquização e dominação são refletidas em questões de gênero, classe, política e raça.

### **1.5.2 Contribuições de Edward Said, pioneiro dos estudos pós-coloniais**

O crítico literário palestino Edward Said, que fez carreira acadêmica nos Estados Unidos, chegou à conclusão de que o Ocidente criou uma visão estereotipada sobre o Oriente, ao analisar o histórico de estudos do Ocidente “sobre o outro”. Ele se dedicou a uma vasta análise dos trabalhos feitos pelos europeus – e depois os estadunidenses – sobre o Oriente. Said batizou essa série de estudos como “Orientalismo”, para designar correntes de pensamento baseadas em uma distinção ontológica e epistemológica entre “o Oriente” e “o Ocidente”. Portanto, os orientalistas são todos aqueles que se interessam em estudar esse outro, no caso o Oriente. A análise de Edward Said abrange desde as obras de Ernest Renan<sup>46</sup> na década de 1860 até os estudos realizados no início da década de

---

<sup>46</sup> Ernest Renan foi um filósofo e arqueólogo francês que viajou ao Oriente durante a década de 1860, com o intuito de escrever sobre a história de Jesus Cristo. As viagens aconteceram em 1860 e 1864-1865 e tiveram como principal destino a Fenícia, uma região que atualmente abrange Líbano, Síria e o norte de Israel. O resultado dessa expedição foi inicialmente a obra *Vie de Jésus* (1863) – traduzida para português como *Vida de Jesus* – e, depois, a coletânea *L’histoire des origines du christianisme* – traduzida para

1970, pois a primeira versão de *Orientalismo – Uma invenção do Oriente pelo Ocidente* foi publicada em 1978. Essa obra é considerada como a pioneira nos estudos pós-coloniais. Said (2004) ressalta que a noção de identidade europeia foi construída como se fosse superior às identidades de todos os povos e culturas de outros continentes. Para se elaborar essa ideia de superioridade, o autor afirma que “as culturas mais avançadas, raramente ofereceram ao indivíduo qualquer coisa que não fosse imperialismo, racismo e etnocentrismo como forma de lidar com “outras” culturas” (Said, 2004, p.238). Said destaca, a partir dessa análise, que a maioria dos orientalistas propagou uma visão generalista e estereotipada do Oriente.

O Oriente que surge no orientalismo é então um sistema de representações enquadrado por toda uma série de forças que trouxeram o Oriente para o saber ocidental, para a consciência ocidental e, posteriormente, para o império ocidental. Se esta definição de orientalismo parece ser sobretudo política, isto é apenas porque acredito que o próprio orientalismo resultou de certas forças e atividades políticas. O orientalismo é uma escola de interpretação cujo material, por acaso, é o Oriente, as suas civilizações, os seus povos e os seus lugares. As suas descobertas objectivas (...) estão e sempre estiveram condicionadas pelo facto de as suas verdades, como qualquer verdade transmitida pela linguagem, tomarem corpo na linguagem (Said, 2004, p.237).

Desse modo, o europeu passa a entender que, antes de tudo, o ser oriental é apenas um oriental, para depois ser considerado um ser humano. De acordo com Said (2004), a tipificação racial ganhava reforço nas ciências e, por isso, o europeu passava a enxergar como verdade as generalizações sobre o Oriente sem entender as especificidades de cada cultura. Para compreender essa credibilidade alcançada pelos estudos orientalistas, Said então utiliza o que Nietzsche entende como verdade, definida apenas como ilusões “firmes, canónicas e obrigatórias” construídas com base em “metáforas, metonímias e antropomorfismos” (Nietzsche, 1954 – *apud* Said, 2004, p.237).

O autor palestino critica o humanismo tradicional, que é justamente uma parte das ciências humanas na qual os autores apresentam grandes tradições a serem seguidas. Assim constroem uma ideia de homem exemplar, que se prolifera em vários campos do saber e está presente nas artes e na literatura. Essa idealização é parte integrante da tentativa de imposição de determinadas condutas e costumes a todas as sociedades. Said

---

português como *A história das origens do cristianismo* –. A coletânea teve oito volumes publicados entre 1863 e 1883, tendo como principal foco contrapor a visão sobrenatural da vida de Jesus Cristo (Ferreira, 2007; Said, 2004; Renan, 1863).

propõe sair do binarismo essencialista, construindo novas concepções de humanidade. Desse modo, apresenta ainda a proposta de se pensar um novo humanismo, a partir da exploração das culturas de outras sociedades. Esse novo humanismo estabelece um novo método comparativo, realizando uma “fusão de horizontes”, extraindo o melhor de cada sociedade. Assim, Said propõe a construção de possibilidades culturais múltiplas e faz uma crítica às concepções de identidades fixas, hierarquizadas, que indicam certas dicotomias, utilizadas como tentativas de tomada de poder. Essas concepções formam um modelo ideal e ao mesmo tempo apresentam o seu oposto. Como exemplo, temos as percepções de progresso/atraso, Ocidente/Oriente ou desenvolvido/sub-desenvolvido.

Said (2011) ressalta que os primeiros grupos militantes no período entre guerras não eram antiocidentais. Eles acreditavam que poderiam acabar com o colonialismo com a ajuda do cristianismo ou ainda com a ocidentalização dos locais colonizados. Para o autor palestino, a luta no mundo colonial foi complexa e envolveu muito mais do que armas e exércitos. Abrangeu também “ideias, formas, imagens e representações” (Said, 2011, p.38). Desse modo, é necessário ainda questionar o custo do domínio colonial e toda a sua estrutura. De acordo com Said (2011), essa luta anti-imperialista tornou-se universal e acentuou o fosso entre culturas e povos ocidentais e não ocidentais.

Por ter sido uma remodelação muito profunda do mapa do mundo, acabamos por perder (e talvez tenhamos sido incentivados a isso) a noção histórica exata, para não dizer moral, de que, mesmo no calor da luta, o imperialismo e seus adversários lutavam pelo mesmo terreno, disputavam a mesma história (...) Embora não fosse uma luta de igual para igual (uma representação imperialista equivocada, muito corrente, sustenta que foram ideias exclusivamente ocidentais de liberdade que comandaram a luta contra o domínio colonial, passando por cima de tudo aquilo que nas culturas indiana e árabe sempre resistiu ao imperialismo, e apresentando a luta contra o imperialismo como um dos grandes triunfos imperialistas), os adversários num mesmo terreno cultural travavam combates fascinantes. Sem o questionamento e a oposição metropolitana, os personagens, a linguagem e a própria estrutura da resistência nativa ao imperialismo teriam sido diferentes. Aqui também, a cultura está na frente da política, da história militar e do processo econômico (Said, 1993, pp.254-255).

Com essa afirmação, Said realça a importância da cultura na luta contra a colonização. Para o autor, a cultura é o principal espaço de resistência, para a manutenção dos valores de um povo, apesar das tentativas de apagamento desses bens, por meio da exploração. Desse modo, Said ressalta que não houve uma imposição total da cultura imperialista, pois também ocorreram resistências. Assim, alguns espaços como as

culturas indianas e árabes mantiveram diversos traços locais. Adaptando essa concepção para o foco desta pesquisa, pode-se afirmar que a resistência a uma imposição total da cultura do colonizador também foi vivenciada em alguns espaços nos países estudados.

Said (2011) defende que uma cultura pode preparar a dominação sobre outra cultura, assim como pode fazer com que haja oposição e resistência à dominação. O autor ressalta que as mudanças só podem acontecer diante da vontade das pessoas de resistirem às pressões coloniais, tomar as armas, difundir ideias de libertação, imaginar e criar uma comunidade nacional. Todavia, os impérios utilizaram estratégias diferentes para impossibilitar as reações dos colonizados, entre elas a difusão de ideais hegemônicos por meio da ciência. Said explica ainda que a ciência contribuiu para uma centralidade do conhecimento na Europa. Na opinião do autor, há um uso das ideias de modernidade e desenvolvimento, como inerentes à Europa, ocorrendo assim uma provincialização do chamado Terceiro Mundo. Mesmo com algumas conquistas sociais, políticas e econômicas, sobretudo, a descolonização do Terceiro Mundo, ocorrida nas décadas de 1960 e 1970, o modelo europeu prevaleceu ao longo da história.

Edward Said também não apresenta uma visão de que todos os nacionalismos são semelhantes e pode ser considerado um autor paradoxal. O palestino defende o cosmopolitismo, onde o hibridismo do entre-lugar substitui os binarismos essencialistas. Todavia, ele é autor da obra *A questão da Palestina*, em que defende o *ethos* nacional e apresenta um engajamento político no movimento palestino. Em obras como *Orientalismo* e *Cultura e imperialismo*, Said defende a fluidez das identidades, como forma de questionar as percepções de identidades fixas e excludentes, que criam hierarquias. O sociólogo entende que há constantes conexões responsáveis por alterar as nossas identidades e modificar nossas percepções. Ele descarta a possibilidade de existirem essências específicas que caracterizem certos grupos humanos. Por outro lado, em *A questão da Palestina*, Said defende a criação de um estado da Palestina, argumentando que existe uma perspectiva histórica específica que caracteriza a formação de um povo. Neste caso específico, ele faz uma certa rejeição da sua própria ideia de cosmopolitismo, com o intuito de sustentar um nacionalismo defensivo, por se tratar de um povo que não tem um estado e perdeu a maior parte do seu território, ficando localizado apenas em dois espaços específicos dentro do estado de Israel.



### 1.5.3 A questão da identidade nos estudos pós-coloniais

Nas lutas anticoloniais, os movimentos nacionalistas afirmavam que havia uma imposição da cultura do colonizador, apagando a identidade de um povo e impondo a do opressor. A concepção de identidade é importante para entender esses apagamentos e as resistências nas antigas colônias. Ademais, o debate sobre a identidade será importante para perceber as diferenças e as semelhanças identitárias existentes entre os países que são estudados neste trabalho, no caso Brasil, Portugal, Angola e Moçambique. Este capítulo iniciará com um debate em torno das mudanças no conceito de identidade ao longo da história. Logo em seguida, será debatido o discurso da cultura nacional, narrativa que busca unir os moradores de um país, ao mesmo tempo em que busca diferenciá-los dos estrangeiros. Esse debate será importante para perceber como as identidades nacionais interferem no *rap* em cada um dos espaços. Por fim, haverá uma análise sobre a multiplicidade de identidades disponíveis nos dias atuais.

No livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, o autor pós-colonial Stuart Hall (2005) apresenta a transformação histórica do conceito de identidade, além de apresentar as concepções sobre esse tema no início da década de 1990 – a primeira publicação do livro foi de 1992. De acordo com o autor, a identidade é uma concepção que historicamente insere um indivíduo como pertencente a uma cultura étnica, racial, linguística, religiosa e, sobretudo, nacional. A concepção de identidade é formada inicialmente no período do Iluminismo, quando o indivíduo era visto como totalmente centrado, dotado das concepções de razão, de consciência e de ação. O centro da identidade era um núcleo interior, que surgia quando o sujeito nascia e se desenvolvia com ele, fazendo com que a pessoa fosse a mesma durante toda a vida. Em um segundo período, o sujeito era visto como integrante de um conjunto de pessoas, que mediava os valores, sentidos e símbolos, isso é, a cultura em que ele estava inserido. Por isso, não era autossuficiente e nem tinha autonomia. Sendo assim, a identidade era vista como “sociológica”, nome dado devido à mediação social sofrida pela identidade.

A partir dessa concepção de uma identidade sociológica, foi construída a importância da cultura nacional como fundamental na concepção de identidade na modernidade. Para o autor, “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” (Hall, 2005, p. 50). A cultura nacional busca conectar o presente com o

passado utilizando o signo do Estado-Nação, que ainda procura anular as diferenças internas, como o regionalismo, o localismo ou o comunitarismo. Sendo assim, as diferenças linguísticas ou étnicas foram se tornando folclóricas, sendo excluídas para formar uma identidade nacional unitária.

Para Hall (2005), alguns aspectos são fundamentais para construir a narrativa da cultura nacional, que explicam a existência de uma “comunidade imaginada”<sup>47</sup> como identidade nacional. O primeiro é a “narrativa da nação”, na qual são transmitidas histórias, símbolos, imagens, rituais ou eventos históricos, que simbolizam ou representam as vitórias ou perdas de uma determinada nação. De acordo com Hall, essa narrativa dá sentido à nossa monótona existência, interligando nossas vidas cotidianas com um destino nacional, que é anterior à nossa existência e continua após a nossa morte. Hall (2005) ressalta ainda que a narrativa da cultura nacional também é construída a partir da ênfase nas origens, continuidades, tradições e intemporalidades dessa nação. O autor discorre que essa narrativa às vezes está adormecida, mas sempre está pronta para acordar, devido à importância dada ao âmbito da nação. O autor ainda destaca a importância do mito fundacional, uma história contada de forma ufanista, em que se narra a origem da nação, do seu povo e do caráter nacional em um tempo mítico. Com esse mito fundacional, narra-se de forma convicta alguns detalhes sobre a origem de uma nação que ainda são imprecisos ou mesmo nunca foram encontrados por meio de pesquisa documental. Além disso, também é construída a identidade nacional por meio do debate sobre um povo ou “folk” puro na origem daquela nação. Isso é, um povo originário que não teria passado por um processo de miscigenação.

O historiador brasileiro Mozart Linhares da Silva (2004) observa que a educação é fundamental para o processo de construção de uma narrativa nacional, sobretudo por meio da estatização e da secularização dos ensinamentos nos séculos XVIII e XIX. O ensino da história embasou a construção/difusão da memória, permitindo a formação de uma genealogia legitimadora. Ainda de acordo com o autor, “esta comunidade/nação é o resultado de uma série de representações acerca dos elementos que compõem a chamada cultura nacional como as datas comemorativas, as características geográficas, o ufanismo

---

<sup>47</sup> A “comunidade imaginada” é um conceito do historiador estadunidense Benedict Anderson (1983). Ele entendia que as comunidades eram imaginadas pelos indivíduos que entendiam participar de um grupo social, que não era real. Isso porque as interações entre os participantes dessa comunidade existia apenas por meio do discurso.

acerca de realizações dos heróis do passado, o folclore, entre muitos outros” (Silva, 2004, p.2).

De acordo com Zygmunt Bauman (2003), essa noção de uma nação unificada nasce como forma de eliminar as diversidades étnicas e culturais que existem em um país. Aqueles que não possuem tais características são enquadrados forçadamente como pertencentes a minorias étnicas. Ainda segundo Bauman, essa perspectiva nacional desconsidera a diversidade de línguas, considerando-as como dialetos tribais ou locais. Além disso, há uma luta para excluir tradições e hábitos locais, considerando-os como atrasados. O objetivo era mostrar que progresso significava homogeneidade cultural, havendo espaço apenas para uma língua, uma cultura, uma memória histórica e um sentimento patriótico.

A construção da nação significava a busca do princípio “um Estado, uma Nação”, e, portanto, em última análise, a negação da diversificação étnica entre os súditos. Da perspectiva da “Nação Estado” culturalmente unificada e homogênea, as diferenças de língua ou costume encontradas no território da jurisdição do Estado não passavam de relíquias quase extintas do passado. Os processos esclarecedores e civilizadores presididos e monitorados pelo poder do Estado já unificado foram concebidos para assegurar que tais traços residuais do passado não sobreviveriam por muito tempo. A nacionalidade compartilhada deveria desempenhar um papel crucial de legitimação na unificação política do Estado, e a invocação das raízes comuns e de um caráter comum deveria ser importante instrumento de mobilização ideológica – a produção de lealdade e obediência patrióticas (Bauman, 2003, p.83).

Bauman (1998) pontua que é considerado estranho o sujeito que nunca se adapta aos moldes considerados aceitáveis e corretos pelo padrão social. Segundo o sociólogo, “todas as sociedades produzem estranhos. Mas cada espécie de sociedade produz sua própria espécie de estranhos e os produz de sua própria maneira, inimitável” (Bauman, 1998, p.24). Ele pensa o estranho como alguém que não se encaixa no mapa moral, estético ou cognitivo do mundo e, com isso, transgride um desses ou até mesmo os três códigos. Eles divergem da concepção de unidade e incomodam o conjunto da sociedade, sendo então considerados como pessoas que devem ser excluídas. No entanto, Bauman entende que a uniformização foi uma criação do estado, para estabelecer a desumanização dos diferentes, tornando-os subservientes.

Os uniformes eram o símbolo dos servidores do estado, essa fonte de todo o poder e acima de tudo do poder coercitivo ajudado e favorecido pelo poder que absolve da

desumanidade. Envergando uniformes, os homens se tornam esse poder em ação; envergando botas de cano alto, eles pisam, e pisam em ordem, em nome do estado. O estado que vestiu homens de uniforme, de modo que estes pudessem ser reconhecidos e instruídos para pisar, e antecipadamente absolvidos da culpa de pisar, foi o estado que se encarou como a fonte, o defensor e a única garantia da vida ordeira: a ordem que protege o dique do caos. Foi o estado que soube o que a ordem devia parecer, e que teve força e arrogância bastante não apenas para proclamar que todos os outros estados de coisas são a desordem e o caos, como também para obrigá-los a viver sob essa condição. Foi este, em outras palavras, o estado moderno — que legislou a ordem para a existência e definiu a ordem como a clareza de aglutinar divisões, classificações, distribuições e fronteiras (Bauman, 1998, p.24).

Bauman (1998) retrata que os estranhos não se ajustavam à ordem vigente e contrariavam a organização do estado, corrompiam divisões e assim comprometiam a ordem harmoniosa. Bauman diz inclusive que foi estabelecida uma guerra contra os estranhos e diferentes. Uma das estratégias era a assimilação, que tornava a diferença como semelhante e buscava abafar as diferenças culturais ou linguísticas, proibindo as tradições, com exceção das alinhadas com a ordem. Bauman expõe que a construção do estado moderno teve uma estratégia social utilizada em relação ao estranho, que gerou a sua exclusão. O projeto de exclusão buscava inserir os estranhos dentro das paredes visíveis dos guetos, ou atrás das invisíveis, mas não menos tangíveis, exclusão de relacionamentos sociais e de intercâmbio de emoções, bem como a impossibilidade de se construir espaços para a difusão de suas ideias. O objetivo dessa estratégia de exclusão era expulsar os estranhos para além das fronteiras do espaço administrado ou administrável ou ainda, em última estância, destruí-los fisicamente (Bauman, 1998).

A expressão mais comum das duas estratégias foi o notório entre-choque entre as versões liberal e racista-nacionalista do projeto moderno. As pessoas são diferentes, dá a entender o projeto liberal, mas são diferentes por causa da diversidade das tradições locais e particularistas em que elas crescem e amadurecem. São produtos da educação, criaturas da cultura e, por isso, flexíveis e dóceis de serem reformadas (...) certas pessoas nunca serão convertidas em alguma coisa mais do que são. Estão, por assim dizer, fora do alcance do reparo. Não se pode livrá-las de seus defeitos: só se pode deixá-las livres delas próprias, acabadas, com suas inatas e eternas esquisitices e seus males (Bauman, 1998, p.26).

Bauman (1998) entende que a concepção do estranho e imposição de um padrão foi um processo fundamental para a constituição da ordem, da construção da nação e do estado. Assim, existe na sociedade moderna e sob o escudo do estado moderno, “a aniquilação cultural e física dos estranhos e do diferente (...) uma destruição criativa, demolindo, mas construindo ao mesmo tempo; mutilando, mas corrigindo...” (Bauman,

1998, p. 26). Por outro lado, os sujeitos que não se adaptaram precisaram ser eliminados. Esses estranhos viveram em uma extinção contida, sendo considerados anomalias a aniquilar. Eles eram vistos ainda como personagens temporários, formando a pré-história do que estava por vir. Os estranhos não precisavam ser vistos como pessoas que deveriam ser enfrentadas permanentemente “e isso não seria necessário, enquanto a vida moderna continuasse nas mãos de um estado bastante ambicioso e bem-dotado para prosseguir na tarefa” (Bauman, 1998, p.26).

Boaventura de Sousa Santos (1994) analisa que as identidades culturais estão em processo de transformação constantes, não sendo rígidas, tampouco imutáveis. As identidades são, na verdade, identificações em curso, que envolvem negociações de sentido, jogos de polissemia e choques de temporalidade. Santos salienta que essas identificações são dominadas pela obsessão da diferença e pela hierarquização dessas distinções. De acordo com o autor, “quem pergunta pela sua identidade questiona as referências hegemônicas mas, ao fazê-lo, coloca-se na posição de outro e, simultaneamente, numa situação de carência e por isso de subordinação” (Santos, 1994, p.31). Ele cita, por exemplo, que os artistas europeus raramente são questionados sobre suas identidades, enquanto os artistas africanos e latino-americanos têm que explicar quais são as suas identidades, pois são vistos na Europa como oriundos de países capazes de exportar apenas matéria-prima.

A questão da identidade é assim semi-fictícia e semi-necessária. Para quem formula, apresenta-se sempre como uma ficção necessária. Se a resposta é obtida, o seu êxito mede-se pela intensidade da consciência de que a questão fora, desde o início, uma necessidade fictícia. É, pois, crucial conhecer quem pergunta pela identidade, em que condição, contra quem, com que propósitos e com que resultados.

Sabemos, por último, que a resposta, com êxito, à questão da identidade se traduz sempre numa reinterpretação fundadora que converte o déficit de sentido da pergunta no excesso de sentido da resposta. E o faz, instaurando um começo radical que combina fulgurantemente o próprio e o alheio, o individual e o coletivo, a tradição e a modernidade (Santos, 1994, p.32).

Stuart Hall (2005) observa a transição da época da modernidade para a pós-modernidade ou modernidade tardia no final do século passado. Com isso, problematiza a continuidade de uma identidade fixa, a partir do declínio da concepção de identidade que apontava o sujeito como centrado e pertencente eternamente a determinado grupo social. Sendo assim, Hall argumenta que houve um processo amplo de mudanças sociais, que

refletiu na construção de identidades múltiplas na sociedade. Desse modo, o autor afirma que esse processo deslocou “as estruturas e processos centrais das sociedades modernas” e abalaram “os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (Hall, 2005, p.7). Segundo o autor, o sujeito não é mais composto de uma, mas de várias identidades, que muitas vezes são contraditórias ou não resolvidas. O papel da identidade era o de equilibrar a nossa conformidade subjetiva com o mundo exterior. Para o autor, o processo de identificação que projetamos nas nossas identidades culturais tornou-se mais “provisório, variável e problemático” (Hall, 2005, p.12) fazendo com que o sujeito pós-moderno não tenha mais uma identidade “fixa, essencial ou permanente” (Hall, 2005, p.12).

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (Hall, 2005, p.13).

Bauman (2008) também entende que estamos vivendo na época da pós-modernidade. O autor destaca que essa época é caracterizada pela ruptura com todas as formas tradicionais de ordem social, em que as pessoas são marcadas pelo fim de padrões, estabilidade, segurança e certeza, dando lugar a um tempo de indefinição, medo e insegurança. O autor entende o período anterior – a modernidade – como marcado pelo consumo de bens duráveis, que garantissem estabilidade e segurança, além de *status* e poder. Trata-se do período denominado como “sociedade dos produtores”. A época atual, classificada como “sociedade de consumidores”, é caracterizada pelo consumo de bens menos duráveis e flexíveis. O consumo é o principal fator das relações de exclusão e inclusão na sociedade, determinando o *status* ou estigmas sociais. O autor considera que a sociedade dos consumidores “representa o tipo de sociedade que promove, encoraja ou reforça a escolha de um estilo de vida e uma estratégia existencial consumistas e rejeita todas as opções culturais alternativas” (Bauman, 2008, p.71). Bauman (2008) afirma que há um bombardeio constante de ofertas para os consumidores, os quais adquirem produtos sem grande utilidade como forma de evitar ridicularização e exclusão social. O

sociólogo entende que o mercado tem apostado na irracionalidade do consumidor, para cultivar o consumo excessivo.

A “sociedade dos consumidores” tem a característica de transformar as pessoas em mercadorias e, de acordo com Bauman (2008), é isso que os tornam membros autênticos da sociedade. Eles têm como missão criar valor em si mesmos dentro do mercado. Ainda segundo Bauman, uma das consequências é a instabilidade criada no indivíduo, que está sempre pronto para um novo recomeço, com um apego rápido e também um esquecimento veloz. O sociólogo entende que muitas pessoas entram em contradições, personalidades ambíguas, sentem-se inadequadas, além de criarem medos, angústias e até depressão. O indivíduo também passa a consumir em locais de maior *status* social para construir uma identidade ou mesmo utiliza roupas não adequadas às condições climáticas. Além disso, no processo de construção de identidades, “o propósito verdadeiro e até mesmo secreto, é o descarte e a remoção de produtos fracassados ou não totalmente bem-sucedidos” (Bauman, 2008, p.146).

A pesquisadora brasileira de comunicação Luciane Lucas dos Santos (2015) pontua que, na sociedade atual, o consumo “disputa com o trabalho o papel de eixo motriz na construção das identidades” e é responsável por naturalizar as hierarquias sociais de “gênero, étnico-raciais e de classe” (Santos, 2015, p.1). Dois são os motivos principais, segundo Santos, para o papel central que o consumo ocupa na sociedade. O primeiro é porque não consumimos apenas bens materiais, mas as ideias que esses consumos apresentam para formar o nossos estilos de vida. O segundo motivo é porque estamos sempre a comunicar no mundo por meio de símbolos e os consumos nos levam a pertencer a grupos, devido aos valores simbólicos desses produtos. Sendo assim, os consumos irão interferir nos modos de vida que iremos desempenhar, nos locais a se frequentar, comer, conviver, nas músicas que iremos ouvir, enfim, estará moldando os nossos ciclos sociais. Isso interfere ainda nas relações de afeto e de interação com os outros. Além disso, o consumo determina as concepções de bem-estar social e construção de hierarquias sócio-culturais.

O esvaziamento e a banalização que presenciamos em alguns termos que se disseminam no ambiente corporativo e no discurso midiático - sustentabilidade sendo um deles - e o reducionismo neoliberal que encontramos em outros - o de consciência, por exemplo - mantêm estreita ligação com os rumos contemporâneos do próprio conceito de identidade. Individual e coletiva. A identidade - que, naquilo que chamamos primeira modernidade, esteve tão atrelada ao mundo da produção e do trabalho - tem hoje como expressão máxima o consumo. A relação entre consumo e identidade constitui a chave para compreendermos a força simbólica dos conceitos disseminados pela comunicação

das marcas - estejamos falando de vestuário, alimentação, moradia, lazer, experiências culturais (Santos, 2015, p.5).

Luciane Santos (2015) observa ainda um silenciamento dos saberes, identidades, temporalidades, escalas e produtividades, que não atendam a racionalidade moderna-ocidental. Concepções como moda ou emergências de novas necessidades de consumo são capazes de desvalorizar bens essenciais para a sociedade, além de anular o outro que não consuma os produtos valorizados socialmente. Santos observa ainda que isso cria hierarquias naturalizadas em dinâmicas interseccionais, nas quais as mulheres negras, homossexuais, periféricas ou transexuais são classificadas como “pessoas de segunda classe”, porque o consumo como prática e discurso reitera hierarquias de gênero, identidade sexual, classe e étnico-raciais.

Dessa forma, Luciane Santos (2015) propõe a quebra do mito de que o consumo é um ato indivíduo e convoca à reflexão sobre a possibilidade de construção de consumos emancipatórios e pós-coloniais. De acordo com a autora, é importante reconhecer os impactos ambientais, econômicos e socioculturais para se realizar o consumo consciente, mas não se pode limitar-se a essas percepções. Santos (2015) ressalta que a mudança de paradigma prevê o fortalecimento de outros mecanismos de construção identitária e de pertencimento. Portanto, é necessário realizar consumos coletivos, não-hierárquicos, voltado para a colaboração coletiva e solidariedade da partilha, voltado para a inclusão social. Essas propostas de Luciane Santos (2015) serão fundamentais para perceber as dinâmicas em que alguns *rappers* estão inseridos na busca por construir propostas emancipatórias, por meio do consumo coletivo. Com isso, os consumos individuais são substituídos por estúdios musicais comunitários ou associações voltadas ao fomento do *rap* de determinado espaço (bairro ou rua).

#### **1.5.4 As relações interculturais no contexto pós-colonial**

Como observado nas análises dos autores sobre a questão da identidade, esse conceito é problemático e contribui para uma visão etnocêntrica em relação ao outro, principalmente quando se fala de identidade nacional. Neste subcapítulo, a preocupação é entender autores que estudaram os choques culturais em contextos pós-coloniais, para possibilitar a percepção de diferentes conflitos identitários, a partir dessas narrativas. O literato indiano Homi Bhabha estuda o hibridismo formado a partir das relações interculturais e como se constroem novas culturas a partir desse choque. Nestor Canclini



também estuda esse tema. No entanto, Bhabha analisa o perímetro colonial anglo-saxônico, enquanto Canclini dedica-se a esse estudo na América Latina. A hibridação é um fator importante para perceber como essas relações irão moldar a música *rap* – foco desta tese, a partir dos encontros globais e, mais especificamente, a partir das relações entre os países do espaço lusófono. O trabalho do britânico Paul Gilroy também será discutido, pois o autor se dedicou a estudar a diáspora negra e a concepção de cultura negra, a partir do trânsito intercontinental. Esse é também um ponto fundamental no debate, pois o *rap* faz parte do movimento *hip-hop*, considerado como parte da cultura negra. Por fim, serão vistas contribuições do ensaísta brasileiro Silviano Santiago (2000), que mostra a insubordinação da América Latina à imposição cultural eurocêntrica, outro aspecto essencial para perceber diferenças do *rap* do Brasil em relação aos demais países estudados.

O autor indiano Homi Bhabha publica o livro *O local da cultura* em 1994 e aborda o surgimento de novas formas culturais, a partir do multiculturalismo. Ele utiliza as contribuições de Edward Said para fazer uma análise não-linear, percebendo uma multiplicidade de articulações multiculturais. Ao invés de observar o colonialismo como algo estático no passado, o autor indiano afirma que essa forma de dominação interfere nas relações culturais do presente, sendo necessário compreender as transformações ocorridas, a partir de relações interculturais. Bhabha (1998) passou a utilizar estratégias que não se encaixam nas polaridades clássicas definidoras de uma cultura. Em Bhabha, a constituição identitária está sempre em processo e se manifestando dentro e fora de uma cultura. A própria diferença é construída no processo de sua manifestação e não é uma entidade ou expressão com uma estrutura sólida, fruto de um acúmulo de representações culturais concisas e esperadas. Trata-se, na verdade, de um fluxo de representações articuladas nas entrelinhas das identidades externas totalizantes e essencialistas. O sujeito é visto como provisório e circunstancial, entre um sujeito falante e um sujeito “falado”, reflexivo.

Bhabha (1998) aponta que diferença cultural não é o mesmo que diversidade cultural, apesar de as duas categorias apresentarem semelhanças. A diversidade estabelece a lógica binária em que para caracterizar uma cultura é preciso perceber a existência de um “Outro” diferente. Sendo assim, se estabelece uma relação entre Eu/Outro. Bhabha considera ainda que a diversidade é uma categoria da ética, estética ou

etnologia comparativas. O autor entende que a diferença cultural é o reconhecimento do potencial criativo das culturas.

A diferença cultural é um processo de significação através do qual afirmações da cultura ou *sobre* a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade. A diversidade cultural é o reconhecimento de conteúdos e costumes culturais pré-dados; mantida em um enquadramento temporal relativista, ela dá origem a noções liberais de multiculturalismo, de intercâmbio cultural ou da cultura da humanidade. A diversidade cultural é também a representação de uma retórica radical da separação de culturas totalizadas que existem intocadas pela intertextualidade de seus locais históricos, protegidas na utopia de uma memória mítica de uma identidade coletiva única. A diversidade cultural pode inclusive emergir como um sistema de articulação e intercâmbio de signos culturais em certos relatos antropológicos no início do estruturalismo (Bhabha, 1998, p.63).

Bhabha (1998) argumenta que a interação cultural só se torna um problema quando ocorre um choque entre culturas que têm hábitos muito distintos, por isso, alguns significados podem ser mal lidos ou apropriados de maneira equivocada. Para o autor, “a cultura só emerge como um problema, ou problemática, no ponto em que há uma perda de significado na contestação e articulação da vida cotidiana entre classes, gêneros, raças, nações” (Bhabha, 1998, p.63). Desse modo, Bhabha deseja ampliar o debate sobre as fronteiras culturais, buscando compreender os limites que impedem ou provocam interpretações equivocadas dos hábitos culturais. Bhabha afirma que existem muitos debates acerca dos estereótipos e preconceitos criados a partir dessa interação cultural, mas isso reflete apenas os efeitos e não a estrutura do problema, tornando o debate recorrentemente moralista, apesar de bem-intencionado.

Um problema apresentado por Bhabha (1998) na interação cultural é a questão da autoridade, em que uma cultura tenta estabelecer o domínio em nome de uma suposta supremacia. Trata-se de um problema que reforça as concepções etnocêntricas apresentadas por Tânia Stoltz Lima e Edward Said (2004). Bhabha reforça inclusive que é necessário ter uma percepção da existência de uma diferença cultural, para criar a concepção de supremacia, pois sem uma interação não se tem ideia sobre a cultura do outro. Nesse momento de interação, um povo cria uma enunciação sobre si mesmo como único modo correto e legítimo de viver, apresentando resistência para interagir com os hábitos e interações do outro. A partir daí se constrói também concepções binárias entre passado/presente e tradição/modernidade.

Bhabha utiliza as ideias de Frantz Fanon para afirmar que quando ocorre uma libertação há um tempo de incerteza cultural, além de indefinições de significados ou representações. Surge um momento em que tudo passa a ser questionado, vive-se uma instabilidade e todos buscam uma direção. É preciso então que os intelectuais nativos caminhem ao lado do povo e contribuam na reconstrução desse processo cultural. Para Fanon, os intelectuais não podem esquecer que as técnicas de informação, linguagem e vestimentas se reorganizam dialeticamente no conhecimento das pessoas. Os princípios protegidos no período colonial estão passando por mudanças radicais e a única forma para existir uma conciliação é se os intelectuais também vivenciarem a instabilidade em que o povo reside, assim formulando e reformulando mudanças em todas as zonas culturais possíveis, junto com a população.

A enunciação da diferença cultural problematiza a divisão binária de passado e presente, tradição e modernidade, no nível de representação cultural e sua interpelação legítima. Trata-se do problema de como, ao significar o presente, algo vem a ser repetido, recolocado e traduzido em nome da tradição, sob a aparência de um passado que não é necessariamente um signo fiel da memória histórica, mas uma estratégia de representação da autoridade em termos do artifício do arcaico. Essa interação nega nossa percepção das origens da luta. Ela mina nossa percepção dos efeitos homogeneizadores dos símbolos e dos ícones culturais, ao questionar nossa percepção da autoridade da síntese cultural em geral (Bhabha, 1998, pp.64-65).

Bhabha explica que existe uma tendência para se pensar as culturas com um viés positivista, buscando enfatizar os símbolos e ícones culturais. Nas culturas que vivenciaram tiranias e reconhecimentos equivocados, o discurso é também de resgate das tradições e de reviver a memória histórica. No entanto, reforça que nenhuma cultura é unitária em si mesma, nem simplesmente dualista na relação do Eu com o Outro. Ele afirma que existe sempre um processo de interpretação, que é diferente do enunciado em si, formando novos sentidos. Por isso, a interpretação cultural nunca será simplesmente mimética ou transparente.

A diferença linguística que embasa qualquer performance cultural é dramatizada no relato semiótico comum de disjunção entre o sujeito de uma proposição (*enonce*) e o sujeito da enunciação, mas que é o reconhecimento de sua incrustação e interpelação discursiva, sua posicionalidade cultural, sua referência a um tempo presente e a um espaço específico. O pacto da interpretação nunca é simplesmente um ato de comunicação entre o Eu e o Você designados no enunciado. A produção de sentido requer que esses dois lugares sejam

mobilizados na passagem por um Terceiro Espaço, que representa tanto as condições gerais da linguagem quanto a implicação específica do enunciado em uma estratégia performativa e institucional da qual ela não pode, em si, ter consciência (Bhabha, 1998, p.66).

Bhabha (1998) explica que a emergência do Terceiro Espaço é resultado do processo de hibridismo. O que acontece não é uma síntese de uma relação binária entre duas culturas ou mais, pois o autor nega o binarismo. Trata-se, no entanto, de pensar um espaço onde outras posições podem emergir e que desloca as histórias que o formam, gerando uma nova área de negociação de sentido e de representação. Dessa forma, Bhabha entende que o Terceiro Espaço, onde novas possibilidades de existência cria-se por meio de negociações múltiplas conscientes e inconscientes, evita qualquer possibilidade de haver uma polaridade entre as culturas e as pessoas inclusive podem emergir como os outros em “nós mesmos”.

(...) [O] reconhecimento teórico do espaço-cisão da enunciação é capaz de abrir o caminho à conceitualização de uma cultura internacional, baseada não no exotismo do multiculturalismo ou *diversidade* de culturas, mas na inscrição e articulação do *hibridismo* da cultura. Para esse fim deveríamos lembrar que o “inter” – o fio cortante da tradução e da negociação, o *entre-lugar* – que carrega o fardo do significado da cultura. Ela permite que se comecem a vislumbrar as histórias nacionais, antinacionalistas, do “povo”. (Bhabha, 1998, p.69).

Assim como Homi Bhabha, o professor britânico de literatura Paul Gilroy (2001) observa a formação de novas identidades a partir de relações interculturais. O autor analisa que o complexo de estruturas transnacionais criado a partir dos fluxos e trocas culturais dos povos negros formou uma nova cultura negra, que não pode ser considerada africana, caribenha ou de qualquer outro país. Gilroy (2001) aprimora as teorias de W.E.B. Du Bois sobre a dupla consciência, em relação aos negros em diáspora. Eles se sentem dentro da modernidade, por estarem vivendo esse período histórico, mas entendem que esse pertencimento não é total, pois têm negada a cidadania plena nos países onde foram morar. O direito de cidadania plena é negado, sobretudo por conta da discriminação racial e pelo impedimento de uma participação ativa no processo de modernização. Quando articulou, em 1904, o pensamento sobre a dupla consciência, Du Bois situou-a como uma questão vivida pelos estadunidenses. Gilroy amplia essa concepção e defende que não se trata de um particularismo, argumentando que a ideia de

dupla consciência ajuda a entender a experiência das populações pós-escravas em geral. O autor britânico (2001) salienta que, nas Américas, por exemplo, as populações negras foram fundamentais para o projeto colonialista, ao mesmo tempo em que foram ignoradas e desumanizadas para fazerem parte dele.

De acordo com Gilroy (2001), a raiz das identidades negras diaspóricas é formada a partir da experiência compartilhada da escravidão e da emancipação. Sendo assim, a identidade cultural dos negros no Ocidente é formada nas memórias dessas experiências de escravidão e na luta posterior contra o racismo. Com isso, a identificação com essa herança cultural é necessária para formar uma luta política compartilhada. Gilroy (2001) ressalta ainda que essa noção de diáspora dos negros ajuda a compreender os processos de racialização no Ocidente. Tal ideia ultrapassa as perspectivas nacionais e nacionalistas, permitindo uma recuperação da experiência da dispersão global das pessoas negras nas Américas, no Caribe e na Europa. Esses movimentos consistem em uma extensa história de interconexões culturais que resultaram de uma série de migrações forçadas e voluntárias.

A propensão não-nacional da diáspora é ampliada quando o conceito é anexado em relatos anti-essencialistas da formação de identidade como um processo histórico e político, e utilizado para conseguir um afastamento em relação a ideia de identidades primordiais que se estabelecem supostamente tanto pela cultura como pela natureza. Ao aderir à diáspora, a identidade pode ser, ao invés disso, levada à contingência, à indeterminação e ao conflito (Gilroy, 2001, p.19).

Gilroy (2001) afirma ainda que a polarização entre as teorias essencialistas e antiessencialistas sobre a identidade negra se tornou improdutiva. De acordo com o autor, a oposição rígida entre essas perspectivas dificulta a teorização crítica. Gilroy ressalta que o nacionalismo negro como uma via para congregar todos os negros do mundo se contrapõe a evidentes diferenças de língua, cultura e identidade existentes no mundo do Atlântico Negro. O autor denomina como Atlântico Negro a parte do Oceano Atlântico onde ocorreram as rotas de pessoas escravizadas. Trata-se do espaço onde se pensam os locais de exílio, perdas e viagens que formam um conjunto cultural irreduzivelmente moderno, excêntrico, instável e assimétrico, fora da lógica estreita das simplificações étnicas. Essa definição de espaço, que interliga os descendentes de pessoas negras que foram escravizadas, é importante para observar “os negros percebidos como agentes, como pessoas com capacidades cognitivas e mesmo com uma história intelectual – atributos negados pelo racismo moderno” (Gilroy, 2001, p.40). O essencialismo é

substituído por uma alternativa libertária, que constrói a identidade negra por meio das expressões culturais. Entre essas expressões, a música é considerada fundamental para Gilroy.

A complexidade sincrética das culturas expressivas negras por si só fornece poderosas razões para resistir à ideia de que uma africanidade intocada, imaculada, reside no interior dessas formas, operando uma poderosa magia de alteridade a fim de acionar repetidamente a percepção da identidade absoluta. Seguindo a diretriz estabelecida há muito por Leroi Jones, acredito que seja possível abordar a música mais como um mesmo *mutável* do que como um mesmo imutável. Hoje, isso envolve a difícil tarefa de tentar compreender a reprodução das tradições culturais, não na transmissão tranquila de uma essência fixa ao longo do tempo, mas nas rupturas e interrupções que sugerem que a invocação da tradição pode ser, em si mesma, uma resposta distinta, porém oculta, ao fluxo desestabilizante do mundo pós-contemporâneo (Gilroy, 2001, p. 208).

Gilroy (2001) explica que a auto-identidade negra, a cultura política e a estética foram construídas por meio da sua música e pelos significados culturais e filosóficos da sua produção, circulação e consumo. Essa ferramenta cultural tem um papel importante “na ruptura da inércia que surge da infeliz oposição polar entre o essencialismo enjoativo e um pluralismo cético e saturnal que torna literalmente impensável o mundo impuro da política” (Gilroy, 2001, p.208). Ainda de acordo com o autor britânico, a música tem o papel de conectar as diferentes comunidades em diáspora no Atlântico Negro. Todavia, as histórias de empréstimo, deslocamento, transformação e reinscrição contínuas que estão inseridas na cultura musical, foram “uma herança viva que não deve ser reificada no símbolo primário da diáspora e em seguida empregada ao apelo recorrente de fixidez e enraizamento”. (Gilroy, 2001, pp.208-209). Assim sendo, a música passa a ser compreendida como um elemento da identidade que não é essência fixa, tampouco pode ser reinventada para atender aos caprichos de quem apreciar os jogos de linguagem.

A identidade negra não é meramente uma categoria social e política a ser utilizada ou abandonada de acordo com a medida na qual a retórica que a apoia e legitima é persuasiva ou institucionalmente poderosa. Seja o que for que os construcionistas radicais possam dizer, ela é vivida como um sentido experiencial coerente (embora nem sempre estável) do eu [*self*]. Embora muitas vezes seja sentida como natural e espontânea, ela permanece o resultado da atividade prática: linguagem, gestos, significações corporais, desejos (Gilroy, 2001, p.209).

De acordo com Gilroy, as práticas e as manifestações culturais negras foram para as populações negras o espaço onde puderam articular sua cultura política e histórica. Na

atualidade, essa cultura negra continua sendo um espaço no qual se busca “resgatar críticas do presente tanto pela mobilização de recordações do passado como invenção de um passado imaginário que possa alimentar suas esperanças utópicas” (Gilroy, 2001, p.130). Além disso, a expressão cultural negra possibilita uma interação na qual a ética e a política têm se reproduzido como forma de conhecimento. A cultura negra contempla a subjetividade e celebra “o enraizamento do estético em outras dimensões da vida social” (Gilroy, 2001, p.29), buscando por meio da contemplação da vida formas de emancipação, cidadania e libertação. Para o autor, trata-se de um contraponto à forma de conhecimento europeu, construída desde o Iluminismo, em uma perspectiva de racionalidade, em que a arte e a vida real estão separadas. Essa mesma racionalidade moderna ocidental é, ainda segundo Gilroy, uma construção social em que na maioria das vezes a cultura negra não é compreendida como política e é geralmente vista como um espaço de desprestígio cultural se comparada à cultura ocidental.

Gilroy (2001) ressalta ainda que a música tem o papel de trabalhar como um mecanismo específico de identificação no espaço do Atlântico Negro. As manifestações musicais produzem a sensação imaginária de interação entre artistas e multidão. O autor aponta que se trata de uma situação de comunicação ideal, mas reconhece as interferências do processo mercadológico no produto. Essa tendência de transformar a cultura negra em mercadoria é algo que vários artistas buscam resistir. Os produtores de cultura negra se preocupam em manter a música como voltada para a transmissão de conhecimento, mas podem sofrer vários problemas, como o fato de os compositores originais das músicas e os consumidores estarem separados pelo tempo ou espaço. A tríade – produção, circulação, consumo – inclusive faz com que não se dê a atenção necessária aos processos nacionais externos envolvidos aos quais tais negociações se referem.

Cada um deles [dos termos da tríade], de maneiras contrastantes, abriga uma política de raça e do poder que é difícil de abarcar, para não falar em apreciar integralmente, por meio das categorias por vezes cruas que a economia política e a crítica cultural europeia articulam em suas tentativas de análise da etnia e da cultura. O termo “consumo” possui associações particularmente problemáticas e precisa ser cuidadosamente analisado. Ele acentua a passividade de seus agentes e reduz o valor de sua criatividade, bem como do significado micropolítico de suas ações no entendimento das formas de antidisciplina e resistência conduzidas na vida do cotidiano (Gilroy, 2001, p.210).

As relações interculturais também foram analisadas por autores latino-americanos, como é o caso do antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini (2001). Para esse autor, a hibridação modificou o modo de falar sobre identidade, cultura, diferença, desigualdade e multiculturalismo. Para além dos pares organizadores dos conflitos nas ciências sociais, tais como: tradição-modernidade, norte-sul, local-global. Canclini entende por hibridação os “processos socioculturais nos quais as estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (Canclini, 2001, p.19). O autor utiliza o termo discretas, pois as mesmas fontes já foram hibridizadas e não podem ser consideradas como puras.

As palavras mestiçagem, sincretismo e criouliização também são utilizadas para abordar intercâmbios culturais. Todavia, Canclini (2001) considera-as como insuficientes para tratar todos os processos de fusões culturais. Mestiçagem é um termo usado para fusões étnicas, tanto no sentido biológico (produção de fenótipos a partir de cruzamentos genéticos), como no sentido cultural (mistura de hábitos, crenças e formas de pensamento). Sincretismo é um conceito que define as fusões de crenças religiosas. A criouliização também serviu para se referir às misturas interculturais, mas em um sentido estrito “designa a língua e a cultura criadas por variações a partir da língua básica e de outros idiomas no contexto do tráfico de escravos” (Canclini, 2001, pp.28-29). Todavia, Canclini analisa a insuficiência desses termos para tratar também das combinações de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos e pós-modernos que o termo hibridação também abrange.

Canclini comenta que os intercâmbios culturais entre as sociedades ocorrem desde o início da história da humanidade. No período da Grécia Clássica e do Império Romano, já ocorriam inúmeras trocas e interações no Mediterrâneo, assim como na expansão dos impérios europeus na América. Todavia, esse processo ganhou mais intensidade no final do século XX. Entre as décadas de 1970 e 1980, houve um grande movimento migratório, devido à descolonização ocorrida em países da África, Ásia e América Latina. O resultado foi uma intensa transformação demográfica em várias metrópoles europeias. O “outro”, ex-colonizado, passou a frequentar os mesmos espaços do antigo ex-colonizador.

Canclini entende que a hibridação, como processo de interseção e transações, evita o que há de segregação na multiculturalidade e se converte em interculturalidade. Os dois termos apontam para a coexistência de diferentes culturas em um mesmo espaço, porém com a interculturalidade essa convivência é democrática, enquanto na



multiculturalidade não há mistura entre as culturas. O autor ressalta que existem resistências aos processos de hibridação, porque geram insegurança nas culturas e conspiram contra suas autoestimas etnocêntricas. Além disso, trata-se de um processo desafiador ao pensamento moderno analítico, que é habituado a separar binariamente o civilizado do selvagem, o nacional do estrangeiro e o anglo do latino. Canclini (2001) comenta que uma variedade de regimes de pertença desafia esse pensamento binário, com identidades puras e oposições simples. As cidades multiculturais e multilíngues, como Londres, São Paulo e Nova Iorque, são entendidas como centros em que a hibridação fomenta maiores conflitos e maior criatividade cultural.

O ensaísta brasileiro Silviano Santiago (2000) argumenta que o encontro entre diferentes culturas resulta em um “entre-lugar”. Para comprovar isso, destaca o exemplo da resistência da América Latina em relação ao projeto europeu de impor a sua cultura para o resto do mundo. Santiago afirma que houve uma forte insubordinação cultural da América Latina na década de 1970, período que iniciou uma recriação da cultura latino-americana. Esse processo resultou em diferentes reflexos em cada país onde foi recriada. Santiago (2000) destaca ainda o surgimento de uma nova sociedade, a mestiça, onde não há a possibilidade de unidade cultural, e observa “uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone” (Santiago, 2000, p.15).

Para Santiago, houve uma “sabotagem” aos valores sociais e culturais impostos pelo colonizador que favoreceu o processo de descolonização, pois o colonizador desejava uma repetição fidedigna dos seus valores sociais, mas os colonizados latino-americanos modificaram produtos culturais que os europeus consideravam “puros”. Por exemplo, a língua e a religião foram enriquecidas por novas aquisições, metamorfoses ou corrupções, que transformaram a integridade do Livro Santo, dos dicionários e das gramáticas de línguas europeias. Santiago salienta que prevaleceu o hibridismo e ressalta ainda que a destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza foi a maior contribuição dada pela América Latina para a Europa. Santiago (2000) compreende então que a tentativa de interpretar uma cultura para outra cultura é uma tarefa infinita, pois não há o que interpretar ou ser interpretado, tudo já é interpretação. Com isso, “a interpretação sempre se volta sobre si mesma, criando este movimento de circularidade que será então definidor do movimento do conhecimento humano” (Santiago, 2000, p.215).

## Capítulo segundo - A reconfiguração do sistema-mundo: A globalização

Este capítulo é dedicado à análise da globalização, a era em que vivemos com fluxos econômicos, culturais e políticos a partir de relações internacionais. O capítulo é dividido em três subcapítulos: construção e expansão da era global; acordos econômicos e reforço do sistema neoliberal; reivindicações identitárias locais em período de globalização.

Vale salientar que o fato de conhecer anteriormente as letras de *rap* influenciou a perspectiva de análise sobre a globalização. Em todas as músicas em que temas como política mundial ou capitalismo foram retratados pelos estudos de caso, tratou-se de uma perspectiva crítica, em que os *rappers* questionam exclusão social e invisibilidade. Em relação aos perfis de exclusão, todos os artistas carregam pelo menos três dessas quatro características: pobre, negro, periférico e viver em um país colonizado. Sendo assim, pode-se afirmar que são artistas que estão do lado mais frágil da globalização. Por isso, não perpassa o debate sobre compreender se a globalização neoliberal é positiva ou não. O discurso dos artistas mostra uma perspectiva de quem se sente excluído. Por isso, o grande interesse neste debate é entender como pode haver uma maior possibilidade de existência, dignidade e visibilidade para essas pessoas que encontram-se “abissalmente excluídas” (Santos, 2007).

A base teórica, que irá congruir com os discursos dos artistas também apresenta diversas críticas a globalização. O intuito então é mostrar que as vozes de grupos historicamente silenciados e que encontram no *rap* uma forma de comunicação representam um grande conhecimento desperdiçado. Assim, mostra-se ao meio acadêmico que vozes já legitimadas por esse cânone apresentam discursos semelhantes aos abissalmente excluídos. A partir disso, é necessário então encontrar diálogos e congruências entre essas formas de conhecimento e, assim, ampliar o alcance de ambas.

No primeiro subcapítulo, busca-se realizar um debate em torno da definição de globalização, para compreender o tempo em que vivemos e também estabelecer uma relação com o colonialismo, para perceber a continuidade e reconfiguração dos modos de opressão analisados no capítulo anterior. No segundo subcapítulo, serão debatidas as relações econômicas que reforçam o domínio econômico pelos mesmos países responsáveis pela colonização. Trata-se recorrentemente de uma reconfiguração, em que os antigos domínios estatais se transformam em empresariais, pois será visto que as

multinacionais são sediadas nos países que historicamente dominam o sistema econômico. Também será observado que os acordos de livre-comércio geralmente beneficiam os países com economias mais fortes. Ademais, será analisada a possibilidade de um recuo na globalização. Esse debate emerge porque os Estados Unidos, principal economia do mundo, estão com uma política mais protecionista em vigência, por conta do governo de Donald Trump, enquanto as outras economias intensificam os acordos de livre-comércio. Outro ponto importante para o debate é perceber que a Europa impôs restrições para receber refugiados do norte da Ásia e da África, assim como existe uma ascensão da extrema-direita na Europa e no Brasil, onde o militar Jair Bolsonaro é o presidente desde janeiro de 2019. No último subcapítulo, o debate gira em torno da questão da identidade cultural, pois há uma ideia de que as relações socioeconômicas estão mais fluidas, a partir de fronteiras flexíveis. Entretanto, alguns povos se sentem prejudicados por estados que não reconhecem as suas diferenças e, por isso, reivindicam mais direitos ou uma separação total.

Nos três subcapítulos, também são pensadas formas de contrapor a globalização hegemônica. No primeiro subcapítulo, será visto o conceito de globalização contra-hegemônica de Boaventura de Sousa Santos (2005). O autor defende o uso das ferramentas da própria globalização para alimentar resistências. Com isso, a partir da globalização contra-hegemônica pensa-se em alternativas para equalizar as possibilidades entre excluídos e hegemônicos. No segundo subcapítulo, sobre os acordos de livre-comércio, serão debatidos acordos internacionais que objetivam a solidariedade entre países que buscam criar alternativas ao capitalismo neoliberal, projetando a emancipação por meio de acordos entre as economias pobres ou médias. No último subcapítulo, o próprio debate sobre os movimentos identitários regionais confronta a ideia de integração harmônica, propagada pela ideologia da globalização neoliberal. Esse debate tem como objetivo pôr em questão o entendimento de que existe uma dinâmica de oportunidades fluidas, para daí compreender os contextos que provocam os diversos direitos negados e, com isso, pensar em alternativas para legitimá-los. Especificamente no espaço lusófono, essa discussão serve para analisar direitos linguísticos (oficialização de línguas locais) e a legitimidade de uma autonomia regional (Cabinda).

## 2.1 Construção e expansão da era global

Este primeiro subcapítulo inicia com uma explicação sobre a globalização, a partir da análise do livro *A globalização – Compreender*, do australiano Manfred Steger (2003). Depois disso, são apresentadas as definições de globalização do sociólogo belga Armand Matterlart, do sociólogo britânico Anthony Giddens e do sociólogo brasileiro Luiz Antônio Groppo, com o intuito de refletir sobre uma concepção abrangente do termo, por meio do debate entre autores de diferentes contextos geográficos e visões divergentes. Matterlart (2004) observa uma maior homogeneização da cultura, economia e política. Giddens (2003) vê uma intensificação das conexões entre localidades distantes, gerando várias influências culturais. Enquanto isso, Groppo (2005) entende que a afirmação de que existe uma homogeneização serve apenas de caráter ideológico, para apresentar igualdade de oportunidades. Entretanto, afirma que há um domínio de elites econômicas, tanto imperialistas, como capitais especulativos sem pátria.

Logo em seguida, há um debate com maior profundidade sobre a obra do peruano Aníbal Quijano, que faz uma análise da globalização como uma continuidade dos modos de opressão do período colonial. As contribuições de Quijano são postas em diálogo com as análises de outros autores latino-americanos que percebem a remodelação da colonialidade: o sociólogo porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres (2008), os antropólogos colombianos Eduardo Restrepo e Axel Rojas (2010) e o sociólogo brasileiro Octávio Ianni (1999). As análises desses autores serão importantes posteriormente para perceber as denúncias dos *rappers* em relação às colonialidades, como também para observar as possibilidades de emancipação, apresentadas tanto pelos autores, como pelos *rappers*. Neste subcapítulo também é apresentado um breve diálogo teórico entre o sociólogo brasileiro Octavio Ianni (1999) e o sociólogo estadunidense Immanuel Wallerstein (2012), para compreender como a queda dos Estados-Nação interferiu nas relações econômicas do período da globalização.

A última parte do subcapítulo é dedicada ao debate sobre alternativas, em que o sociólogo brasileiro Octavio Ianni (1999), o geógrafo brasileiro Milton Santos e o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2005) apontam para possibilidades de contrapor o modelo de globalização neoliberal atual e construir outros sistemas sociais. Sendo assim, as contribuições dessa última parte servirão para analisar as propostas emancipatórias dos *rappers* e também para perceber como o próprio *hip-hop* é um movimento de narrativa contra-hegemônica.

### 2.1.1 Análise do conceito de globalização

O professor austríaco de política comparada Manfred Steger (2003) aponta que a definição de globalização é complexa. Em sua obra *A globalização – Compreender*, de 2003, o autor convoca as opiniões de vários autores e explica também a sua concepção sobre o termo. Steger publicou a obra no período que era diretor do Centro de Pesquisas Globalistas – traduzido do inglês *Globalism Research Centre* – da The Royal Melbourne Institute of Technology (RMIT University). A globalização é um termo que começou a ser utilizado a partir da década de 1960, para definir um período marcado pelo maior intercâmbio de relações entre os países. Com o fim do colonialismo, as relações internacionais se modificaram, com um processo de interação entre os países e diminuição da importância das fronteiras, como marco da rígida separação entre as nações. Se no período colonial os países dominavam as colônias e tinham uso exclusivo delas, atualmente pode-se perceber que as relações passaram a ter caráter internacionalista, com empresas de vários países em um mesmo território. Além disso, no período colonial era necessária a ocupação física do espaço para estabelecer a maioria das relações. Atualmente, há relação entre espaços geográficos distantes devido à expansão dos meios de comunicação (Steger, 2003).

Steger entende a globalização como um conjunto de processos que alterou as relações sociais e teria como objetivo final uma “globalidade”. Como globalidade, o autor entende a “condição social caracterizada pela existência de interligações e fluxos globais ao nível econômico, político, cultural e ambiental que tornam irrelevantes muitas das fronteiras e dos limites existentes” (Steger, 2003, p.3). Todavia, o autor reconhece que a globalidade não corresponde a totalidade desta época, porque é insuficiente para apresentar as relações mais específicas, também presentes nesta era.

O autor explica algumas características da globalização. A primeira delas é a criação de redes e atividades sociais que ultrapassam as fronteiras econômicas, políticas, culturais e geográficas, além da multiplicação de outras redes e atividades já existentes. Outra característica é relativa à expansão das relações sociais, atividades e interdependências, fazendo com que os mercados financeiros sejam interligados em todo o mundo em um ritmo de funcionamento contínuo. Além disso, as grandes multinacionais estão presentes em todo o espaço planetário, padronizando produtos, que são encontrados em toda a parte do globo. Ainda segundo Steger (2003), a globalização intensifica e

acelera os intercâmbios e atividades sociais. Para isso, destaca o papel da *internet* em apresentar as informações de lugares distantes em tempo real, fazendo com que os acontecimentos locais sejam influenciados por episódios ocorridos a uma grande distância. Para isso, entende que existe uma reciprocidade entre os localismos e globalismos, em que “o local e o global constituem os pontos terminais de um contínuo espacial cuja parte central está marcada pelo ‘nacional’ e pelo ‘regional’” (Steger, 2003, pp.16-17).

A última característica da globalização também faz com que as interligações e interdependências sociais não ocorram restritamente a nível objetivo ou material. Para isso, Steger cita o sociólogo norte-americano Roland Robertson, também especialista em estudos de globalização. Robertson afirma que a globalização envolve também o plano subjetivo, onde as criações e as expansões ocorrem também no campo do imaginário. Isto é, as pessoas estão cada vez mais conscientes da diminuição das fronteiras geográficas e das manifestações de interdependência social, fazendo com que se sintam partes de um todo global. Sendo assim, as identidades individuais e coletivas se integram nesse processo de globalização, alterando hábitos e costumes.

De acordo com o sociólogo belga Armand Mattelart (2004), desde o surgimento dos veículos de comunicação, no final do século XIX, houve uma busca pela homogeneização cultural, econômica e política. O autor considera isso como processo de standardização. Esse processo ganhou ainda mais intensidade no início da década de 1990, com o fim da Guerra Fria e o surgimento de uma nova fase do capitalismo, a denominada globalização. Para o sociólogo britânico Anthony Giddens (2003), esse processo pode ser entendido como a “intensificação das relações sociais em escala mundial, que ligam localidades distantes de tal maneira que acontecimentos locais são modelados por eventos ocorridos a muitas milhas de distância e vice-versa” (Giddens, 2003, p. 69).

O sociólogo brasileiro Luiz Antônio Groppo (2005) entende que a ideia da globalização como um processo de homogeneização trata-se, na verdade, do uso ideológico desse termo por grandes corporações transnacionais e pelas agências econômicas supranacionais. Esse uso pretende mostrar que a globalização “promete gerar um mundo de oportunidades iguais, com democracia e prosperidade econômica generalizadas” (Groppo, 2005, p.38). Ainda de acordo com o autor, esse uso ideológico serve como estratégia para esconder “políticas econômicas que favorecem poderes

econômicos e políticos mundiais, elites capitalistas e capitais especulativos sem pátria, bem como potências imperialistas” (Groppo, 2005, p.38). O analista social destaca sobretudo o papel dos Estados Unidos, que se tornaram a principal potência imperialista na era global e responsáveis por grande industrialização da cultura. Groppo entende que, apesar de existir uma parte de homogeneização, o grande motor da globalização é uma dialética de processos, que opera entre a homogeneização e a heterogeneização do mundo. Ao mesmo tempo em que se expandem produtos das potências imperialistas, existe um processo de negociação cultural com os localismos e os regionalismos. Essas manifestações culturais regionais ou locais são, inclusive, apropriadas pelo mercado, mostrando que não há apenas uma imposição. Todavia, a globalização neoliberal se reforça com essas apropriações, pois diminui a possibilidade de haver maiores resistências culturais, e, ao mesmo tempo, aumenta as possibilidades de mercado.

### **2.1.2 Globalização e colonialidade: Derivação do padrão de poder colonial em tempos globais**

O sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005) enxerga que a globalização contemporânea é uma derivação do padrão de poder mundial, cujo eixo principal é a classificação social, situada a partir da ideia de raça, que é uma forma de dominação colonial eurocêntrica. Essa colonialidade é estruturada de forma triangular, por meio das interfaces poder, saber e ser. A colonialidade é um padrão de poder articulado em representações binárias e hierárquicas de construção de sentido. Como parte integrante do novo padrão de poder mundial, Quijano (2005) aponta que a Europa colocou sobre si o controle da subjetividade, da cultura e, em especial, de toda a produção do conhecimento.

Eurocentrismo é, aqui, o nome de uma perspectiva de conhecimento cuja elaboração sistemática começou na Europa Ocidental antes de meados do século XVII, ainda que algumas de suas raízes são sem dúvida mais velhas, ou mesmo antigas, e que nos séculos seguintes se tornou mundialmente hegemônica percorrendo o mesmo fluxo do domínio da Europa burguesa. Sua constituição ocorreu associada à específica secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América (Quijano, 2005, p.235).

De acordo com Quijano (2005), o eurocentrismo não se refere a todos os modos de conhecer dos europeus e em todas as épocas. Trata-se de “uma específica

racionalidade ou perspectiva de conhecimento que se torna mundialmente hegemônica colonizando e sobrepondo-se a todas as demais, prévias ou diferentes, e seus respectivos saberes concretos, tanto na Europa como no resto do mundo” (Quijano, 2005, p.236). O filósofo porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres (2008) destaca uma geopolítica do conhecimento, que concentrou todas as possibilidades de conhecimento na Europa, com um racismo epistemológico contra outras regiões do planeta. Além de concentrar os conhecimentos, os europeus consideravam que os outros povos não eram capazes de formar epistemologias. Para Maldonado-Torres (2008), a geopolítica é, simultaneamente, uma política de terra e uma política de exclusão. Trata-se de uma geopolítica de racismo e de um imperialismo epistêmico. O autor ressalta ainda que “a ideia de que as pessoas não conseguem sobreviver sem as conquistas teóricas ou culturais da Europa é um dos mais importantes princípios da modernidade. Há séculos que esta lógica é aplicada ao mundo colonial” (Maldonado-Torres, 2008, P.77).

Segundo os antropólogos colombianos Eduardo Restrepo e Axel Rojas (2010), a colonialidade é um fenômeno histórico que se estende ao nosso presente e se refere a um padrão de poder operante com a naturalização das hierarquias territoriais, raciais, culturais e epistêmicas. Esse padrão de poder determina a exploração de seres humanos por outros em escala global, como também garante a subalternização e obliteração de experiências e estilos de vida daqueles dominados e explorados.

Quijano (2005) explica que o sentido moderno da ideia de raça não tem história conhecida antes da América. De acordo com o autor, os conquistadores utilizavam supostas estruturas biológicas para diferenciá-los dos povos das antigas colônias. Quijano (2005) afirma ainda que, com o passar do tempo, os colonizadores codificaram como cor as características fenotípicas dos colonizados e assumiram-na como a característica emblemática da categoria racial. A raça foi estabelecida como instrumento de classificação social básico da população. Os povos conquistados e dominados foram inseridos em uma situação natural de inferioridade, assim como as suas descobertas intelectuais e culturais. Quijano (2005) relata que a raça passou a ser o critério fundamental para distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. Isto é, no modo básico de classificação social da população mundial.



A formação de relações sociais fundadas nessa idéia, produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. Assim, temos o *espanhol* e o *português*, e mais tarde *européu*, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais como identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. (Quijano, 2005, pp.227-228).

O êxito da Europa Ocidental como centro do mundo desenvolveu nos europeus um etnocentrismo, que é um traço comum entre todos os dominadores coloniais e imperiais da história. A classificação racial da população do mundo passou a ser um fundamento e uma justificação peculiar. Sendo assim, Quijano (2005) explica que a associação entre o etnocentrismo colonial e a classificação racial universal ajuda a explicar que os europeus não se sentiram apenas superiores a todos os outros povos do planeta, mas naturalmente superiores.

Quijano (2005) salienta que essa superioridade europeia se expressou numa operação mental de fundamental importância para todo o padrão de poder mundial, e configurou as relações intersubjetivas que são hegemônicas e toda a sua perspectiva de conhecimento. Os europeus geraram uma perspectiva temporal da história que re-situava os povos colonizados, bem com as suas histórias e culturas, no passado de uma trajetória histórica cuja culminação era a Europa. Sendo assim, os povos colonizados eram considerados inferiores e, por isso, anteriores à Europa. Desse modo, Quijano (2005) afirma que a modernidade e a racionalidade eram consideradas como experiências e produtos exclusivamente europeus. Para Quijano, a Europa ainda estabeleceu uma série de relações intersubjetivas e culturais que classificavam o restante do mundo, nas quais os europeus e os demais eram considerados como opostos, por meio de categorias binárias como Ocidente/Oriente, civilizado/primitivo, científico/mágico-mítico, racional/irracional, moderno/tradicional.

As relações intersubjetivas e culturais entre a Europa, ou, melhor dizendo, a Europa Ocidental, e o restante do mundo, foram codificadas num jogo inteiro de novas categorias; Oriente-Ocidente, primitivo-civilizado, mágico/mítico-científico, irracional-irracional, tradicional-moderno. Em suma, Europa e não-Europa. Mesmo assim, a única categoria com a devida honra de ser reconhecida como o Outro da Europa ou “Ocidente”, foi “Oriente”. Não os “índios” da América, tampouco os “negros” da África. Estes eram

simplesmente primitivos. Sob essa codificação das relações entre europeu/não-europeu, raça, é, sem dúvida, a categoria básica (Quijano, 2005, p.233).

### **2.1.3 A queda do Estado-Nação: Oportunidades internacionais ou continuidade de hegemonias?**

O sociólogo brasileiro Octavio Ianni (1999) entende que a intensificação da globalização fez acentuar a crise do Estado-Nação, reduzindo a sua capacidade de decisão em quase todos os setores da economia. O mercado e as forças externas colocam em crise o princípio da soberania nacional, fazendo com que as condições e possibilidades se redefinam e reduzam. A configuração da globalização neoliberal necessita da abertura dos mercados e da reestruturação do espaço para comércio, que desregula o modelo de economia estatal, privatizando empresas e reformando os sistemas de assistência básica, como previdência social, saúde e educação. Ianni (1999) argumenta que os Estados-Nacionais não desaparecem totalmente, mas passaram a ser províncias do capitalismo global, efetuando também o fim da fase do capitalismo nacional.

Com a queda das estruturas nacionais, a ideologia neoliberal defende uma distribuição das oportunidades em escala mundial. No entanto, o sociólogo estadunidense Immanuel Wallerstein (2012) ressalta que a nova configuração do sistema-mundo inclui uma distribuição baseada em uma desigualdade hierárquica, concentrando certos tipos de produção, sobretudo, os de maior rentabilidade, em algumas estruturas estatais, o que garante a continuação de monopólios.

Wallerstein (2012) defende que a estrutura internacional está dividida em três estatamentos hierárquicos: centro, periferia e semiperiferia. Os países periféricos, com menor rentabilidade e maior flexibilidade nas exigências da regulamentação dos trabalhos, concentram-se nas atividades primárias, formando novas áreas de exploração. Esses países fornecem matérias-primas e baixo valor. Enquanto isso, os países centrais exploram essa matéria-prima, para produzir bens de alto valor agregado. Desse modo, os países periféricos passam a depender de empréstimos, ajudas financeiras e humanitárias.

Um exemplo de “ajuda humanitária” recente a finalização desta tese ocorreu na cidade da Beira, em Moçambique. O país é o décimo mais pobre do mundo e é um dos que menos contribui para o aquecimento global<sup>48</sup>, por ter pouca produção industrial, mas

---

<sup>48</sup>Agualusa, J. E. (2019, 29 de Março). Vítima do aquecimento global, Moçambique deveria ser ressarcido pelos poluidores. *O globo*. Consultado em 13 de Agosto de 2019, em

foi vítima de dois ciclones entre março e abril de 2019. A cidade da Beira foi atingida pelo Ciclone Idai em março de 2019, ficando 90% destruída<sup>49</sup>. Esse Ciclone atingiu Moçambique, Malawi e Zimbabwe, totalizando 843 mortes, sendo 598 apenas em Moçambique<sup>50</sup>. Ainda em relação a Moçambique, 1.641 ficaram feridas e 112.076 casas foram danificadas ou completamente destruídas (*ibidem*). Em abril de 2019, ainda houve o ciclone Kenneth, que atingiu Moçambique, que afetou a província de Cabo Delgado, provocando 45 mortos e 254 mil pessoas afetadas<sup>51</sup>. Ademais, 16.806 casas foram completamente destruídas e 23.300 tiveram prejuízos parciais<sup>52</sup>. Com isso, alguns países concederam ajuda humanitária. O secretário geral da ONU, António Guterres, pediu uma generosidade da comunidade internacional, perante a complexa dívida de Moçambique<sup>53</sup>. A jornalista Raquel Torres, do *site* Outras Palavras, pontuou que “qualquer ajuda vinda deles pode ser considerada uma espécie de indenização voluntária, muito mais do que ajuda humanitária”<sup>54</sup>.

Para Groppo (2005), a ideologia dominante busca produzir uma alienação, para impedir que as camadas subalternas percebam as causas das desigualdades sociais. As mensagens produzidas para as camadas populares buscam mostrar igualdades de oportunidades e as possibilidades de crescimento econômico individual, por meio dos méritos, independentemente das estruturas. Groppo afirma que a intenção da estratégia hegemônica é legitimar a acumulação de esforços e recursos, direcionando as ações

---

<https://oglobo.globo.com/cultura/vitima-do-aquecimento-global-mocambique-deveria-ser-ressarcido-pelos-poluidores-23561493>

<sup>49</sup> RTP. (2019, 18 de Março). Ciclone Idai atinge Moçambique. 90% da cidade da Beira destruída. Consultado em 02 de Julho de 2019, em: [https://www.rtp.pt/noticias/mundo/ciclone-idai-atinge-mocambique-90-da-cidade-da-beira-destruida\\_n1135519](https://www.rtp.pt/noticias/mundo/ciclone-idai-atinge-mocambique-90-da-cidade-da-beira-destruida_n1135519)

<sup>50</sup> Rico, C. (2019, 06 de Abril). Uma tragédia que não para de crescer. Ciclone Idai já fez 843 mortos. *TSF*. Consultado em 02 de Julho de 2019, em: <https://www.tsf.pt/internacional/interior/idai-contagem-oficial-de-mortes-sobe-para-602-10767927.html>

<sup>51</sup> Lusa. (2019, 08 de Maio). Sobe para 45 o número de mortes no Norte de Moçambique após ciclone Kenneth. *Correio da manhã*. Consultado em 02 de Julho de 2019, em: <https://www.cmjornal.pt/cm-ao-minuto/detalhe/mocambiqueciclones-numero-de-mortes-no-norte-do-pais-subiu-para-45>

<sup>52</sup> Franco, E. (2019, 03 de Maio). Total de pessoas afectadas pelo ciclone Kenneth subiu para cerca de 227 mil. *Diário de notícias*. Consultado em 02 de Julho de 2019, em: <https://www.dnoticias.pt/mundo/total-de-pessoas-afectadas-pelo-ciclone-kenneth-subiu-para-cerca-de-227-mil-LN4708519>

<sup>53</sup> Lusa. (2019, 26 de Março). Guterres espera que comunidade internacional seja "generosa" face à dívida moçambicana. *TSF*. Consultado em 16 de Maio, em <https://www.tsf.pt/internacional/interior/idai-guterres-espera-que-comunidade-internacional-seja-generosa-face-a-divida-mocambicana--10726557.html>

<sup>54</sup> Torres, R. (2019, 25 de Março). O ciclone Idai e a ajuda que não é. *Outras palavras*. Consultado em 17 de Maio de 2019, em <https://outraspalavras.net/outrasaude/ciclone-ajuda/>

coletivas para atender aos interesses da classe dominante, inclusive as políticas do Estado.

Acabamos por defender ideias, medidas e políticas que, no fim, vão desfavorecer nossos próprios interesses, que vão podar ainda a consecução de nossos desejos. A ideologia neoliberal, justamente a ideologia hegemônica nos dias em que vivemos, vem se impondo não apenas pelos rótulos tentadores que prometem “liberdade”, “qualidade”, “equidade”, “eficiência” e até “justiça” – cujos conteúdos são políticas anti-sociais, destruidoras de direitos conquistados a duras penas pelos movimentos dos trabalhadores. Ele também se impõe agregando, colado ao diagnóstico de uma globalização mercadológica e homogeneizadora, o mantra de que “não há alternativa”, ou seja, que não há opção possível, nem desejável, às reformas neoliberais impostas pelos mercados financeiros, pela diplomacia (e às vezes, armas) dos países do G8 (principalmente os Estados Unidos) e pelas organizações econômicas supranacionais (Groppo, 2005, pp.39-40).

Groppo (2005) explica que o consumismo é bastante valorizado por uma aparelhagem ideológica que envolve a mídia, o marketing e a indústria cultural. O autor argumenta que essa ênfase no consumismo contribui para a crise de identidades nacionais. Desse modo, “abrem-se espaços para novas e velhas identidades, sejam elas culturais, étnicas, regionais ou locais. Às vezes, de modo criativo e emancipatório. Às vezes, de modo fundamentalista” (Groppo, 2005, p.39). Essa tensão entre diferentes identidades contribui para relações contrastantes que fazem “conviver paradoxalmente relações econômicas de alcance global e visões de mundo racistas, neonazistas e xenófobas” (Groppo, 2005, p.39). Groppo observa uma relação entre a decepção com a globalização desumanizadora e uma série de ideias e estratégias que trazem mais violência e destruição para o mundo. Com isso, os impérios, sobretudo os Estados Unidos, justificam ações em que a liberdade e a civilização estariam ameaçadas. Os movimentos de ordem neonazista, neofascista, racista e terrorista atacam, em geral, “justamente outras vítimas da globalização, como os migrantes, que são duplamente vitimados, agora pelo racismo, antes pelo desterro forçado pela violência ou pela miséria” (Groppo, 2005, p.40).

#### **2.1.4 A construção de alternativas à globalização neoliberal**

Groppo pontua que existem movimentos antiglobalização e movimentos de desglobalização. Os primeiros, preocupados com a situação dos países pobres, pedem a anistia das dívidas externas; já os desglobalizadores desejam a recuperação de valores comunitários fundamentais e o reforço de identidades tradicionais. Nesta tese, há uma

priorização em autores que lutam “por uma outra globalização”, como é caso do geógrafo brasileiro Milton Santos, autor do livro *Por uma outra globalização: Do pensamento único à consciência universal*, de 2000. Na opinião do geógrafo, a prioridade dada à economia contribuiu para o desaparecimento dos valores das ciências sociais, que entendem a humanidade como um conjunto de fatores inter-relacionados e observam as sociedades a partir de trocas de valores mútuos. Todavia, essa ênfase na economia privilegia sempre as estruturas e o aparelhamento dos mais desenvolvidos, resultando na miséria e sofrimento dos mais pobres.

Santos (2000) pontua que a cidadania no atual modelo global é definida por meio do consumo, aquele cidadão que mais consome se sente mais cidadão do que o outro. Desse modo, os atores mais poderosos ocupam todos os espaços, inclusive o de impedimento do pensamento do outro, colaborando para exclusões. Os direitos e deveres são expressos somente no campo do consumo e, com isso, perde-se o valor da cidadania, sendo formada uma sociedade de muitos consumidores e poucos cidadãos. Para Santos, é preciso buscar uma cidadania plena, onde possa haver igualdade efetiva de direitos e deveres. O geógrafo salienta que não há apenas uma continuidade do capitalismo ocidental, mas sim uma reconfiguração das estruturas, cada vez mais consumistas e menos humanitárias. Isso traz problemas como poluição, desigualdade, pobreza e individualismo. Para se pensar uma nova globalização, é necessário entender, sobretudo, como se configura esse modelo de sistema mundial e como ele se diferencia de outras fases do capitalismo.

No caso do mundo atual, temos a consciência de viver um novo período, mas o novo que mais facilmente apreende-se diz respeito à utilização de formidáveis recursos da técnica e da ciência pelas novas formas do grande capital, apoiado por formas institucionais igualmente novas. Não se pode dizer que a globalização seja, semelhante às ondas anteriores, nem mesmo uma continuação do que havia antes, exatamente porque as condições de sua realização mudaram radicalmente. É somente agora que a humanidade está podendo contar com essa nova realidade técnica, providenciada pelo que se está chamando de técnica informacional. Chegamos a um outro século e o homem, por meio dos avanços da ciência, produz um sistema de técnicas da informação. Estas passam a exercer um papel de elo entre as demais, unindo-as e assegurando a presença planetária desse novo sistema técnico (Santos, 2000, p.142).

Santos (2000) propõe a diferenciação entre a formação técnica e a formação política. A primeira abrange os componentes tecnológicos necessários para a produção e a segunda decide quais setores serão privilegiados com essa produção. O geógrafo sugere que a nova configuração mude a lógica das nações, reformulando a intenção de “nação

em si” para “nação para si”. Assim, os países periféricos devem priorizar novos modelos de independência, diferente de acordos como o Mercado Comum do Sul (MERCOSUL), Associação das Nações do Sudoeste Asiático (ASEAN) e Cooperação Econômica da Ásia e Pacífico (APEC). Para o geógrafo, esses modelos apresentam apenas dependência em bloco dos interesses do capital. Milton Santos afirma que a globalização é um projeto irreversível na humanidade. O geógrafo propõe que a criação passiva preocupar-se-ia com todos os espaços de viver, formulando a cada momento novos modos de produzir o espaço social, mesmo diante de condições adversas.

O sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2005, 2007, 2008b, 2017, 2018b) considera a globalização como um processo complexo e extremamente contraditório, dividido basicamente em dois modelos. O primeiro é a globalização hegemônica, impulsionada pelo capitalismo e com os Estados Unidos como principal fomentador. O outro é a globalização contra-hegemônica com base na solidariedade e na resistência.

Designo por globalização contra-hegemônica o conjunto vasto de redes, iniciativas, organizações e movimentos que lutem contra as consequências econômicas, sociais e políticas da globalização hegemônica e que se opõem às concepções do desenvolvimento mundial a esta subjacentes, ao mesmo tempo que propõem concepções alternativas. A globalização contra-hegemônica centra-se nas lutas contra a exclusão social. Atendendo a que a exclusão social é sempre produto de relações de poder desiguais, a globalização contra-hegemônica é animada por um *ethos* redistributivo no sentido mais amplo da expressão, o qual implica a redistribuição de recursos materiais, sociais, políticos, culturais e simbólicos (Santos, 2005, p.7).

Santos (2005) afirma ainda que a globalização contra-hegemônica se baseia simultaneamente no princípio da igualdade e da diferença. Em vez de reafirmar as estruturas desiguais, que são vistas tanto na política como no direito, a globalização contra-hegemônica entende ser possível formar práticas político-jurídicas alternativas. Além disso, ao invés de globalizar as técnicas de opressão, os contra-hegemônicos pretendem expandir as formas de resistência, como é visto em movimentos culturais como o *hip-hop*.

A partir da leitura de Hermes Costa e Boaventura de Sousa Santos (2004) pode-se considerar que o primeiro fenômeno de globalização contra-hegemônica se dá com a formação da Associação Internacional de Trabalhadores (AIT), também conhecida como Primeira Internacional, que foi realizada em 1864, para debater formas de criar resistências entre os operários e buscar uma revolução social. A AIT tinha Karl Marx

como um dos seus principais membros, sendo este o responsável pela produção de estatutos, baseado nas teorias de revolução operária. Boaventura de Sousa Santos (2003) considera ainda que o segundo grande momento de uma globalização contra-hegemônica se dá com a Revolução Russa, também de princípios marxistas e liderada pelo Partido Bolchevique, de Vladimir Ilyich Ulyanov: Lenin. Com o sucesso da revolução, foi criada a União Soviética, com um sistema socialista.

O Movimento dos Não-Alinhados é ainda destacado por Boaventura de Sousa Santos (2016) como mais uma proposta de globalização contra-hegemônica. Em meio à Guerra Fria, o movimento foi formado por países que queriam manter uma posição neutra, entre os Estados Unidos e União Soviética, buscando uma alternativa de modelo econômico e modo de governo. A Conferência de Ásia-Africa, realizada em 1955, foi o espaço onde originou-se o movimento, contando com 24 países dos dois continentes. Os Não-Alinhados cresceram bastante, atingindo 114 países-membros. O zapatismo é também outra iniciativa de caráter contra-hegemônico. O movimento, que nasceu no México, ganhou grande visibilidade em 1996, quando se opôs ao NAFTA (acordo de livre comércio entre México, Estados Unidos e Canadá). Os zapatistas buscavam uma gestão independente e com participação popular, além de denunciarem os prejuízos econômicos e identitários causados pelo poderio estadunidense sobre o México (Santos, 2016).

## **2.2 Acordos econômicos como reforço da globalização neoliberal**

Este subcapítulo é desenvolvido a partir da concepção de que a maior parte dos acordos econômicos internacionais reforça o sistema de globalização neoliberal e dificulta a formação de alternativas. As informações sobre os acordos econômicos foram obtidas inicialmente a partir da aula magistral do sociólogo Boaventura de Sousa Santos, intitulada *Globalização ou desglobalização?* e realizada em 11 de abril de 2018. Por conta disso, foi visitada a bibliografia do referido autor, como também foram pesquisadas informações sobre esses acordos em notícias de *websites* jornalísticos e jornais, bem como são utilizadas análises complementares de outros teóricos. Como se tratam de temas da atualidade e factuais, a maior parte das referências bibliográficas é oriunda de *sites* noticiosos. Todavia, as análises de teóricos são fundamentais para compreender os dados apresentados. O economista Thomas Piketty (2017) aborda o monopólio do

mercado internacional; os cientistas políticos Anatólio Medeiros Arce e Marcos Antonio da Silva (2014) analisam os acordos políticos entre Cuba e Venezuela como uma alternativa de solidariedade; a socióloga Li-Wen Lin e o professor de direito Curtis Milhaupt (2013) analisam a política de “capitalismo de estado” aplicada pela China; a socióloga Lenaura de Vasconcelos Costa Lobato retrata o papel do BRICS; e o assistente social Walden Bello (2013) apresenta uma proposta de desglobalização.

Sousa Santos (2016) entende que os acordos de livres comércio, como o NAFTA, não são benéficos para os países médios. O sociólogo explica que o neoliberalismo propõe retirar do estado o papel de fazer a regulação econômica, lançando a tríade ideológica das privatizações, liberalização (do comércio) – e desregulação (dos mercados financeiros). Desse modo, são feitos acordos de livre comércio, desde a década de 1980, em que se tira o poder dos estados em benefício da iniciativa privada, com a justificativa de desburocratização para melhorar a economia. Defende-se que os estados irão ficar mais fracos e a economia se fortalecerá. Entretanto, os únicos estados que enfraquecem são os de economias médias ou pequenas, pois as maiores empresas multinacionais estão concentradas nas tradicionais potências econômicas. Com isso, os estados ricos ficam mais fortes e mais fieis à exploração capitalista e mais longe do estado social, que estaria preocupado com o bem-estar de todos e o controle da disparidade econômica (Santos, 2016).

Santos (2016) pontua que esses estados também se fortalecem através do autoritarismo, da repressão e da vigilância aos movimentos sociais. O neoliberalismo ainda preconiza a ideia de menos regulação do poder público sobre os bancos e uma transferência de poder para o capital financeiro, resultando em monopólios econômicos (*ibidem*). Um estudo do economista francês Thomas Pikety (2017) mostra que 28 empresas concentram mais de 60% da riqueza mundial. Ademais, o mesmo estudo mostra que esses números podem ser maiores, porque essas empresas ainda são suspeitas de concentrarem mais verbas em paraísos fiscais.

O sociólogo ainda afirma que os acordos de livre comércio muitas vezes se dão por pressões das potências econômicas, interessadas em explorar riquezas de economias mais frágeis, causando prejuízos para espaços historicamente importantes (Sousa Santos 2014a). Um exemplo citado por Sousa Santos é que, em 2004, o Equador foi pressionado a celebrar um acordo de livre comércio com os Estados Unidos, deixando territórios indígenas à mercê de empresas multinacionais. As jornalistas brasileiras Luísa de Castro



e Marina Ghirotto (2016) assinam o artigo *No Equador, o petróleo contra os índios*, que denuncia a série de acordos econômicos que prejudicam a população indígena<sup>55</sup>. As jornalistas pontuam que o governo equatoriano alterou a localização dos povos em isolamento voluntário, mapeada entre 2009 e 2010, para permitir a exploração petrolífera desde 2013. Ademais, assinou um contrato em 2016 para o consórcio chinês Andes Petroleum explorar petróleo na província amazônica de Pastaza, onde residem índios de etnia Sápara, cultura declarada patrimônio oral e imaterial pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) (*ibidem*). Essa exploração também põe em risco os povos das etnias Tagaeri, Taromenane e Sarayaku (*ibidem*).

Os Estados Unidos são o país que mais pressiona nações com economias médias ou frágeis, mas Sousa Santos (2014a) mostra que não se trata de uma exclusividade. Um exemplo citado pelo sociólogo é o acordo de cooperação militar feito com a Colômbia, a partir de pressões da Inglaterra e Espanha. Com o acordo, os dois países europeus passaram a explorar o espaço onde estão as reservas petrolíferas do país sul-americano. No entanto, o autor pontua que os indígenas são prejudicados com a exploração do território e fazem ações de resistência. Por conta disso, os líderes do movimento indígena se tornam inimigos desse projeto de características imperialistas e são perseguidos violentamente, correndo risco constante de serem assassinados (Santos, 2014a).

Santos (2014a) pontua que alguns países com economias médias buscaram firmar acordos internacionais de inspiração socialista, baseados em princípios de solidariedade, com o objetivo de criar alternativas ao neoliberalismo. Um exemplo é a aproximação entre Cuba e Venezuela, desde que Hugo Chávez assumiu o poder na Venezuela. De acordo com os professores brasileiros de ciência política Anatólio Medeiros Arce e Marcos Antonio da Silva (2014), a Venezuela passou a receber médicos de Cuba, ao mesmo tempo em que abastecia o país parceiro com petróleo (*ibidem*). Cuba recebeu mais de 100 mil barris de petróleo em 17 anos, suprimindo 60% da demanda da ilha. Enquanto isso, até a morte de Hugo Chávez, em 2013, cerca de 32 mil médicos cubanos trabalharam na Venezuela<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> Castro, L. & Ghirotto, M. (2016, 26 de Fevereiro). No Equador, o petróleo contra os índios. *Outras palavras*. Consultado em 26 de Abril de 2019, em <https://outraspalavras.net/blog/no-equador-o-petroleo-contra-os-indios/>

<sup>56</sup> E. S. /J. L. (2016, 27 de Novembro). Cuba e Venezuela, uma relação de socialismo e petróleo. *El país*. Consultado em 22 de Abril de 2019, em [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/11/26/internacional/1480149584\\_124558.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/11/26/internacional/1480149584_124558.html)

Boaventura de Sousa Santos afirma que essa relação se tornou mais próxima desde 2004, quando foi realizado o acordo denominado Aliança Bolivariana para as Américas (ALBA). Esse tratado envolveu inicialmente apenas os governos da Venezuela e de Cuba. O intuito era criar redes de solidariedade para diminuir as desigualdades sociais (Santos, 2014a). Sousa Santos (2017) ressalta que o acordo foi ampliado com a entrada da Bolívia em 2006 e depois passou a contar com sete países, devido às seguintes adesões: Antígua e Barbuda, Dominica, São Vicente e Granadinas, Equador e Nicarágua. Uma das ações foi a criação de uma moeda virtual regional, denominada Sucre, que tinha o objetivo de estabelecer as negociações entre os países-membros e criar independência face ao dólar estadunidense, moeda utilizada para regulação do mercado mundial (Santos, 2017). No entanto, o Equador se retirou do acordo em agosto de 2018, devido à crise migratória da Venezuela, em que centenas de milhares de venezuelanos emigraram<sup>57</sup>.

Outro acordo realizado na América Latina foi a União de Nações Sul-Americanas (UNASUL), que visava a unificação dos países membros de outros dois acordos anteriores – Mercado Comum do Sul (MERCOSUL) e a Comunidade Andina (CAN) – reunindo todos os países sul-americanos em um acordo único<sup>58</sup>. O objetivo final era realizar uma união semelhante a que existe na União Europeia, incluindo passaporte, parlamento e moeda (*ibidem*). O acordo foi firmado em 23 de maio de 2008 e sempre esteve muito longe de cumprir os objetivos desejados, sendo possível apenas a diminuição de tarifas sobre alguns produtos. Ademais, o acordo começou a ter um desmanche em 2018, com a ascensão de governos liberais na América Latina. O primeiro país a sair foi a Colômbia, que anunciou a retirada em 10 de agosto de 2018, três dias depois de o presidente Iván Duque assumir o cargo<sup>59</sup>. Iván Duque justificou que a UNASUL teria se tornado “cúmplice da ditadura venezuelana” (*ibidem*). Depois disso

---

<sup>57</sup> AFP (2018, 23 de Agosto). Equador se retira da Alba em meio a crise migratória da Venezuela. *O globo*. Consultado em 16 de Abril de 2019, em <https://oglobo.globo.com/mundo/equador-se-retira-da-alba-em-meio-crise-migratoria-da-venezuela-23006866>

<sup>58</sup> González, G. (2018, 14 de Agosto). A Unasul agoniza. *Deutsche welle*. Consultado em 17 de Abril de 2019, em <https://www.dw.com/pt-br/a-unasul-agoniza/a-45076395>

<sup>59</sup> G1 (2018, 10 de Agosto). Colômbia anuncia que sairá da Unasul três dias após posse de Iván Duque. Consultado em 17 de Abril de 2019, em <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2018/08/10/colombia-anuncia-que-saira-da-unasul-tres-dias-apos-posse-de-ivan-duque.ghtml>

houve saídas consecutivas do acordo econômico e, atualmente, continuam na UNASUL apenas Bolívia, Guiana, Suriname, Uruguai e Venezuela<sup>60</sup>.

O ex-ministro das Relações Exteriores no Governo Lula (2003-2011) e ex-ministro da Defesa do Governo Dilma Rousseff (2011-2015), Celso Amorim, argumenta – em artigo no *site* da Revista Carta Capital<sup>61</sup> – que o fim da UNASUL é uma forma de submeter novamente a América do Sul aos interesses dos Estados Unidos. Para isso, cita um artigo da revista *The Economist*, da Inglaterra, de 11 de setembro de 2010. A revista de ordem conservadora na política e liberal na economia trazia um texto sobre a ascensão da América Latina, mostrando que a UNASUL conduzia a um crescimento do continente e, por isso, dizia que a América Latina “Não é quintal de ninguém” (traduzido do inglês: *Nobody’s backyard*)<sup>62</sup>.

O diplomata Celso Amorim escreveu o artigo baseado na criação do Fórum para o Progresso e Desenvolvimento da América do Sul (PROSUL), em março de 2019. O PROSUL é lido pelo diplomata como um acordo de caráter liberal, visando inserir os países sul-americanos novamente em uma relação de dependência com os Estados Unidos. Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Guiana, Equador, Paraguai e Peru são os países que aderiram ao acordo.

Boaventura de Sousa Santos (2018a) ressalta que a globalização não ocorre de forma unilateral, pois existem sempre movimentos de resistência, que buscam contrapor a essas tendências. Sousa Santos (2005) destaca o papel do Fórum Social Mundial (FSM) – evento em cuja criação ele participou –, como a principal iniciativa atual de globalização contra-hegemônica. O FSM utiliza as redes estabelecidas no modelo atual de economia, para se opor à globalização hegemônica (Santos, 2005). Esse evento é realizado anualmente desde 2001 em roteiro intinerante, mas o Brasil – onde foi criado – recebeu a maioria das edições. O FSM tem como lema “Um outro mundo é possível” e reúne “um conjunto de iniciativas de troca transnacional entre movimentos e ONGs onde se

---

<sup>60</sup> Angelo, T. (2019, 25 de Março). Novo bloco sul-americano, Prosul “já nasce excludente”, diz especialista. *Opera mundi*. Consultado em 07 de Abril de 2019, em <https://operamundi.uol.com.br/politica-e-economia/55439/novo-bloco-sul-americano-prosul-ja-nasce-excludente-diz-especialista>

<sup>61</sup> Amorim, C. (2019, 26 de Abril). Fim da Unasul é a submissão aos interesses de Washington. *Carta capital*. Consultado em 18 de Abril de 2019, em <https://www.cartacapital.com.br/opiniao/fim-da-unasul-e-a-submissao-aos-interesses-de-washington/>

<sup>62</sup> Economist (2010, 09 de Setembro). *Nobody's backyard*. Consultado em 28 de Abril de 2019, em <https://www.economist.com/leaders/2010/09/09/nobodys-backyard>

articulam lutas sociais de âmbito local, nacional ou global, travadas contra as formas de opressão geradas ou agravadas pela globalização neoliberal” (Santos, 2005, p. 23).

Sousa Santos (2018c) ressalta que o único modo de construir alternativas ao neoliberalismo é com a articulação coletiva entre os movimentos de resistência, pois a desintegração fortalece os opressores, que atuam em conjunto. Portanto, entende que os movimentos anticapitalistas<sup>63</sup>, anticolonialistas<sup>64</sup> e antiheteropatriarcado<sup>65</sup> devem buscar lutas coletivas, para estabelecer alternativas amplas que atendam todas essas demandas, pois o autor defende que o atual sistema neoliberal fora desenvolvido por meio da articulação de três formas de opressão: capitalismo, colonialismo e heteropatriarcado. O sociólogo argumenta que “tanto o colonialismo como o [hetero]patriarcado existiram muito antes do capitalismo moderno, mas foram profundamente reconfigurados por este para servir os objetivos da expansão do capitalismo” (Santos, 2018c, p.402). O patriarcado foi reconfigurado para desvalorizar os salários das mulheres, enquanto o colonialismo utiliza-se da concepção de inferioridade natural de certos grupos, para justificar pilhagem, genocídio, despossessão e escravatura. Por exemplo, o racismo diante de terras ocupadas por quilombolas é importante para o capitalismo, pois há uma desvalorização das terras (Santos, 2018c).

Santos entende ainda que as contradições de alguns movimentos de resistência criam isolamentos. O autor pontua, no entanto, que as maiores contradições partem do sistema neoliberal e a complexidade das ações cria lutas sociais fragmentadas, pelo desentendimento entre as estratégias de resistência (Santos, 2018c). Entretanto, ações como o Fórum Social Mundial existem para aumentar as articulações e criar estratégias comuns entre os movimentos sociais globais (Santos, 2005).

O sociólogo português (2018c) observa ainda a existência de vários fenômenos que dão a entender que há um processo de desglobalização em curso. Um deles é o crescimento de políticas nacionalistas, de cunho protecionista, como o Brexit<sup>66</sup>. Outro

---

<sup>63</sup> Os movimentos de operários e sindicatos profissionais são exemplos de resistência ao capitalismo.

<sup>64</sup> Os movimentos negros, indígenas ou quilombolas ilustram aqueles grupos que têm como foco principal o anticolonialismo.

<sup>65</sup> Os grupos LGBT e feministas formam os movimentos sociais que lutam contra o heteropatriarcado.

<sup>66</sup> O Brexit foi o referendo que aconteceu em 23 de junho de 2016, para decidir a permanência da Inglaterra na União Europeia e 51,8% dos ingleses votaram pela saída da União Europeia. Um relatório do The National Police Chief’s Council mostram que os crimes de ódio racial aumentaram em 57% após o Brexit.

fenômeno é a “crise dos refugiados”<sup>67</sup>, pois a Guerra Civil Síria fez com que houvesse um grande fluxo populacional para a Europa e, em muitos países, houve rejeição para receber esses grupos sociais e até mesmo alertas de perigo, devido ao medo de ataques terroristas. Esse medo é estendido a potências econômicas mundiais; um exemplo disso é que cerca de 400 vistos foram negados para o Fórum Social Mundial em 2016, em Montreal, no Canadá. A maioria dos vistos negados era para pessoas de países com grande presença islâmica, o que indica forte preconceito contra os adeptos dessa religião. Além disso, o crescimento do número de refugiados na Europa tem provocado a ascensão de partidos de extrema-direita. Esses partidos defendem ideais xenófobos, uma política econômica protecionista e a expulsão de estrangeiros (Sousa Santos, 2018c).

Outro fenômeno apontado por Sousa Santos (2018c) como um indicador da ascensão de políticas nacionalistas e consequente desglobalização é a eleição de Donald Trump para presidente dos Estados Unidos. O sociólogo português argumenta que o presidente estadunidense apresenta um discurso etnocêntrico, colocando o lema “America First”, para afirmar que os Estados Unidos terão prioridade em relação ao resto do mundo.

Além disso, o governo de Donald Trump está impulsionando o investimento em armas nucleares, bem como saiu em maio de 2018 do acordo de armas nucleares junto ao Irã<sup>68</sup>. O acordo foi negociado pelo ex-presidente dos Estados Unidos, Barack Obama, em 2015, e limita as atividades nucleares do Irã, em troca da diminuição das sanções internacionais (*ibidem*). França, Reino Unido e Alemanha também participam do acordo e continuam cumprindo-o (*ibidem*). A justificativa para a saída dos Estados Unidos são as interferências do Irã nas guerras da Síria e Iêmen, bem como o programa de mísseis balísticos. O acordo, porém, não abrange esses temas (*ibidem*).

---

<sup>67</sup> A “crise dos refugiados” é o nome dado ao processo migratório de pessoas da África, Ásia e Oriente Médio com destino à Europa, em um período que inicia em 2011 e é intensificado em 2014. Devido às guerras ocorridas nesses espaços, sobretudo na Síria, milhares de famílias deixaram seus países. Os conflitos iniciaram a partir da Primavera Árabe, quando grupos locais lutavam contra ditadores, porém isso resultou em intensos conflitos armados, intolerância religiosa, fome e desemprego para as populações. Desse modo, houve um grande fluxo migratório para a Europa. Os países europeus criaram regras mais rígidas para receber imigrantes, impedindo centenas de milhares de famílias de irem morar no continente, gerando problemas de superpopulação em fronteiras, deportações, prisões e mortes (Santos, 2017).

<sup>68</sup> Reuters (2018, 22 de Novembro). Irã continua respeitando acordo nuclear mesmo com novas sanções dos EUA. *GI*. Consultado em 21 de Abril de 2019, em <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2018/11/22/ira-continua-respeitando-acordo-nuclear-mesmo-com-novas-sancoes-dos-eua.ghtml>

Uma das promessas de campanha de Donald Trump foi construir um muro em toda a fronteira com o México, para evitar o trânsito ilegal de imigrantes para os EUA. Ainda de acordo com a proposta de Donald Trump, os custos do muro devem ser pagos pelo próprio México (Sousa Santos, 2018c). Como consequência dessa ascensão da extrema-direita nos Estados Unidos, os mexicanos elegeram, em julho de 2018, um presidente de esquerda, López Obrador, rompendo um domínio de 90 anos entre governos de centro e centro-direita no México. Obrador se opõe a construção do muro, mas evita um confronto direto com Donald Trump, afirmando ser um assunto interno dos Estados Unidos<sup>69</sup>.

Apesar de alguns indicativos, a globalização mostra não ser um processo próximo de cessar. Atualmente, ela continua acelerando, impulsionada sobretudo por China e Estados Unidos, as duas principais potências econômicas que disputam a hegemonia a nível mundial. A China busca acelerar o seu crescimento econômico por meio de uma política de “capitalismo de estado”, como pontua a socióloga taiwanesa Li-Wen Lin e o professor estadunidense de direito Curtis Milhaupt (2013). A China é o segundo país em número de empresas globais no mundo; mas essas empresas são estatais, que controlam o mercado interno e investem em alguns dos principais setores de economia do exterior. A China ainda negocia produtos de baixo custo, devido à mão-de-obra barata no país e à grande escala de produção, a partir do investimento a nível global (Lin & Milhaupt, 2013).

Nessa disputa pela hegemonia econômica mundial, a China idealizou o bloco político de cooperação BRICS – nome dado por conta das iniciais dos países participantes (Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul)<sup>70</sup>. Esse bloco surgiu em 2011 e reuniu países emergentes, com potencial econômico e com grande população, para criar soluções econômicas alternativas. A socióloga Lenaura de Vasconcelos Costa Lobato (2018) ressalta que esse é o primeiro grupo multilateral criado e dirigido por países fora do eixo dos países ocidentais e desenvolvidos. Ademais, tem o objetivo de “influenciar a geopolítica e mercados globais a partir da defesa do direito dos países pobres e

---

<sup>69</sup> EFE (2019, 26 de Janeiro). Presidente do México, López Obrador diz que discussão sobre muro é 'assunto interno' dos EUA. *GI*. Consultado em 08 de Maio de 2019, em <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2019/01/09/presidente-do-mexico-lopez-obrador-diz-que-discussao-sobre-muro-e-assunto-interno-dos-eua.ghtml>

<sup>70</sup> Em inglês, idioma oficial da África do Sul, o nome país é South Africa, o que explica o “S” da sigla.

emergentes a participar em condições equitativas do desenvolvimento” (Lobato, 2018, p.2133).

Sousa Santos (2018c) afirma que, como resposta, os Estados Unidos buscaram investir na desestabilização de governos de países do bloco, ou ligados a eles. Um exemplo de país atacado é a Rússia (Santos, 2018c). Outro exemplo é a Coreia do Norte, que apesar de não fazer parte dos BRICS, tem a China como seu único parceiro econômico (*ibidem*). Os Estados Unidos tiveram destacada atenção em mudar a política econômica do Brasil nos últimos anos. Isso porque, aliada à questão do BRICS, o Brasil mostrava a possibilidade de maior crescimento econômico, com a descoberta do petróleo pré-sal<sup>71</sup> e a produção de transgênicos<sup>72</sup>. O sociólogo português ainda argumenta que o crescimento do Brasil como uma potência econômica de exploração de petróleo, com o pré-sal, também poderia significar uma ameaça ao acordo entre os Estados Unidos e a Arábia Saudita, existente desde os anos 1970, que garante o dólar americano como a moeda usada nas negociações de petróleo a nível mundial. A Arábia Saudita é a maior exportadora de petróleo do mundo e facilita a exploração do produto pelos Estados Unidos, que não interferem no comando da família real saudita no país (Santos, 2018c).

O Brasil passou por um processo de golpe político a partir de 2016, quando Dilma Rousseff perdeu o cargo de presidenta ao sofrer um *impeachment* sem a comprovação de que tenha cometido qualquer crime. Com o golpe de estado no Brasil, houve o aumento do desemprego. O crescimento do desemprego entre o último trimestre de 2016 e o primeiro trimestre de 2017 foi de 14,9%, ou seja, 1,8 milhões a mais de pessoas sem trabalho<sup>73</sup>. Isso resulta em perda de direitos civis e sociais para as pessoas, provocando o aumento das tensões sociais e da violência. Mesmo sem passar recentemente por uma guerra, o Brasil foi o país que mais registrou homicídios no ano de 2017, com o número

---

<sup>71</sup> O pré-sal é uma camada petrolífera encontrada nas profundezas do mar e com alto valor de mercado, por causa da sua qualidade. (1)

(1) Alvarenga, D. (2017, 23 de Dezembro). Pré-sal responde por quase metade do petróleo produzido no país e fatia de estrangeiras chega a 33%. *GI*. Consultado em 29 de abril de 2019, em <https://g1.globo.com/economia/noticia/pre-sal-responde-por-quase-metade-do-petroleo-produzido-no-pais-e-fatia-de-estrangeiras-chega-a-33.ghtml>

<sup>72</sup> De acordo com a professora brasileira de desenvolvimento, agricultura e sociedade, Lavínia Davis Rangel Pessanha (2004), os transgênicos são alimentos geneticamente modificados, com maior resistência a pragas, doenças e agrotóxicos.

<sup>73</sup> Oliveira, N. (2017, 28 de Abril). IBGE: total de desempregados cresce e atinge 14,2 milhões. *Agência Brasil*. Consultado em 07 de Maio de 2019, em <http://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2017-04/ibge-total-de-desempregados-cresce-e-atinge-142-milhoes>

recorde de mortes violentas em sua história: 63.880<sup>74</sup>. São sete mortes por hora, um aumento de 2,9% em relação ao ano anterior (*ibidem*). A taxa de homicídios por 100 mil habitantes foi de 30,8 em 2017<sup>75</sup>.

De acordo com Sousa Santos (2018c), os Estados Unidos tiveram papel decisivo no golpe político em meios de comunicação e políticos. Um trabalho de jornalismo investigativo do *The Intercept*, assinado pelo jornalista Lee Jang, exemplifica como funciona o financiamento estadunidense<sup>76</sup>. O foco está, sobretudo, na formação de *think tanks* – traduzindo do inglês: laboratório de ideias – para criar estratégias de como impulsionar o pensamento do liberalismo econômico e estimular o ódio a políticas socialistas, por meio de intensa campanha na *internet*. Um exemplo é o Movimento Brasil Livre (MBL), que estimulou o *impeachment* contra Dilma Rousseff, denunciando a corrupção e mostrando a eficiência de políticas mais libertárias – vários dos comentaristas em vídeos do *Youtube* do MBL estudaram em cursos de política econômica nos Estados Unidos (*ibidem*). Ademais, diversos integrantes do MBL foram eleitos para cargos políticos no Brasil. Sousa Santos (2018c) pontua que o financiamento de *think tanks* nos países em desenvolvimento ocorre tanto por agências do governo dos Estados Unidos, como também por fundações criadas por bilionários estadunidenses. Um dos exemplos citados pela reportagem do *The Intercept* é a *Atlas Network*, uma organização que busca promover ações de livre mercado em todo o mundo e teria investido 5 milhões de dólares em *think tanks* parceiros apenas em 2016<sup>77</sup>. Sousa Santos (2018c) pontua que existem ainda multinacionais financiando partidos políticos no Brasil, que representem seus interesses, assim como setores das igrejas evangélicas e do judiciário. Em relação ao judiciário, o sociólogo situa um papel decisivo, em realizar mudanças de regras, para

---

<sup>74</sup> Acayaba, C. & Paulo, P. P. (2018, 09 de Agosto). Brasil bate novo recorde e tem maior nº de assassinatos da história com 7 mortes por hora em 2017; estupros aumentam 8%. *GI*. Consultado em 07 de Maio de 2019, em <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2018/08/09/brasil-bate-novo-recorde-e-tem-maior-no-de-assassinatos-da-historia-em-2017.ghtml>

<sup>75</sup> Albuquerque, F. (2018, 09 de Agosto). Brasil bate recorde de mortes violentas em 2017. *Agência Brasil*. Consultado em 07 de Maio de 2019, em <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-08/brasil-bate-recorde-de-mortes-violentas-em-2017>

<sup>76</sup> Fang, L. (2017, 09 de Agosto). Sphere of influence: How american libertarians are remaking latin american politics. *The intercept*. Consultado em 09 de Maio de 2019, em <https://theintercept.com/2017/08/09/atlas-network-alejandros-chafuen-libertarian-think-tank-latin-america-brazil/>

<sup>77</sup> Fang, L. (2017, 09 de Agosto). Sphere of influence: How american libertarians are remaking latin american politics. *The intercept*. Consultado em 09 de Maio de 2019, em <https://theintercept.com/2017/08/09/atlas-network-alejandros-chafuen-libertarian-think-tank-latin-america-brazil/>



ocorrer à prisão do ex-presidente do Brasil Luiz Inácio Lula da Silva em abril de 2018, quando esse político liderava as pesquisas de intenção de voto para voltar ao poder.

Desse modo, o nacionalismo econômico do Brasil foi freado, por meio de influência externa (Santos, 2018c). Durante meses, especulou-se inclusive que o marqueteiro da campanha de Donald Trump, Steven Bannon, estaria na coordenação da campanha de Jair Bolsonaro. Bannon negou vínculo direto com a campanha, mas disse que Bolsonaro era um “líder” e “brilhante”<sup>78</sup>. Bannon foi expulso da equipe de Trump em agosto de 2017, mas Bolsonaro visitou o marqueteiro em março de 2019, durante viagem aos Estados Unidos, antes mesmo de encontrar-se com o presidente estadunidense<sup>79</sup>. Jair Bolsonaro é, ainda, fã declarado de Donald Trump<sup>80</sup>. Na visita de março de 2019, ele cedeu o centro espacial de Alcântara para os Estados Unidos lançar foguetes<sup>81</sup>. Além disso, retirou a necessidade de os estadunidenses terem visto para visitar o Brasil – privilégio também dado aos turistas da Austrália, Japão e Canadá – apesar de não haver qualquer contrapartida para facilitar a entrada de brasileiros nos Estados Unidos<sup>82</sup>.

Outra disputa política recente ocorreu no sudeste asiático. Em 2016, foi assinado o Acordo de Associação Transpacífico pelos seguintes países: Austrália, Brunei, Canadá, Chile, Estados Unidos, Japão, Malásia, México, Nova Zelândia, Peru, Singapura e Vietnã<sup>83</sup>. O tratado visava à liberação do comércio de serviços, como consultoria

---

<sup>78</sup> Serna, R. (2018, 26 de Outubro). Steve Bannon declara apoio a Bolsonaro, mas nega vínculo com campanha: 'Ele é brilhante'. *BBC*. Consultado em 08 de março de 2019, em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45989131>

<sup>79</sup> Braun, J. (2019, 18 de Março). Steve Bannon nega que jantar com Bolsonaro foi encontro da extrema-direita. *Veja*. Consultado em 14 de Abril de 2019, em <https://veja.abril.com.br/politica/steve-bannon-nega-que-jantar-com-bolsonaro-foi-encontro-da-extrema-direita/>

<sup>80</sup> Delfim, R. B. (2018, 16 de Dezembro). Fã confesso de Trump, Bolsonaro tenta reproduzir seu estilo no Brasil. *Folha de São Paulo*. Consultado em 20 de Janeiro de 2019, em <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/12/fa-confesso-de-trump-bolsonaro-tenta-reproduzir-seu-estilo-no-brasil.shtml>

<sup>81</sup> Mazui, G. (2019, 18 de Março). Brasil assina acordo que permite aos EUA lançar satélites da base de Alcântara. *GI*. Consultado em 19 de Março de 2019, em <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/03/18/brasil-assina-acordo-que-permite-aos-eua-lancar-satelites-da-base-de-alcantara.ghtml>

<sup>82</sup> Mazui, G. (2019, 18 de Março). Bolsonaro libera turistas de EUA, Austrália, Canadá e Japão a entrar no Brasil sem visto. *GI*. Consultado em 18 de Março de 2019, em <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/03/18/bolsonaro-libera-cidadaos-de-eua-australia-canada-e-japao-de-visto-de-visita-ao-brasil.ghtml>

<sup>83</sup> Lusa. (2017, 30 de Janeiro). Oficial: EUA informam retirada do Acordo de Associação Transpacífico. *Expresso*. Consultado em 04 de Fevereiro de 2019, em <https://expresso.pt/internacional/2017-01-30-Oficial-EUA-informam-retirada-do-Acordo-de-Associacao-Transpacifico>

financeira e *software*. Por isso, buscava eliminar barreiras comerciais, para a exportação desses serviços, flexibilizando as contratações de estrangeiros (*ibidem*). Barack Obama negociou os detalhes do acordo por seis anos e o entendia como uma forma de contrapor o crescimento econômico e político da China, se aproximando de uma região em que o país asiático tem grande entrada econômica (*ibidem*). Os Estados Unidos retiraram-se do Acordo de Associação Transpacífico em janeiro de 2017, porque Donald Trump entendeu que a importação de serviços poderia aumentar o número de estadunidenses desempregados (*ibidem*).

Mesmo sem contar com os Estados Unidos, o acordo avançou com os demais países participantes, sendo rebatizado para Acordo Abrangente e Progressivo para a Parceria Transpacífica (AAPPT)<sup>84</sup>. A China não entrou no acordo, mas demonstrou interesse de realizar outra aliança. Com isso, garantiria aproximação econômica com México e Canadá, países fronteiriços com os Estados Unidos. O projeto da China também visa à aproximação econômica com países da América Central, região historicamente controlada pelos Estados Unidos (*ibidem*). O Japão também tem intensificado a realização de acordos de livre comércio. Esse país possui a terceira maior economia do mundo e sempre se mostrou distante desse tipo de acordo (*ibidem*). Todavia, liderou o projeto de continuidade do AAPPT e realizou outro tratado com a União Europeia. O acordo foi negociado desde 2013 e entrou em vigor em fevereiro de 2019. A aliança visa retirar quase todas as tarifas aduaneiras, baixando os custos de exportação e importação nas negociações entre Japão e União Europeia, que juntos representam mais de um quarto do Produto Interno Bruto do mundo: 28%.

A União Europeia também busca estratégias para manter-se como uma das maiores potências econômicas; por isso, fez um tratado de livre comércio com o Canadá, denominado Acordo Econômico e Comercial Global – traduzido do inglês: *Comprehensive Economic and Trade Agreement* (CETA) –, que está em vigor desde setembro de 2017<sup>85</sup>. Esse acordo facilita as exportações das empresas, de todos os tamanhos, eliminando 98% dos direitos aduaneiros nas negociações entre ambos os

---

<sup>84</sup> Porter, S. (2019, 27 de Abril). Por que 2019 será um ano crucial para o livre-comércio no mundo. *BBC*. Consultado em 02 de Fevereiro de 2019, em <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-46728590>

<sup>85</sup> Alves, M. T. (2017, 20 de Setembro). Acordo Económico e Comercial da UE com Canadá em vigor a partir de amanhã. *Jornal económico*. Consultado em 17 de Maio de 2018, em <https://jornaleconomico.sapo.pt/noticias/acordo-economico-e-comercial-da-ue-com-canada-em-vigor-a-partir-de-amanha-211059>

participantes. Com o acordo, o Canadá passou a ter vantagens econômicas especiais em um mercado de mais de 500 milhões de pessoas. Enquanto isso, a União Europeia também terá acesso aos melhores contratos públicos canadenses, que nunca foram oferecidos a empresas estrangeiras (*ibidem*). A título de exemplo, as empresas portuguesas esperavam, no momento de assinatura do acordo, redução anual de 500 milhões de euros por ano em impostos, além de aumentar o acesso a concursos públicos canadenses<sup>86</sup>.

O acordo acertado com o Canadá tinha o objetivo de ser realizado primeiramente com os Estados Unidos, sendo denominado de Acordo de Parceria Transatlântica de Comércio e Investimento – traduzido do inglês: *Transatlantic Trade and Investment Partnership* (TTIP)<sup>87</sup>. Entretanto, o presidente Donald Trump fez muitas exigências econômicas, inviabilizando o entendimento com a UE. Desse modo, a política protecionista dos Estados Unidos é vista como um motivo para criar gradualmente um isolamento econômico para esse país. Enquanto isso, a União Europeia realizou acordo com garantias de isenção de taxas aduaneiras com outro vizinho dos Estados Unidos: o México<sup>88</sup>. Esse fortalecimento na América do Norte, por parte da UE, tem o objetivo de pressionar os estadunidenses a fazer um acordo semelhante (*ibidem*).

O sociólogo filipino Walden Bello (2005; 2013) propõe a construção de uma alternativa ao processo de globalização, que ele denomina de “desglobalização”. Trata-se de realizar produção voltada para a economia local, ao invés de focar na economia global. Ele afirma que, no processo de “desglobalização”, haveria uma redistribuição econômica nos países. Isso porque as economias integradas estariam enfraquecendo as economias nacionais, fazendo com que os estados não consigam garantir o bem-estar social das pessoas.

---

<sup>86</sup> Lusa (2017, 15 de Fevereiro). Parlamento Europeu aprova acordo CETA de livre comércio entre UE e Canadá. *Diário de notícias*. Consultado em 19 de Maio de 2018, em <https://www.dn.pt/mundo/interior/parlamento-europeu-aprova-acordo-ceta-de-livre-comercio-entre-ue-e-canada-5669170.html>

<sup>87</sup> Deutsche Welle (2018, 20 de Janeiro). O que mudou com Trump no poder. *GI*. Consultado em 21 de Maio de 2018, em <https://g1.globo.com/mundo/noticia/o-que-mudou-com-trump-no-poder.ghtml>

<sup>88</sup> Santiago, D. (2018, 23 de Abril). UE e México alcançam acordo de livre comércio e isolam Estados Unidos. *Jornal de negócios*. Consultado em 08 de Março de 2019, em <https://www.jornaldenegocios.pt/economia/europa/uniao-europeia/detalhe/ue-e-mexico-alcancam-acordo-de-livre-comercio-e-isolam-estados-unidos>

Apesar de uma aparente onda de forças conservadoras, de caráter nacionalista e protecionista, as dinâmicas das relações internacionais ainda mostram que a desglobalização proposta por Walden Bello (2005; 2013) ainda está longe de entrar em vigor. Isso porque foi visto ao longo do subcapítulo que prosseguem os fortes investimentos em setores financeiros com dinâmicas internacionais. Assim, a globalização é um sistema vigente e longe de entrar em declínio. Além disso, Sousa Santos (2018c) sinaliza que há um aumento no investimento do setor de vigilância e segurança para evitar o crescimento de forças divergentes a nível global. Santos afirma que os Estados Unidos estão articulando uma maior vigilância no setor de *internet*, devido à emergência de informações e opiniões que não interessam à soberania do estado. Os Estados Unidos inclusive tem a agência National Security Agency (NSA), que faz “monitoramento de dados e comunicação interpessoal”<sup>89</sup>. Ademais, as políticas nacionalistas em ascensão muitas vezes mostram ter o objetivo apenas de manter o domínio dos países mais fortes economicamente e frear o crescimento econômico dos países emergentes, aumentando ainda a exploração de mão-de-obra nos países com economias mais frágeis. Trata-se de uma soberania mútua, onde países como os Estados Unidos garantem a sua superioridade econômica, enquanto permitem a soberania de aliados.

### **2.3 Reivindicações identitárias locais em período de globalização**

As lutas por identidades nacionais também podem indicar uma desaceleração do processo de globalização. A ideologia predominante do neoliberalismo defende a criação de espaços integrados e homogêneos, com fronteiras flexíveis. Todavia, existem movimentos identitários que se sentem prejudicados pelas imposições de unificação, por meio do mito do Estado-Nação, ou o histórico de colonização, considerando que as integrações forçadas devastaram características específicas. Por isso, promovem ações de resistência para que traços identitários locais sejam mantidos. Serão vistos neste subcapítulo casos de reivindicações identitárias em quatro continentes, mostrando as lutas por direitos específicos, por aqueles que não se sentem representados pela narrativa de unidade das nações a que pertencem. Serão debatidos movimentos que reivindicam mais

---

<sup>89</sup> Unisinos (2017, 31 de Agosto). Os EUA e a vigilância eletrônica global – espionagem como vantagem estratégica. Consultado em 04 de Março de 2019, em <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/571213-os-eua-e-a-vigilancia-eletronica-global-espionagem-como-vantagem-estrategica>

autonomia financeira, reconhecimento de territórios históricos ou oficialização de determinadas línguas. Ademais, serão analisados movimentos mais radicais que se consideram tão distantes, das nações a que pertencem, ao ponto de desejarem um separatismo total, buscando a independência, seja com plebiscitos ou mesmo por meio de luta armada.

O caso de maior repercussão recente na Europa, de uma luta por soberania, é simbolizado pelo movimento separatista da Catalunha. Em outubro de 2017, os catalães fizeram um plebiscito, sem respaldo jurídico, para questionar sobre a independência da região. A polícia tentou evitar a votação, o que resultou em 877 feridos (844 civis e 33 policiais)<sup>90</sup>. Os separatistas venceram com 90,09% dos votos. Até a conclusão desta tese, 12 líderes separatistas eram mantidos presos desde o plebiscito e aguardavam resultado de julgamento sobre as consequências de terem realizado o pleito<sup>91</sup>. As acusações são de atos de rebelião e má uso do dinheiro público. Esse julgamento iniciou em fevereiro de 2019 e as penas podem ir até 25 anos de prisão<sup>92</sup>.

O caso da Catalunha não é isolado, até mesmo dentro da Espanha. O geógrafo espanhol Jesús Burgueño (2002) relata a existência de movimentos separatistas na Comunidade Autônoma do País Basco e na região da Galícia. O autor pontua que os movimentos argumentam que não há uma identidade única para integrar a Espanha, pois existem diferenças étnicas, de símbolos culturais e de idiomas. Na região da Catalunha predomina o idioma catalão, na Galícia prevalece o galego, enquanto a língua basca é a mais falada no País Basco. Todavia, a imposição de uma unidade cultural e linguística foi uma pauta da ditadura de Francisco Franco, vigente entre 1936 e 1975, quando o castelhano, originária do antigo Reino da Castilha, ganhou o estatuto de língua única e obrigatória. Com isso, houve fortes perseguições aos falantes dos demais idiomas. O objetivo final era reprimir qualquer movimento separatista na Galícia, no País Basco e na Catalunha. As outras três línguas se tornaram cooficiais, a partir de 1978, como

---

<sup>90</sup> Bercito, D. (2017, 01 de Outubro). Com 90% dos votos, independência vence plebiscito na Catalunha. *Gazeta do povo*. Consultado em 23 de Abril de 2019, em <https://www.gazetadopovo.com.br/mundo/com-90-dos-votos-independencia-vence-plebiscito-na-catalunha-495j0gdhype9kx0b7yt07c05r/>

<sup>91</sup> O Globo, com agências internacionais (2019, 27 de Fevereiro). Rajoy: separatistas catalães ‘criaram situação impossível’. Consultado em 18 de Março de 2019, em <https://oglobo.globo.com/mundo/rajoy-separatistas-catalaes-criaram-situacao-impossivel-23486302>

<sup>92</sup> Jornal de Notícias (2019, 12 de Fevereiro). Doze dirigentes separatistas catalães começam a ser julgados em Madrid. Consultado em 13 de Abril de 2019, em <https://www.jn.pt/mundo/interior/doze-dirigentes-separatistas-catalaes-comecam-a-ser-julgados-em-madrid-10567040.html>

consequência do reestabelecimento da democracia (Burgueño, 2002). Os movimentos separatistas têm alguma força até os dias atuais. Entre 1959 e 2011, o *Euskadi Ta Askatasuna* (ETA) realizou vários ataques em prol do nacionalismo basco, sobretudo na Espanha, mas em menor número na França, onde também há reivindicação pela independência. Em 2011, o ETA anunciou o fim dos ataques. Em maio de 2018, o grupo se declarou extinto<sup>93</sup>. Entretanto, as reivindicações independentistas continuaram, tanto que, apenas um mês depois desse anúncio, dezenas de milhares de bascos fizeram um cordão humano de 200 quilômetros em junho de 2018 pedindo um referendo pela independência<sup>94</sup>.

Outros países da Europa Ocidental onde há reivindicação de identidades sub-nacionais são Suíça, Bélgica, França, Irlanda do Norte e Itália. Outro caso europeu foi a guerra ocorrida na antiga Iugoslávia. O jornalista escocês Allan Little e a pesquisadora inglesa Laura Silber realizaram um documentário para a BBC (1995) e um livro (1996) denominado *The death of Yugoslavia* – traduzido como *A morte da Iugoslávia*. Eles narram que, após a morte de Josip Broz Tito<sup>95</sup>, em 1980, houve um desentendimento entre as regiões que formavam aquele país.

Little e Silber (1996) ressaltam que a capital da Iugoslávia era Belgrado, na atual Sérvia. Eslovênia, Macedônia e Croácia auto-proclamaram independência em 1991. Em 1992, a Bósnia e Herzegovina também fez a auto-proclamação, mas, por ser um território próximo a Belgrado, iniciou-se de imediato um grande conflito bélico, o maior desde o fim da Segunda Guerra Mundial, com uma limpeza étnica que causou quase 100 mil

---

<sup>93</sup> Bruno, C. (2018, 02 de Maio). *Observador*. Consultado em 24 de Abril de 2019, em <https://observador.pt/2018/05/02/eta-anuncia-o-seu-fim-60-anos-depois/>

<sup>94</sup> Lusa (2018, 26 de Junho). Independentistas formam cordão humano de 200 km no País Basco para exigir referendo. *Observador*. Consultado em 24 de Abril de 2019, em <https://observador.pt/2018/06/10/independentistas-formam-cordao-humano-de-200km-no-pais-basco-para-exigir-referendo/>

<sup>95</sup> Josip Broz Tito foi o presidente da Iugoslávia durante 27 anos. Ele era comunista, mas buscava um distanciamento político da União Soviética, sendo elogiado e criticado pelas duas forças que viviam a Guerra Fria. O maior mérito foi manter a união dos povos balcãs, lugar marcado por conflitos separatistas. O território que antigamente era a Iugoslávia atualmente é dividida em sete países: Bósnia e Herzegovina, Sérvia, Montenegro, Croácia, Macedônia, Eslovênia e Kosovo (Little & Silber, 1996).

mortes<sup>96</sup>. A Guerra durou até 1995 e, desde então, o país buscou uma complexa restauração<sup>97</sup>.

Atualmente, o caso de maior tensão naquele território é o Kosovo, que tem reconhecimento limitado. Essa região declarou sua independência de forma unilateral em 2008, com uma votação em que o Parlamento do Kosovo votou pela separação com 107 votos a favor e nenhum voto contra. Todavia, houve o boicote dos 11 representantes sérvios<sup>98</sup>. Entre fevereiro de 2008 e fevereiro de 2017, 113 países dos 193 membros da Organização das Nações Unidas (ONU) reconheceram o Kosovo como país independente<sup>99</sup>. No entanto, a Sérvia conta com apoios da China e Rússia para fechar as portas da ONU ao Kosovo. Em dezembro de 2018, o país anunciou a criação de um exército, por meio de uma aprovação de lei no parlamento de forma unânime, mas com abstenção dos 10 parlamentares sérvios<sup>100</sup>. A maior tensão é a possibilidade de expulsão dos 120 mil sérvios que vivem no Kosovo, o que poderia resultar em uma guerra (*ibidem*).

As lutas por identidades nacionais não são exclusivas da Europa. Na América do Norte, o estado de Quebec é um local onde uma parte crescente da população busca a

---

<sup>96</sup> Um estudo do Centro de Pesquisa e Documentação de Sarajevo, de 2007, afirmou que o número de mortos entre 1992 e 1995 foi de 97207 pessoas, sendo que 64036 são bósnios, 24905 sérvios, 7788 croatas e 478 de outros grupos étnicos. Vale ressaltar que a maior parte dos bósnios são muçulmanos, enquanto os sérvios são católicos ortodoxos e os croatas católicos apostólicos romanos. (1)

(1) Lusa. (2007, 21 de Junho) Estudo independente refere quase 100 mil mortos na guerra da Bósnia (1992-95). *RTP*. Consultado em 26 de Abril de 2019, em [https://www.rtp.pt/noticias/mundo/estudo-independente-refere-quase-100-mil-mortos-na-guerra-da-bosnia-1992-95\\_n137972](https://www.rtp.pt/noticias/mundo/estudo-independente-refere-quase-100-mil-mortos-na-guerra-da-bosnia-1992-95_n137972)

<sup>97</sup> De acordo com Little e Silber (1996), foi realizado um acordo para dividir o país e de um lado ficou a Federação Bósnia e Herzegovina, formada por bósnios e croatas. No outro lado ficou a República da Sérvia – diferente da Sérvia, país vizinho, apesar de ambos se reconhecerem como um mesmo povo. O pesquisador alemão de relações internacionais Soeren Keil (2013) discorre que atualmente são eleitos três presidentes – um para cada grupo étnico –, estabelecendo um sistema de rodízio entre eles (Keil, 2013).

<sup>98</sup> EFE (2008, 09 de Abril). Parlamento de Kosovo aprova Constituição por unanimidade. *Estadão*. Original de Consultado em 26 de Abril de 2019, em <https://internacional.estadao.com.br/noticias/europa,parlamento-de-kosovo-aprova-constituicao-por-unanimidade,153824>

<sup>99</sup> Viegas, P. (2018, 17 de Fevereiro). Dez anos após a independência, Kosovo ainda divide a UE. *Diário de notícias*. Consultado em 26 de Abril de 2019, em <https://www.dn.pt/mundo/interior/dez-anos-apos-a-independencia-kosovo-ainda-divide-a-ue-9124270.html>

<sup>100</sup> Feilcke, A. & Albuquerque, C. (2018, 14 de Dezembro). Criação de exército próprio kosovar traz novas tensões aos Bálcãs. *Deutsche welle*. Consultado em 14 de Abril de 2019, em <https://www.dw.com/pt-br/cria%C3%A7%C3%A3o-de-ex%C3%A9rcito-pr%C3%B3prio-kosovar-traz-novas-tens%C3%B5es-aos-b%C3%A1lc%C3%AAs/a-46744509>

independência, em relação ao Canadá. Cerca de 80% das pessoas desse território falam francês e a religião católica é a mais presente. Enquanto isso, o restante do país utiliza o inglês como idioma principal e é, em sua maioria, protestante. O Quebec já realizou dois referendos sobre a independência, um em 1980 e outro em 1995, sendo que os separatistas foram derrotados em ambos. Todavia, a diferença foi pequena no segundo, em que 50,58% votaram “Não” em pleito que teve a participação recorde de 93,52% dos cidadãos<sup>101</sup>. Em 2006, o parlamento canadense reconheceu Quebec como uma nação dentro do país. Entretanto, os separatistas querem realizar um terceiro referendo, buscando uma independência total. Nas eleições de 2012, o *Parti Québécois*, de viés ideológico separatista, foi o mais votado, o que aumentou a possibilidade de independência, mas os resultados nas duas eleições seguintes foram de grande queda<sup>102</sup>.

No Oriente Médio, um dos principais casos de identidades nacionais não resolvidas é o da Palestina. De acordo com Edward Said (2012), o território que era denominado como Palestina até 1948 passou a ter grande parte ocupada por israelistas, de ordem judaica, que buscavam implementar um estado sionista. O maior conflito foi entre 05 de junho e 10 de junho de 1967 e o estado sionista saiu vitorioso, em um confronto em que enfrentou Egito, Iraque, Jordânia e Síria. Por outro lado, tiveram os apoios de Arábia Saudita, Argélia, Kuwait e Sudão. Com isso, os palestinos foram expulsos da maior parte do território que ocupavam (Said, 2012). O geógrafo brasileiro Leonardo Luiz Silveira da

---

<sup>101</sup> The Canadian Encyclopedia. (2013, 21 de Agosto). Québec Referendum (1995). Consultado em 23 de Abril de 2019, em <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/quebec-referendum-1995>

<sup>102</sup> Em 2012, o *Parti Québécois* – Traduzindo do francês: Partido Quebequense –, de caráter independentista, foi o mais votado nas eleições provinciais. Todavia, não conseguiu convocar um referendo independentista, porque governava sem a maioria da bancada (1). A líder do partido Pauline Marois convocou novas eleições, após 19 meses no poder, mas o seu partido sofreu a maior derrota da história e o movimento separatista enfraqueceu. O Partido Quebequense recebeu apenas 25,4% dos votos em 2014 e perdeu 24 cadeiras no parlamento. Enquanto isso, o *Parti libéral du Québec* – traduzindo do francês: Partido Liberal Quebequense – foi o vencedor com 41,5% dos votos (2). O Partido Quebequense perdeu ainda mais força nas eleições de 2018, quando obteve 17,07% dos votos e foi apenas o quarto lugar no pleito, perdendo até mesmo o estatuto de partido oficial. Para ser um partido oficial, é necessário ter 20% dos votos ou eleger 12 deputados e os independentistas elegaram apenas nove (3).

(1) Viegas, P. (2012, 05 de Setembro). Independentistas voltam ao poder no Quebec. *Diário de notícias*. Consultado em 24 de Abril de 2019, em <https://www.dn.pt/globo/eua-e-americas/interior/independentistas-voltam-ao-poder-no-quebeque-2752803.html>

(2) G1. (2014, 08 de Abril). Quebec elege novo governo liberal. Consultado em 23 de Abril de 2019, em <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2014/04/quebec-elege-novo-governo-liberal.html>

(3) Lusa. (2018, 02 de Outubro). Partido de centro direita vence eleições no Quebec com maioria absoluta. *Diário de notícias*. Consultado em 24 de Abril de 2019, em <https://www.dn.pt/lusa/interior/partido-de-centro-direita-vence-eleicoes-no-quebeque-com-maioria-absoluta-9937168.html>



Silva (2017) pontua que o território é atualmente dividido em quatro partes: Israel, Jordânia, Cisjordânia e Faixa de Gaza. Esses dois últimos são os territórios conhecidos atualmente como Palestina, apesar de estarem geograficamente separados. A Faixa de Gaza foi entregue à Autoridade Palestina em 2005, enquanto a Cisjordânia nunca foi formalmente integrada a qualquer estado, mas conta tanto com habitantes palestinos, como israelitas (Silva, 2017).

Outro caso de luta por independência no Oriente Médio é o do Curdistão, povo que reivindica independência há cerca de 100 anos. O jornalista estadunidense Kevin Mckiernan trabalha frequentemente como correspondente no Oriente Médio desde a década de 1970 e escreveu, em 2006, o livro *The kurds: A people in search of their homeland* – Traduzido como: *Os curdos: Um povo em busca de sua pátria*. O autor narra que os curdos são o maior grupo étnico do mundo sem um estado próprio, com uma população com mais de 25 milhões de habitantes, dividida entre os estados do Irã, Turquia, Síria e Iraque. Esse grupo recebeu a promessa de um estado próprio após a Primeira Guerra Mundial, mas essa luta ganhou pouca relevância internacional. Ainda de acordo com o jornalista estadunidense, é no Curdistão Iraquiano que a luta pela independência é mais intensa. O território conta atualmente com sete milhões de curdos e mais cerca de dois milhões de refugiados e é considerado uma região federal autônoma. Essa é uma determinação dada desde 1970, após um acordo de paz que deveria cessar os conflitos entre a oposição curda e o governo iraquiano. Todavia, os conflitos continuaram e os curdos perderam grande parte da sua autonomia política. A estabilidade política veio com a invasão estadunidense ao Iraque em 2003 (Mckiernan, 2006).

A partir de 2014, houve ataques do Estado Islâmico e do Levante, grupos fundamentalistas radicais, a vários territórios do Iraque, incluindo cidades curdas. Com isso, o desejo pela independência foi ampliado e a luta do Curdistão inclusive conta com grande número de mulheres no exército<sup>103</sup>. Em setembro de 2017, houve um referendo não oficial para debater a independência da parte iraquiana Curdistão. Mesmo com o estado iraquiano se posicionando contra a votação, o pleito aconteceu em paz. Cerca de 93% dos eleitores votaram a favor da independência. No entanto, o Iraque considerou

---

<sup>103</sup> Euronews (2016, 08 de Abril). Curdistão: Mulheres na linha da frente contra o Estado Islâmico. Consultado em 14 de Abril de 2019, em <https://pt.euronews.com/2016/04/08/curdistao-mulheres-na-linha-da-frente-contra-o-estado-islamico>

esse referendo inconstitucional<sup>104</sup>. Além disso, realizou ações para desestabilizar o governo curdo, como a proibição de voos para a região<sup>105</sup>.

Ainda na Ásia, a Organização das Nações Unidas denunciou um caso de limpeza étnica no território de Myanmar<sup>106</sup>. As vítimas são a população de etnia *rohingya*, muçulmanos que habitam o estado de Rakhine, no oeste do país. Eles sofrem perseguições há séculos, mas houve uma intensificação em agosto de 2017, com homicídios, violações, torturas, sequestros, estupros e a negação de alimentos. Os *rohingya* não têm o direito de cidadania reconhecido, pois o governo local afirma que eles são naturais de Bangladesh. Com a campanha protagonizada pelo exército de Myanmar, os *rohingya* se viram obrigados a deixar o território e emigrar para Bangladesh, formando um campo de refugiados com aproximadamente um milhão de pessoas (*ibidem*).

A África é um continente onde os territórios foram divididos por questões externas, para favorecer o colonialismo, através da Conferência de Berlim, entre 1884 e 1885, em que 15 países dividiram os territórios africanos, para a ocupação territorial. Por conta disso, vários povos com diferenças culturais foram postos como pertencentes a uma mesma colônia de um país europeu e atualmente a um mesmo país. Desse modo, há diversos conflitos étnicos em vários países do continente. O historiador nigeriano Toyin Falola e o historiador estadunidense Mathew Heaton (2008) discorrem que a história da Nigéria é marcada por uma Guerra Civil entre 1967 e 1970, na qual o grupo étnico *igbo* lutava pela independência de um território na região leste, formando a República do Biafra<sup>107</sup>. Desde então, o país viveu décadas sem indícios de conflitos étnicos internos,

---

<sup>104</sup> Lorena, S. (2017, 27 de Setembro). "Sim" à independência no Curdistão iraquiano é esmagador. *Público*. Consultado em 23 de Abril de 2019, em <https://www.publico.pt/2017/09/27/mundo/noticia/curdos-iraquianos-votaram-pelo-sim-a-independencia-1786887>

<sup>105</sup> Lusa. (2018, 26 de Fevereiro). Iraque estende bloqueio aéreo no Curdistão por mais três meses. *Diário de notícias*. Consultado em 23 de Abril de 2019, em <https://www.dn.pt/lusa/interior/iraque-estende-bloqueio-aereo-no-curdistao-por-mais-tres-meses-9145276.html>

<sup>106</sup> Nações Unidas. (2018, 07 de Março). ONU condena 'limpeza étnica' contra muçulmanos em Mianmar. Consultado em 24 de Abril de 2019, em <https://nacoesunidas.org/onu-condena-limpeza-etnica-contra-muculmanos-em-mianmar/>

<sup>107</sup> Falola e Hewton (2008) narram que a Nigéria conseguiu a independência em 1960, mas em 1967 a região leste declarou-se independente, formando a República do Biafra. A Nigéria não aceitou essa independência unilateral e iniciou uma Guerra Civil. Além da luta bélica, a Nigéria provocou um bloqueio naval e terrestre contra a República do Biafra, com o intuito de enfraquecer economicamente a região. Com isso, morreram cerca de um milhão de pessoas e a Nigéria recuperou o território em 1970.

apesar de o sentimento separatista nunca ter acabado por completo. Assim, o ativista cívico Nnuamdu Kanu impulsionou o desejo independentista ao assumir a direção da Rádio Biafra em 2009, a partir de Londres, onde estudava desde a juventude, mas com transmissão na região do Biafra<sup>108</sup>. Em 2014, Kanu criou o *Indigenous People of Biafra* (Ibop) – traduzido para português como Movimento Povo Indígena do Biafra – e no ano seguinte retornou para a Nigéria, onde foi preso em outubro de 2015(*ibidem*). Com a sua prisão, os protestos em prol da liberdade e da independência da Biafra se intensificaram e a Anistia Internacional estima que foram mortos cerca de 150 ativistas entre agosto de 2015 e agosto de 2016<sup>109</sup>. Kanu conseguiu várias ordens judiciais para ser solto, mas só obteve a liberdade em abril de 2017. Em setembro de 2017, sua casa foi invadida por agentes do exército nigeriano e ele deixou de fazer aparições públicas<sup>110</sup>.

Outro país africano em que há o crescimento de um movimento separatista é o Camarões, onde 20% da população é falante da língua inglesa, enquanto 80% fala francês<sup>111</sup>. O cientista político camaronês Jules Roger Sombaye Eyango (2018) afirma que os protestos dos separatistas envolviam inicialmente a inclusão do inglês no sistema de ensino na região onde prevalece esse idioma, pois o governo local obriga o ensino do francês e proíbe o uso do inglês, além de perseguir os falantes desse último idioma. Atualmente, a população luta pelo reconhecimento dos direitos e pela independência (*ibidem*). O território anglófono é batizado pelos militantes separatistas como República da Ambazônia e chegou a declarar independência de forma unilateral em 1999, porém sem reconhecimento de qualquer país da ONU (Eyango, 2018). No dia 1 de outubro de

---

<sup>108</sup> Tayo, S., & Mbah, F. (2018, 07 de Dezembro). Calls for Biafran Independence Return to South East Nigeria. *Chatham house*. Consultado em 24 de Abril de 2019, em <https://www.chathamhouse.org/expert/comment/calls-biafran-independence-return-south-east-nigeria>

<sup>109</sup> BBC News Brasil (2017, 15 de Maio) A volta dos fantasmas da guerra de Biafra, que deixou 1 milhão de mortos há 50 anos. Consultado em 22 de Abril de 2019, em <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-39919926>

<sup>110</sup> Tayo, S., & Mbah, F. (2018, 07 de Dezembro). Calls for Biafran Independence Return to South East Nigeria. *Chatham house*. Consultado em 24 de Abril de 2019, em <https://www.chathamhouse.org/expert/comment/calls-biafran-independence-return-south-east-nigeria>

<sup>111</sup> Grady, S. (2019, 07 de Fevereiro). Camarões persegue quem fala inglês. *Estadão*. Consultado em 26 de Abril de 2019, em <https://internacional.estadao.com.br/noticias/geral,camaroes-persegue-quem-fala-ingles,70002710875>

2017, houve um protesto pacífico e foram mortas 40 pessoas e outras 100 ficaram feridas. Além disso, cerca de 7500 pessoas migraram para a Nigéria nos dias posteriores ao ato<sup>112</sup>.

Existem ainda outros casos na África onde há reivindicação de várias identidades nacionais no mesmo país. A Etiópia, por exemplo, conta com mais de 80 etnias habitando o território. Nos países africanos que foram colonizados por Portugal, a língua aparece como um traço identitário que mostra as divisões étnicas e há uma constante recusa a ideia de o português ser um idioma unificador dessas nações, pois grande parte da população desses países se comunica em outras línguas ligadas às suas origens étnicas ou ainda em idiomas que passaram por um processo de criouliização. Em Moçambique, o português é a única língua oficial, apesar de apenas 10% dos habitantes reconhecerem o português como sua língua materna<sup>113</sup>. Com isso, existem mais de 40 línguas no país, de origem étnica bantu, que resistiram ao longo dos anos e continuam sendo traços identitários marcantes, apesar do incentivo do governo da FRELIMO para adotar o português como código unificador e símbolo de uma modernidade. Dessa forma, a linguista moçambicana Amélia Francisco Filipe Lemos (2018) afirma que grande parte da população reivindica o direito de oficializar as línguas bantu.

A formação de uma língua cabo-verdiana aconteceu através do processo de criouliização. O ensaísta martinicano Édouard Glissant (1989, 2011) explica que a criouliização é o resultado de um conjunto de fatores de destruição, resistência e respostas históricas, linguísticas e culturais, que formam aspectos culturais totalmente novos. Assim sendo, difere da mestiçagem, em que pode haver fatores e respostas culturais calculáveis, enquanto o crioulo forma o imprevisível. No aspecto linguístico, a língua crioula é formada através da dispersão, perda e formação de novos códigos linguísticos (Glissant, 1989; 2011). Em Cabo Verde, existem dez ilhas: quatro ilhas formam o arquipélago Sotavento, incluindo a ilha de Santiago, onde fica a capital Praia e as outras seis ilhas formam o Barlavento, com diferenças linguísticas nos dois arquipélagos. Nos processos de criouliização, há sempre a possibilidade de formação de novas expressões,

---

<sup>112</sup> Lusa (2018, 03 de Janeiro). Presidente dos Camarões diz que vai "esmagar" separatistas e terroristas. *Diário de notícias*. Consultado em 26 de Abril de 2019, em <https://www.dn.pt/lusa/interior/presidente-dos-camaroes-diz-que-vai-esmagar-separatistas-e-terroristas-9021843.html>

<sup>113</sup> RFI (2016, 22 de Fevereiro). Brasil-África - Português é idioma oficial de Moçambique, mas 90% da população prefere outras línguas. Consultado em 24 de Abril de 2019, em <http://br.rfi.fr/africa/20160221-portugues-e-idioma-oficial-de-mocambique-mas-90-da-populacao-prefere-outras-linguas>

permitindo a criatividade para a introdução de novas palavras, por não haver uma gramática, nem um código padrão a ser seguido.

De acordo com o linguista cabo-verdiano Manuel Monteiro da Veiga (2002), desde a colonização existe uma luta constante para diminuir a importância política e identitária da língua crioula em Cabo Verde. Veiga explica que a colonização em Cabo Verde iniciou no século XV e o território era utilizado como placa giratória do tráfico escravo. A maior habitação ocorreu apenas na segunda metade do século XIX, para efetivar a colonização. A população negra passou a ser maioria e percebeu a necessidade de criar uma linguagem para se comunicar que não fosse entendida pelos colonizadores. Assim nasce o crioulo cabo-verdiano, num misto de genialidade e resistência popular (Veiga, 2002). De acordo com a linguista cabo-verdiana Ailene Cristina Rosa (2017), durante o período colonial era permitido falar apenas o português, apesar de o crioulo se manter na clandestinidade e com códigos não compreendidos pelos colonizadores. Mesmo depois da independência de Cabo Verde, em 1975, o crioulo não foi ensinado nas escolas (Rosa, 2017).

A linguista cabo-verdiana relata que ocorreu uma mudança legislativa no final de 2016, quando a ministra da educação de Cabo Verde, Maritza Rosabal, determinou que o português seria ensinado como segunda língua, passando o crioulo para o *status* de língua materna. Rosa explica que ainda existem dificuldades gramaticais para se formar o Alfabeto Unificado para a Escrita da Língua Cabo-verdiana (ALUPEC), por isso, foi determinado que a introdução do crioulo começaria pelo ensino infantil. Todavia, mesmo com a mudança legal, o português continua sendo a língua predominantemente ensinada na maioria das escolas. O projeto de ensino em crioulo foi aplicado inicialmente em uma escola do ensino básico, de modo experimental, para avaliar se isso melhoraria a eficiência do ensino e os resultados foram positivos. Por conta disso, foi implementado em outra escola. Atualmente, 44% das pessoas que entram no ensino básico não terminam o 12º ano – equivalente ao terceiro ano do ensino médio no Brasil. A língua é apontada como uma das barreiras (Rosa, 2017).

Guiné Bissau é outro país que também fala crioulo. Trata-se de uma língua falada por quase toda a população, apesar de não ser uma língua oficial. Por conta disso, existe um desejo de oficialização, pois o português é a única língua oficial, apesar de apenas 15% da população dominar esse idioma de origem europeia. Ademais, o português é

geralmente apenas a terceira língua das pessoas, pois, além do crioulo e do português, existem várias línguas étnicas. Há várias etnias no país e cada uma delas tem a sua língua, fazendo com que o país tenha dezenas de idiomas, apesar de ter cerca de 1,865 milhões de habitantes, segundo o censo de 2017. Essas línguas nativas são utilizadas geralmente em diálogos entre pessoas da mesma etnia. O linguista guineense José Augusto Barbosa realizou trabalho acadêmico sobre as línguas do país em 2015 e afirmou que não existe um consenso de um número exato de línguas nativas entre os estudiosos que se dedicaram ao tema. Todavia, o linguista italiano Luigi Scantamburlo (1999) afirma que existem 27 línguas étnicas. Scantamburlo é um defensor da oficialização do crioulo, afirmando que inclusive melhoraria o índice de alfabetização e, por isso, se dedicou a criação de vários dicionários e gramáticas de crioulo guineense (Scantamburlo, 1981; 1999; 2019).

Outro caso de reivindicação identitária no espaço lusófono ocorre no Brasil, onde existe a luta pelo reconhecimento dos territórios indígenas e quilombolas, reivindicações já referidas no capítulo anterior. Outra situação de grande polêmica é o movimento separatista de Cabinda, um enclave pertencente a Angola e localizado ao norte do país, sendo limitado por República do Congo, República Democrática do Congo e Oceano Atlântico. Os historiadores estadunidenses Susan Broadhead e James Martin (2004) ressaltam que a Frente de Libertação do Enclave de Cabinda (FLEC) realiza ações em prol da independência do território há mais de cinco décadas, alegando que há um constante abandono do governo angolano a esse território, afastado a cerca de 50 quilômetros do restante do território de Angola. Na década de 1990, a organização foi reformada e surgiu a FLEC- Forças Armadas de Cabinda (FLEC-FAC) (Broadhead & Martin, 2004). O jornalista angolano Sedrick de Carvalho (2018) pontua que a violência é utilizada com frequência e tem resultado em mortes tanto de independentistas, como de agentes policiais angolanos. Durante as eleições presidenciais de 2017, a FLEC-FAC apelou para uma paralisação geral, afirmando que os moradores de Cabinda deveriam recusar-se a votar, para mostrar que não são angolanos<sup>114</sup>. O resultado foi 22,79% de abstenção. Além disso, esse foi o território onde o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) teve a menor votação, com 39,94% dos votos e elegendo dois

---

<sup>114</sup> Lusa (2017, 27 de Agosto). Angola/Eleições: Independentistas da FLEC-FAC apelam a paralisação em Cabinda. *Diário de notícias*. Consultado em 26 de Abril de 2019, em <https://www.dn.pt/lusa/interior/angolaeleicoes-independentistas-da-flec-fac-apelam-a-paralisacao-em-cabinda-8689452.html>

deputados. Os partidos de oposição conseguiram, juntos, ultrapassar o partido no poder. A CASA-CE teve 29,16% dos votos e elegeu dois deputados, enquanto a UNITA recebeu 28,16% dos votos, conseguindo eleger um deputado<sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup> Angop (2017, 29 de Agosto). Eleições/2017: CPE de Cabinda divulga resultados definitivos. Consultado em 06 de Abril de 2019, em [http://www.angop.ao/angola/pt\\_pt/noticias/politica/2017/7/35/Eleicoes-2017-CPE-Cabinda-divulga-resultados-definitivos,0bef8ea4-c023-4dc6-9bcb-28a57b26a4e7.html](http://www.angop.ao/angola/pt_pt/noticias/politica/2017/7/35/Eleicoes-2017-CPE-Cabinda-divulga-resultados-definitivos,0bef8ea4-c023-4dc6-9bcb-28a57b26a4e7.html)

### Capítulo terceiro – A mídia no espaço lusófono

Nesta etapa do trabalho, busca-se compreender o desenvolvimento dos meios de comunicação em Portugal, Brasil, Angola e Moçambique, mas há um foco, sobretudo, na análise de como os veículos de comunicação podem contribuir para propagar formas de preconceito contra minorias políticas e sociais. Os meios de comunicação também podem ser utilizados como meio de emancipação social e formação de uma globalização contra-hegemônica (Santos, 2005), sobretudo com a popularização em âmbito global de ferramentas de produção de conteúdo, como é o caso da *internet*. O particular interesse pelo recorte da propagação de preconceitos é justificado pelo fato de os *rappers* de intervenção social, que são os estudos de caso desta pesquisa, questionarem constantemente o papel dos veículos de comunicação como fomentadores da ideologia neoliberal, hegemônica na sociedade contemporânea, tal como argumenta Groppo (2005).

Os quatro artistas estudados já recusaram convites dos meios de comunicação hegemônicos e criticam o papel da mídia, como será visto com maior profundidade nos capítulos empíricos<sup>116</sup>. O *rapper* Chullage critica a mídia em 12 músicas de 61 recolhidas para análise, o que significa a presença do tema em 19,67% das suas canções. O *rapper* brasileiro Eduardo Taddeo aborda esse assunto em 34 *raps* dos 138 encontrados na pesquisa, o que resulta em uma preocupação com a mídia em 24,63% das suas letras. O artista angolano MCK discorre sobre o tema do papel da mídia em 9 das 73 canções estudadas, mostrando um foco nesse assunto em 12,32% da sua obra. O *rapper* moçambicano Azagaia preocupa-se com o tema em 8 das 52 músicas recolhidas no banco de dados, o que significa uma abordagem sobre a mídia em 15,32% da carreira do artista.

O trabalho da professora Isabel Ferin Cunha (2002, 2003, 2013), que é co-orientadora desta pesquisa, será fundamental nesta etapa da tese, pois a pesquisadora se dedicou a estudar o desenvolvimento dos meios de comunicação nos países investigados e concedeu particular interesse à propagação de preconceitos e à formação de estigmas sociais contra minorias políticas.

Será observada a relação próxima entre os veículos de comunicação e os grupos oligárquicos, acentuada, sobretudo, no controle realizado pelos partidos únicos no poder, nos períodos de regimes monopartidários em Moçambique e em Angola. Vale salientar que as denúncias sobre o controle dos veículos públicos ainda são vistas nas letras dos

---

<sup>116</sup> Os bancos de dados com as músicas dos artistas serão apresentados com maior profundidade nos capítulos empíricos, em espaço destinado para os estudos de caso.



*rappers* e na base teórica. Dessa forma, será importante considerar os relatórios da Missão de Observação das Eleições da União Europeia (MOE UE), que apresenta análises sobre a vigência de princípios democráticos, durante as eleições e apresenta relatórios sobre o posicionamento dos meios de comunicação em processos eleitorais, analisando se os veículos respeitaram a liberdade de imprensa e de expressão, como também se equilibraram a distribuição das notícias, em relação ao número de inserções e a parcialidade na abordagem dos fatos. Serão consideradas ainda observações da *Freedom House*, instituição que avalia anualmente a liberdade de expressão e de imprensa, através de inquéritos. Ademais, a organização não governamental Repórteres Sem Fronteiras é uma entidade que tem o objetivo de defender a liberdade de expressão e estabelece um *ranking* anual sobre as condições de exercício do jornalismo em 180 países. Dos países estudados, apenas Portugal tem uma liberdade de expressão considerada alta, ocupando a 14ª colocação. Os demais estão em posições baixas: Moçambique (99º), Brasil (102º) e Angola (121º).

No Brasil, será visto que a relação entre poder político e mídia ocorre, sobretudo, por meio de grupos regionais, que se configuram como oligarquias. Outra forma é por meio da invisibilidade e da estigmatização de pessoas negras. Observando os problemas de liberdade de expressão e de preconceitos em cada um dos países, serão utilizadas também as contribuições da investigadora portuguesa de comunicação política Susana Salgado (2011) sobre a efetivação da democracia na mídia, a partir do acesso à informação.

O acesso à informação é essencial quer para o desenvolvimento, quer para a democracia, logo não faz sentido pensar estas questões na actualidade sem introduzir uma reflexão sobre os media. Estes, se livres e independentes, são geralmente impulsionadores do desenvolvimento e da democratização, mas também podem ser instrumentalizados e utilizados em situações de ditadura e despotismo (Salgado, 2011, p.101).

Salgado realiza pesquisa sobre a relação entre a democracia e a mídia, pontuando ainda como a *internet* possibilita o aumento do acesso às informações, mas alerta que o maior consumo não incorre obrigatoriamente em ampliação da democracia, podendo estar mais relacionada ao crescimento de mercados. De todo modo, este trabalho tem um foco específico na análise de discurso dos *rappers*, desconsiderando assim a relação do público com a mensagem. Com isso, são utilizadas as contribuições de teóricos da análise de discurso de influência francesa, para decodificar os símbolos políticos que estão materializados nos textos (Courtine, 2009; Pêcheux 1990; Orlandi, 1999). Para isso, as

letras dos *rappers* são comparadas a contribuições de teóricos, dados estatísticos e informações sobre o contexto político em que os artistas estão inseridos.

Por conta disso, o trabalho prioriza a análise de discurso dos *rappers* sobre a mídia, por meio de uma análise detalhada das músicas. No estudo empírico, foi detectado que a *internet* não está presente nas letras dos músicos estudados como um meio de domínio social. Ao contrário da televisão, que é o meio de comunicação mais questionado nas letras em que o assunto mídia é abordado. Sendo assim, há um foco na análise do veículo televisão. A *internet* é ainda um meio de difícil parâmetro para análise comparativa de discurso, porque há uma disparidade no uso desse meio em Portugal e no Brasil, em relação a Moçambique e a Angola. Salgado argumenta que “os problemas de acesso encontram uma maior expressão no contexto africano onde a população em geral é pobre, os níveis de alfabetismo e literacia são muito baixos e o acesso à tecnologia é muito limitado” (Salgado, 2011, p. 102). O *Internet World Stats* (2018) realiza pesquisas anualmente apresentando o nível de acesso à *internet* no mundo e mostra a continuidade de um acesso restrito nos países africanos estudados. Em Angola, 19,3% da população utilizava *internet* em 2017. Em Moçambique, a porcentagem era de 17,3%. Enquanto isso, 70,7% tem acesso a essa mídia no Brasil e 77,9% da população de Portugal.

Isso impacta ainda na forma como é disponibilizada a maior parte das músicas. No trabalho de campo em Moçambique, grande parte das músicas recolhidas nesta tese foi encontrada em *sites* exclusivos para *download*. O *rapper* Inspector Desusado, da cidade de Chimoio, explicou, em entrevista para esta tese, que o acesso à *internet* é caro no seu país, por isso, os artistas ajudam o ouvinte a economizar em relação ao gasto com a *internet*, pois eles necessitam ficar *online* apenas uma vez para adquirir a música em definitivo. Ademais, os artistas têm um foco especial em divulgar as músicas nas rádios, informando os locais de acesso na *internet*. Enquanto isso, os artistas de Brasil e Portugal disponibilizam em plataformas de acesso *online* e com grande interação do público, em que o *download* geralmente não é permitido, como o *Youtube*.

Através da análise de discurso dos *rappers* sobre a mídia, foi visto que um dos problemas recorrentemente questionados é a proliferação de discursos que reforçam o racismo estrutural. Outro ponto é a presença de grupos políticos hegemônicos como proprietários de veículos de comunicação. As letras dos músicos também serão comparadas com as contribuições de investigadores de Ciências da Comunicação de cada um dos países, que também se preocupam com a estigmatização de grupos sociais, através dos discursos de agentes dos meios de comunicação.

Cunha observa uma constante estigmatização de imigrantes e ciganos em Portugal, sobretudo no início dos anos 2000. Nesse país, também serão analisadas as contribuições de Otávio Raposo (2010) e Carlos Elias Barbosa (2011), que analisam o surgimento do *rap* em Portugal e mostram o constante discurso de criminalização dos jovens africanos no início da década de 1990. No Brasil, a ligação entre as elites políticas e a mídia é retratada por Muniz Sodré (1999), enquanto Silva Ramos (2002) mostra a pequena representatividade dos negros nos veículos de comunicação.

Isabel Ferin Cunha (2003) mostra a formação de regimes de ascensão comunista em Angola e Moçambique, que entendiam o controle dos meios de comunicação como estratégia fundamental para garantir a estabilidade política. Enquanto isso, Domingos da Cruz (2012) apresenta uma série de dados referentes a restrições de liberdades e perseguições no cenário angolano. Os problemas de liberdade de expressão também são vistos no cenário moçambicano, resultando inclusive na morte do jornalista Carlos Cardoso, em 2000. Para observar a relação entre o domínio político e a mídia no cenário são apresentadas as contribuições do sociólogo moçambicano Sérgio Inácio Chichava e do consultor político brasileiro Jonas Fernando Pohlmann (2008).

Além de compreender esses problemas, é necessário observar as influências entre os veículos de comunicação desses países, para realizar um comparativo com as letras dos *rappers*, na etapa da análise de discurso. Para isso, as contribuições de Isabel Ferin também são centrais, já que a professora realizou pesquisa sobre análise da mídia nos quatro países estudados e também mostra como um conteúdo televisivo produzido em um país pode ter repercussão em outro país falante do mesmo idioma. Essa ligação entre os países do espaço lusófono existe devido à colonização portuguesa, que se expandiu para todos os continentes. A colonização é marcada pela escravatura, censura e regimes de privilégios, mas ainda assim criou um espaço de assuntos públicos partilhados e fez circular a língua portuguesa e os hábitos culturais. Dessa forma, foi criado um cosmopolitismo lusófono, que existe devido à mobilidade de pessoas, produtos e imaginários no espaço lusófono, ainda mais intensificado com o surgimento da mídia. Essa circulação de informação forma o que o historiador estadunidense Benedict Anderson (1983) denomina por “comunidade imaginada”. Essa comunidade foi utilizada tanto para a fomentação de lutas pelas independências, como para a imposição e o reforço da língua, dos hábitos e dos costumes portugueses nas colônias (Anderson 1983, Cunha 2013).

A imprensa no espaço lusófono começa a ser difundida inicialmente nos territórios da Índia Portuguesa (Goa, Damão e Diu). Foram nesses locais que se iniciaram as publicações em português e em línguas locais no século XVI. Nos séculos seguintes, houve uma ampliação e esses locais chegaram a hospedar cerca de 100 publicações. Depois disso, passa a existir uma imprensa centrada em Portugal, com grande instabilidade, variando entre períodos de maior abertura e de controle rígido por conta do estado.

Por outro lado, lutava-se para a construção de um jornalismo pautado na resistência, bastante perseguido ao longo da história. Entretanto, a imprensa servia apenas como divulgação de textos literários até a segunda metade do século XX, mesmo aquelas publicações de caráter contestatório. Destaca-se entre os organismos empenhados na pelas independências dos territórios africanos a Casa dos Estudantes do Império, com a circulação de informações anticoloniais. Os estudantes que lá viviam fomentaram a escrita literária, o jornalismo anticolonial e as músicas de intervenção. Além disso, vários deles se tornaram líderes das lutas pró-independência quando retornaram aos seus países. Essa imprensa formada na Casa dos Estudantes do Império se articulava com a divulgação de panfletos em Portugal e com a produção de mensagens nacionalistas que circulavam nas próprias colônias.

Após a independência das antigas colônias portuguesas na África, continuaram as trocas de informação entre os países de língua portuguesa, sendo o idioma o principal fator de influência para isso. A troca de informação nessa “comunidade imaginada” segue até os dias atuais e ganha novos fatores. Na década de 1990, o governo português investiu na criação da Rádio e Televisão Portugal África (RTP África) e RTP Internacional, para garantir a divulgação da cultura portuguesa no exterior. Já o Brasil teve forte presença cultural nos demais países do espaço lusófono com o sucesso das novelas, com destaque para lideranças de audiência em Portugal e em Angola (Cunha, 2013).

### **3.1 A mídia em Portugal**

O investigador de jornalismo Jorge Pedro Sousa (2008), especialista em história da imprensa em Portugal, ressalta que a ditadura salazarista tinha um controle rígido do setor da comunicação na metrópole e nas colônias. O controle de informações também se estende para o período de instalação do rádio, que começa a operar em 1936 em Portugal.

A Emissora Nacional, que atualmente é o setor de rádio da RTP, difundia a cultura portuguesa no país e para os portugueses em diáspora. Na década de 1950, surge a RTP - Radiotelevisão Portuguesa, SARL, primeira emissora de televisão portuguesa. Apesar de ser um canal público, a ditadura temia perder o controle da televisão em caso de expansão dessa mídia e restringiu as transmissões ao território continental de Portugal, além de fazer uma forte vigilância no conteúdo exibido.

Com o início das emissões, em 1956, a RTP1 teve uma cobertura limitada do território continental português, uma filosofia direcionada para “as famílias”, apesar de serem poucas as que tinham capacidade económica para aceder a tal dispositivo. As emissões diárias eram limitadas a um certo período do dia e compreendiam a informação — vigiada pela censura até ao final da ditadura — teatro, festivais de música, séries maioritariamente inglesas e programas para crianças (Cunha, 2013, p.26).

A ditadura portuguesa passa por algumas mudanças com a morte de António Salazar, em 1970. Na mídia, ocorre a ampliação de formatos e gêneros na televisão, surgindo concursos e programas de auditório. A televisão pública continuava monopolizando o setor, existindo apenas os canais RTP1 e RTP2, enquanto na rádio e na mídia impressa existiam empresas particulares. Entretanto, a liderança de audiência na rádio era do sistema público. Nas rádios, também surgiram emissoras “piratas” ou “livres”, beneficiadas pela falta de legislação no segmento.

As televisões privadas surgem em Portugal apenas na década de 1990, favorecidas pela Lei de Bases de 1988/1989, sobre a comunicação e que permitia a concessão de canais de televisão à iniciativa privada. Com isso, a Sociedade Independente de Televisão (SIC) é inaugurada em 06 de outubro de 1992 e a Televisão da Igreja, que posteriormente passou a ser chamada de Televisão Independente (TVI), iniciou as atividades em 20 de fevereiro de 1993. A RTP sofreu crises com o surgimento das demais emissoras, pois ganhou concorrência e perdeu a concentração dos investimentos. O canal público contava com 100% dos investimentos publicitários e a audiência de 9,5 milhões de pessoas. Em dois anos, o público e a publicidade reduziram em cerca de 50%. Todavia, houve uma preocupação em expandir a RTP para o exterior e surgem dois canais. A RTP Internacional é direcionada para os portugueses na diáspora, enquanto a RTP África é destinada às antigas colônias africanas. Na mesma época, surgem mais jornais, revistas e rádios privados em Portugal, bem como ocorre um aumento da publicidade e do número de jornalistas atuando no país. Destaca-se nesse período o nascimento de projetos

profissionais de jornalismo impresso, como o diário Público e o semanário Independente (Cunha, 2003).

As telenovelas brasileiras se tornaram alvo de concorrência com o surgimento das novas emissoras. Apesar do impacto financeiro, a RTP ainda mantinha a liderança no segmento, por deter os direitos de transmissão das novelas da Rede Globo de Televisão em Portugal. Todavia, a SIC adquiriu esses direitos em 1994 e mudou o cenário, fazendo inclusive com que a RTP caísse rapidamente para a terceira posição na audiência entre os canais de televisão.

Independentemente da SIC ter iniciado o seu projecto televisivo com base na informação, introduzindo uma nova linguagem, novos produtos (por exemplo, Praça Pública, grandes reportagens temáticas) e novos temas, foram os *reality shows* e os concursos musicais de formato importado que garantiram audiências a este canal. Nestes dois primeiros anos a RTP1 manteve a sua liderança ancorada nas telenovelas brasileiras e a TVI assentou a sua programação em seriados norte-americanos. A partir do Verão de 1994, momento em que a SIC adquire a exclusividade da exibição das telenovelas da Globo em Portugal, esta estação adquire a liderança que só virá a ser contestada em 1999, pela TVI (Cunha, 2002, p.2).

Cunha (2013) destaca a ampliação e a complexificação do mercado midiático no início do novo milênio. A mídia impressa diminui a venda de títulos e de leitores, com a expansão dos meios digitais. Além disso, a maioria dos jornais também investe na *internet*, para atender a essa demanda de público. Por outro lado, surgem ainda jornais gratuitos, distribuídos, geralmente, em espaços públicos, como pontos de metrô ou de ônibus. As rádios e a mídia impressa regionais também atendem a um mercado segmentado específico. Por outro lado, os canais de televisão aberta também passam a operar no cabo, com programas diferentes, para atender a públicos segmentados. Outro fator que aumenta o leque de canais é a operação de dois canais abertos brasileiros, Globo e Record, operando no cabo em Portugal, ao mesmo tempo em que a TVI e a SIC passam a expandir para o exterior.

### **3.1.1 O discurso sobre o imigrante na mídia portuguesa**

Portugal é tradicionalmente um país de emigrantes, mas esse fluxo mudou bastante ao longo dos anos, com mais intensidade a partir do início dos anos 1990. Antes disso, o país já havia passado por alguns fluxos migratórios, com a chegada de mão-de-

obra cabo-verdiana na década de 1960, substituindo portugueses que foram trabalhar na França e Inglaterra. O segundo grande fluxo acontece com o retorno de cerca de 800 mil portugueses, após as independências das colônias africanas. O terceiro ocorre com a intensidade das guerras civis em Moçambique, Angola e Guiné Bissau na década de 1980. Outro fluxo existiu no início dos anos 1990, quando os brasileiros de classe média se desiludem com o governo de Fernando Collor de Melo e procuram oportunidades em Portugal (Cunha, 2003).

Esses fluxos migratórios foram ignorados pelos discursos públicos até 1992, por serem considerados apenas prolongamentos ou sequelas da descolonização (Cunha, 2003). Mesmo com os quatro fluxos migratórios ocorridos até o início dos anos 1990, o número de imigrantes era considerado pequeno para ser uma questão a ser debatida pela mídia portuguesa (*ibidem*). Todavia, no início dos anos 2000, os imigrantes já eram cerca de 400 mil, ou seja, em torno de 6% dos habitantes de Portugal. Com a intensificação desse processo inicia-se um momento de “tensão, perplexidade e temor sobre esta nova realidade, que se reflecte na construção de um novo discurso sobre o Outro” (Cunha, 2003, p.1). Os discursos públicos começam a abdicar de um discurso de origem colonial, a partir da percepção de que o Outro estava integrado na sociedade portuguesa. Há uma tensão entre os discursos de origem luso-tropical, imperial e a necessidade de adequação à realidade dos Acordos de Schengen.

Isabel Ferin Cunha (2003) ressalta que a criminalidade era um tema dominante na abordagem sobre negros na mídia portuguesa no início da década de 1990, contribuindo para estigmas dos jovens negros. A veiculação de temas ligados as “gangs de jovens africanos” era predominante, apesar de a maioria possuir nacionalidade portuguesa. A questão nacional é confundida frequentemente com a cor da pele, pois qualquer negro era tido como africano, mesmo que essa pessoa tivesse nascido em Portugal ou já tivesse adquirido a nacionalidade portuguesa. Além disso, consideram-se os descendentes de africanos como africanos de segunda ou terceira geração e não como portugueses.

Os discursos presentes no espaço público, confundem recorrentemente os portugueses pobres, de ascendência negra, vivendo em bairros problemáticos, com os imigrantes africanos, não tendo em consideração a sua nacionalidade portuguesa. Neste contexto as referências aos bairros “problemáticos” e aos “gangs juvenis” são frequentes, surgindo associadas — nos discursos dos partidos de direita — às questões securitárias e às crescentes exigências de contenção da imigração (Cunha, 2003, p.4).

Cunha (2003) ressalta que os meios de comunicação não percebiam claramente os fenômenos de migração e até mesmo os enquadramentos racistas, que algumas das matérias propagavam. Os processos de migração também não tinham uma grande visibilidade, sendo, no entanto, abordados alguns temas como alojamento precário, condições de moradia em periferias e atos de violência policial. Desse modo, o Relatório do Sistema de Informação (SIS) mostra grande veiculação dos atos de violência associados a jovens imigrantes, que na verdade são descendentes de imigrantes, alguns deles já com nacionalidade portuguesa. De acordo com o sociólogo português Carlos Elias Barbosa (2011), a maioria dos imigrantes foi habitar na Área Metropolitana de Lisboa e não conseguiu aceder ao trabalho formal, por isso, essas pessoas passaram a viver em condições precárias de moradia.

Trata-se de uma imigração essencialmente laboral e que não deixa de transparecer um conjunto de factores que revelam níveis consideráveis de precariedade. Exercem as profissões mais desqualificadas e muitos poderão se encontrar enquadrados em esquemas de clandestinidade laboral. Com o problema da especulação imobiliária e as dificuldades de habitação como agravante, vão ocupar os bairros suburbanos, progressivamente conotados como clandestinos, degradados e perigosos. Estamos perante fluxos de um contexto pós-colonial que vai estruturar em grande medida a identidade dos descendentes desses imigrantes, também, muito interligada com as suas experiências diaspóricas (Barbosa, 2011, p.2).

Barbosa (2011) relembra um discurso que taxa alguns locais como “espaços marginais” e, conseqüentemente, discrimina aqueles que não são considerados como pertencentes a identidade nacional portuguesa, sendo excluídos por serem o “Outro” (estrangeiro/negro)<sup>117</sup>. Além disso, o estereótipo constantemente veiculado pela mídia, sobre negros também é um fator que estigmatiza os grupos de jovens imigrantes ou descendentes de imigrantes. De acordo com o autor, há uma constante associação desses

---

<sup>117</sup> Em 1981, foram feitas alterações na legislação de Portugal, referente a entrada, permanência e saída de estrangeiros no território português. A alteração que mais afetou os novos imigrantes foi a saída do *jus solis* para a adoção do *jus sanguinis*. Isto é, o fato de nascer em solo português não era mais garantia de direito à cidadania portuguesa para o filho de imigrante, sendo concedido esse direito apenas as pessoas que têm vínculo sanguíneo com portugueses, mesmo que tenham nascido no exterior. Para ter a cidadania portuguesa, era necessário que os pais estivessem regulares no país há cinco anos e, como vivem em condições financeiras precárias, era difícil conseguir pagar todas as taxas do Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF). Dessa forma, muitos descendentes de estrangeiros nascem em Portugal, mas não são considerados portugueses. Após uma campanha em que o rap de intervenção teve forte presença, na qual foram recolhidas mais de 4.500 assinaturas, a lei foi alterada em 2018. Agora, é necessário que os pais estejam apenas dois anos em Portugal, regulares ou não, para que os seus filhos tenham o direito de adquirir a cidadania portuguesa.



jovens à “desagração, ao desalinho, à pobreza, à marginalidade e à delinquência” (Barbosa, 2011, p.3).

Segundo o antropólogo brasileiro Otávio Raposo (2010), os veículos de comunicação portugueses desempenham um papel de racializar os grupos, rotulando os jovens negros imigrantes como perigosos, bem como delimitando geograficamente os bairros sociais e os subúrbios como espaços violentos. Adicionalmente, o antropólogo critica a homogeneização de comportamento atribuída a jovens moradores das periferias de Portugal e até mesmo amplia essa análise aos jovens que vivem em zonas marginalizadas em todo o mundo. Raposo faz um comparativo com o sociólogo Loïc Wacquant (2005), que estuda os guetos dos Estados Unidos. Wacquant afirma que “a concentração do proletariado negro ou imigrante é encontrada em qualquer bairro urbano português ou europeu” (Wacquant, 2005, p.16 – *apud* Raposo, 2010, p.140). Em relação à homogeneização, Raposo rechaça totalmente essa ideia propagada pela mídia, pois há uma diversidade étnica e cultural nos bairros portugueses com grande número de imigrantes em Portugal.

Para um olhar distante e fortemente condicionado pelas sensacionalistas reportagens jornalísticas, os agrupamentos juvenis integrados por jovens pobres seriam todos iguais, não havendo diferenças significativas no seu interior. Este ponto de vista reforça uma imagem distorcida dos jovens que habitam os bairros pobres dos subúrbios de Lisboa. Em algumas das representações mais disseminadas são mostrados como exclusivamente negros, a morar num gueto e a viver uma “cultura de pobreza” que os impede de melhorar de vida. Um dos inconvenientes dessas análises é igualar contextos sociais bastante díspares, como é o caso da relação entre o gueto norte-americano e alguns bairros do subúrbio de Lisboa (Raposo, 2010, p.140).

A historiadora da cultura Soraia Simões (2017) destaca que, na época da chegada maciça de imigrantes de Cabo Verde, Angola e Brasil em Portugal, houve o crescimento da extrema-direita, cujos adeptos não aceitavam esse fluxo migratório. Assim, havia confrontos entre imigrantes e militantes da extrema-direita em vários espaços de convivência em Lisboa, sobretudo em frente às organizações antirracistas, que crescem nesse período com o intuito de pensar em formas de proteger a comunidade negra. Simões destaca que os atos xenófobos praticados pelos militantes da extrema-direita começam a colocar em xeque um conjunto de ideias preponderantes na sociedade portuguesa de que não há racismo no país. Essas ideias são construídas a partir da concepção de que Portugal exerceu um colonialismo mais pacífico do que os outros países e buscava integrar as pessoas nas colônias, dando a possibilidade de assimilação

cultural, ao invés de realizar uma segregação total. No entanto, a constante violência e a campanha racista aplicadas pelos militantes da extrema-direita, no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, contrapõem essa imagem de pacifismo difundida em Portugal (Simões, 2017).

De acordo com Simões (2017), os casos de maior tensão foram as mortes de José da Conceição de Carvalho, em 1989, e de Alcindo Monteiro, em 1995, que tiveram bastante repercussão na mídia. Os concertos solidários às mortes dos militantes do movimento negro tiveram presença marcante do *hip-hop*. O então militante da Frente Nacional e da facção neonazista Portugal *Hammerskins*, Mário Machado<sup>118</sup>, foi um dos condenados pela morte de Alcindo Monteiro. Ainda segundo Simões (2017), os movimentos liderados por Machado eram formados por *skinheads*, que chegaram a ser apoiantes da criação do Partido Nacionalista Renovador (PNR), fundado em 2000 e existente em Portugal até os dias atuais. No *website* do PNR<sup>119</sup>, é possível encontrar uma

---

<sup>118</sup> Mário Machado é um líder neonazista, que possui uma lista de crimes como sequestro, ódio racial, posse ilegal de armas, assassinato, entre outros (1). Ele liderou o grupo neonazi Portugal *Hammerskins*, que integrava a rede neonazista internacional Irmandade Ariana, com isso, fundou a Irmandade Ariana – Portugal (2). Machado participou da juventude do Partido Nacional Renovador (*ibidem*). Em 2004, criou a Frente Nacional, que visava uma intervenção política para estabelecer um regime nacionalista, assim como mostra o historiador brasileiro Fábio Chang de Almeida (2015). Em 1997, foi condenado a quatro anos e três meses de prisão (3). Em 2007, foi novamente preso por estímulo ao ódio racial e posse de armas, sendo condenado no ano seguinte a dez anos de cadeia (*ibidem*). Atualmente, lidera o grupo Nova Ordem Social, que busca se tornar um partido político e se autodenomina como nacionalista, defendendo o orgulho da raça branca (4). Em 01 de fevereiro de 2019, o grupo liderou o ato público “Salazar faz muita falta” com a presença de cerca de 40 pessoas (5).

(1) Caneco, S. (2016, 27 de Novembro). O regresso dos skins. *Visão*. Consultado em 22 de Julho de 2019, em <http://visao.sapo.pt/actualidade/sociedade/2016-11-27-O-regresso-dos-skins>

(2) Cabral, L. M. (2008, 28 de Agosto). O líder do movimento “skinhead” português. *Diário de notícias*. Consultado em 22 de Julho de 2019, em <https://www.dn.pt/dossiers/sociedade/extrema-direita/perfil/interior/o-lider-do-movimento-skinhead-portugues-1006000.html>

(3) Amaro, J. B. (2008, 03 de Outubro). Extrema-direita: Mário Machado condenado a quatro anos e dez meses de prisão efectiva. *Público*. Consultado em 22 de Julho de 2019, em <https://www.publico.pt/2008/10/03/sociedade/noticia/extremadireita-mario-machado-condenado-a-quatro-anos-e-dez-meses-de-prisao-efectiva-1344829>

(4) Crespo, A. (2019, 08 de Janeiro). Mário Machado não é normalizável. *Sol*. Consultado em 22 de Julho de 2019, em <https://sol.sapo.pt/artigo/644832/salazar-faz-muita-falta-cerca-de-40-pessoas-manifestaram-se-hoje-em-homenagem-ao-ditador>

(5) Sol. (2019, 01 de Fevereiro). “Salazar faz muita falta”. Cerca de 40 pessoas manifestaram-se hoje em homenagem ao ditador. Consultado em 22 de Julho de 2019, em <https://sol.sapo.pt/artigo/644832/salazar-faz-muita-falta-cerca-de-40-pessoas-manifestaram-se-hoje-em-homenagem-ao-ditador>

<sup>119</sup> PNR: Campanha | “A coisa está preta...”. Consultado em 07 de Março de 2019, em <http://www.pnr.pt/2006/05/campanha-a-coisa-esta-preta/>

campanha envolvendo adesivos e camisas com o slogan “A coisa está Preta? O PNR resolve”. Essa campanha faz uma alusão ao desejo de expulsão dos imigrantes negros do país.

Devido à fragilidade política portuguesa na recepção dos estrangeiros, com regras pouco claras, aumentam-se as pressões públicas para que sejam realizadas mudanças na legislação sobre a regulamentação de estrangeiros no país. Um episódio de grande repercussão foi o “Caso Vuvu”, em 1994, relativo à zaireense Vuvu Grace e sua filha Benedicte, de seis anos. Elas chegaram em Lisboa em 09 de março de 2004, para visitarem o marido e pai, respectivamente, que residia em Portugal. Porém, foram impedidas de entrar no país, porque não tinham bilhetes de regresso (Cunha, 2003).

A partir daí, são observadas mudanças progressivas no campo político, com a implementação de leis regulamentares, para visitas e imigração, sendo implementada uma política de integração dos imigrantes em Portugal. São criados fundos de regularização e programas de desenvolvimento. Entretanto, Cunha (2003) pontua que a mão-de-obra clandestina provocava uma contradição no discurso oficial, pois havia forte controle na imigração, mas uma tolerância aos empregadores dessa mão-de-obra não regularizada. Cunha ressalta que “os media e os diferentes actores presentes no espaço público tendem, ora a vitimizar, ora a criminalizar o Outro — imigrante legal, clandestino/indocumentado ou identificado como pertencente a uma minoria étnica”. Trata-se de um discurso próximo ao da União Europeia e que busca a afirmação de uma identidade europeia. Durante o ano de 1995, a mídia tendia a relatar as histórias de vida de pessoas que sofriam racismo com um tratamento emocional. No entanto, quando havia outros enquadramentos sociais, como denúncia ou alerta, a opção era priorizar as instituições de poder e raramente se dava protagonismo aos imigrantes e às associações que representavam essas pessoas, com alguma exceção para igreja e o SOS Racismo.

O discurso de imigração também se estende aos ciganos, que ocupam o território português há cerca de cinco séculos e são constantemente retratados em peças jornalísticas em temas relacionados ao crime, ao tráfico de drogas e à violência. De acordo com Cunha, esse grupo étnico é recorrentemente o mais atingido pela criminalização por parte da mídia, sobretudo entre 1997 e 1999, quando ocorrem alguns episódios em que integrantes dessa comunidade cometem atos de violência.

O tratamento de determinadas questões inter-raciais torna-se extremamente discriminatório (...) os jornais televisivos mostram, à saturação, o caso *Ciganos de*

*Oleiros*, a saga da *Família João Garcia* e os julgamentos de redes de tráfico de droga constituídas por *indivíduos de etnia cigana* (sic). Ao mesmo tempo, nas reportagens televisivas sobre os bairros degradados e as *gangs* juvenis, é patente a confusão entre imigrantes e jovens de segunda e terceira gerações, filhos de imigrantes e já portugueses (Cunha, 2003, p.8).

Todavia, Cunha (2003) ressalta que houve uma pequena correção no discurso de criminalização dos grupos juvenis e dos ciganos no início dos anos 2000, mas afirma que no verão esses assuntos voltam à tona, época em que faltam assuntos para produzir matérias de grande apelo público. Ainda no início dos anos 2000, a grande mídia utiliza o discurso de conciliação, devido à necessidade política do momento. Era necessário assegurar a mão-de-obra barata do estrangeiro em trabalhos que não exigem alta qualificação profissional, ao mesmo tempo em que era necessário retardar o envelhecimento da população e a degradação da proteção social, pois a taxa de natalidade havia diminuído em todo o continente. Por outro lado, falava-se do controle desses fluxos e restrições de entradas no espaço europeu (Cunha, 2003).

Os jornalistas mudam alguns discursos, por questões deontológicas e pela utilização de boas práticas. Uma dessas mudanças é a maior visibilidade a fontes não institucionais. Além disso, há a preocupação em evitar clichês e generalizações. Outras modificações são a veiculação regular de matérias sobre imigrantes, com temas como condições de trabalho, “estórias” de vida dos trabalhadores e máfias do Leste. As mudanças nas leis de imigração também se tornam alvo de constante debate nas emissoras, enquanto também são adotados tons neutros em matérias sobre imigração e direitos para estrangeiros. Além disso, Cunha (2003) destaca que, muitas vezes, os jornalistas apresentam resistência à postura dos veículos de comunicação e trazem matérias mais progressistas, apesar da posição das empresas em que trabalham. Para isso, contextualiza as matérias com dados estatísticos, situa a imigração no contexto mais global da sociedade portuguesa e busca informar os diferentes públicos, incluindo os próprios imigrantes.

Atualmente, percebe-se o maior debate na mídia portuguesa de temas como xenofobia, racismo, imigração e identidade de gênero. Todavia, contrasta-se com outros espaços onde há uma condenação a “crise dos refugiados” e a naturalização de um discurso de teor fascista, que se reivindica como nacionalista. Um exemplo é o espaço concedido pela TVI a Mário Machado, em janeiro de 2019, para promover a passeata em

homenagem ao ditador António Salazar, fato que foi bastante criticado pelos demais veículos de comunicação<sup>120</sup>. O homem que foi preso por participação em assassinato de militante antirracista e estímulo ao ódio racial liderou ato público com dezenas de pessoas em homenagem ao ditador António Salazar no dia 01 de fevereiro de 2019, em Lisboa. Outro exemplo é a grande campanha contra a etnia cigana feita por André Ventura, do partido de extrema-direita Chega<sup>121</sup>. Ventura afirmara, em entrevista ao jornal *I*<sup>122</sup>, que a comunidade cigana consistia em um problema para Portugal, devido à dependência de programas de subsídios, sobretudo o Rendimento Social de Inserção (RSI)<sup>123</sup>. Todavia, cerca de 296 mil pessoas recebem esse fundo, com um valor médio de 94,84 euros e apenas 7% são ciganos<sup>124</sup>. Ademais, dizia que esse grupo não respeitava o estado de direito, cometendo crimes, além de provocarem medo no restante da população, incluindo a própria polícia, por alimentarem uma sensação de impunidade<sup>125</sup>.

Por outro lado, pode-se destacar, por exemplo, a série de reportagens produzidas pela jornalista portuguesa Joana Gorjão Henriques no jornal *Público*<sup>126</sup>, sobre a influência de Portugal na propagação do racismo nas antigas colônias africanas e como está o debate em torno desse tema atualmente. Essa série de reportagens resulta no livro *Racismo em português*, publicado em 2016. A obra traz um importante debate sobre o cenário racista nas antigas colônias africanas, mas o nome “Racismo em português” não contempla o cenário que poderia abranger, pois Portugal e Brasil também são países em que o

---

<sup>120</sup> Lopes, M. J.; Almeida, S. (2019, 05 de Janeiro). O convite da TVI a Mário Machado está a provocar um incêndio político. *Público*. Consultado em 07 de Março de 2019, em <https://www.publico.pt/2019/01/05/politica/noticia/convite-tvi-mario-machado-provocar-incendio-politico-1856739>

<sup>121</sup> Carvalho, P. M. (2017, 12 de Julho). <https://www.noticiasaoiminuto.com/vozes-ao-minuto/829810/haminorias-que-se-acham-acima-da-lei-temos-tido-excessiva-tolerancia>

<sup>122</sup> Bugalho, S. (2017, 17 de Julho). André Ventura. “Os ciganos vivem quase exclusivamente de subsídios do Estado”. *Jornal I*. Consultado em 01 de Abril de 2019, em <https://ionline.sapo.pt/572563>.

<sup>123</sup> O RSI é um programa de auxílio a pessoas pobres em Portugal, criado por toda a Europa na década de 1960, com o objetivo de erradicar a miséria, garantindo um mínimo de assistência a pessoas em risco de exclusão.

<sup>124</sup> Mendes, M. Magano, O. & Candeis, P. Estudo nacional sobre as comunidades ciganas. Consultado em 02 de Abril de 2019, em <https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/15587/1/estudonacionalsobreascomunidadesciganas.pdf>

<sup>125</sup> Bugalho, S. (2017, 17 de Julho). André Ventura. “Os ciganos vivem quase exclusivamente de subsídios do Estado”. *Jornal I*. Consultado em 01 de Abril de 2019, em <https://ionline.sapo.pt/572563>.

<sup>126</sup> Henriques, J. G.; Batista, F. (2016). *Racismo em português*. *Público*. Consultado em 07 de Março de 2019, em <https://acervo.publico.pt/racismo-em-portugues>

português é a língua oficial e que o debate sobre o problema do racismo é necessário. Todavia, não são apresentadas matérias sobre o racismo nesses locais, se resumindo a abordar nos países africanos de língua oficial portuguesa. Assim, pode ser considerado um problema, ausentar do debate justamente os países com economias mais ricas, sobre um problema que é comum a todos esses países de língua oficial portuguesa. Adicionalmente, Portugal é o país que provocou problemas estruturais nos países que foram estudados e esconde o problema do racismo, tanto que nunca um Censo em Portugal abordou questões étnico-raciais<sup>127</sup>.

### 3.2 A mídia no Brasil

A imprensa no Brasil tem seus primórdios quando a família real portuguesa se muda para o Rio de Janeiro em 1808, para escapar das invasões de Napoleão Bonaparte no território lusitano. Logo nesse primeiro ano, foram criadas a Imprensa Régia e a Gazeta do Rio de Janeiro. Esse último é o primeiro jornal brasileiro, mas o Correio Braziliense surgiu ainda no mesmo ano. Depois disso, surgiram jornais como Diário do Rio de Janeiro, Gazeta de Notícias e O País, fazendo com que o Brasil se tornasse, naquele período, o local do Império Colonial Português com maior desenvolvimento midiático (Cunha, 2013).

Em novembro de 1937, efetuou-se um golpe de estado no Brasil, que culminou com a implementação do Estado Novo<sup>128</sup>. O governo autoritário de Getúlio Vargas tinha características populistas, com a personificação do poder, ressaltando sempre as ações políticas como doações dele para o povo<sup>129</sup>. De acordo com os historiadores brasileiros

---

<sup>127</sup> Viegas, N. (2019, 04 de Abril). Branco, negro, cigano ou asiático? Censos 2021 devem perguntar a etnia, recomenda grupo de trabalho. *Observador*. Consultado em 28 de Julho de 2019, em <https://observador.pt/2019/04/04/branco-negro-cigano-ou-asiatico-censos-2021-devem-perguntar-a-etnia-recomenda-grupo-de-trabalho/>

<sup>128</sup> O governo de Getúlio Vargas surge em um período de turbulências internas na política brasileira e que também emergiam regimes totalitários em várias partes do mundo, sobretudo na Europa, em um momento anterior a eclosão da Segunda Guerra Mundial. Seguindo o padrão dos regimes europeus, Vargas impunha um regime autoritário. Faria e Barros (1983) relatam que a Constituição de 1937 era inspirada na “Carta Del Lavoro” italiana e dava ao sindicato somente o direito de representar a categoria, proibindo a greve e o *lock-out*. Depois disso, houve a instituição da Lei Sindical de 1939, para garantir o controle do estado sobre os sindicatos.

<sup>129</sup> Faria e Barros (1983) ressaltam que Getúlio Vargas difundia a importância das leis trabalhistas, criadas pelo presidente. Getúlio Vargas se intitulava como “Pai dos Pobres” e buscava construir um mito de que era um doador de toda a legislação trabalhista, que retirava os operários do total abandono e esquecimento, para uma condição de construtor de uma nação melhor, onde cada sujeito teria grande importância para nação. Essa estratégia era uma forma de esconder as lutas de classe e reprimir o movimento operário, valorizando a imagem dos trabalhadores e ainda supervalorizar pequenos avanços dados para essa classe.

Antônio Augusto Faria e Edgard Luiz de Barros (1983), o presidente utilizou de forma estratégica os meios de comunicação, garantindo a censura sobre eles, por meio do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), responsável por controlar os temas que seriam divulgados nas rádios e nos carnavais cariocas, bem como garantir a repercussão de material propagandístico, fortalecendo uma imagem ufanista no país. Dessa forma, o presidente criou um programa de rádio para a divulgação de notícias oficiais, denominado Hora do Brasil. Esse programa surgiu com transmissão obrigatória em todas as emissoras de rádio brasileiras e existe até a atualidade, mas intitulado de A Voz do Brasil.

Além de haver forte censura e criação estratégica de conteúdo propagandístico, Vargas expandia símbolos culturais populares, como sendo patrimônios do Brasil, para formar uma identidade nacional. Os principais símbolos eram o futebol, o carnaval e o samba<sup>130</sup>. A preocupação com a música é justificada pelo fato dessa expressão artística ser um veículo que sempre foi importante para transmitir mensagens no cenário brasileiro, como argumenta a socióloga brasileira Maria Eduarda Araújo Guimarães (1998). De acordo com a autora, a música é um veículo de informação que tem a mesma importância da televisão na cultura brasileira, devido à sua popularidade. Além disso, esteve presente na cultura do país desde as manifestações de pessoas negras escravizadas e de indígenas até a atualidade.

A música pontua cada momento da vida nacional chegando mesmo a ter o poder de influenciar atitudes coletivas. A força da linguagem musical no Brasil reside em sua capacidade de difundir ideias muito além do que são capazes quaisquer outras formas de ações ou organizações, sejam políticas ou culturais. A música é um caminho, ao lado, hoje, da televisão, para se chegar a milhões de analfabetos desse país, que tem na palavra falada e cantada a possibilidade de conhecer e ser informada. Além de poeta, é necessário saber ouvir este país, se quiser compreendê-lo (Guimarães, 1998, p.11-12).

---

Faria e Barros (1983) ressaltam que as novas leis trabalhistas eram sempre anunciadas nas comemorações do Dia do Trabalho, para que o dia 1º de maio fosse um dia de festa e de fortalecimento da imagem de Getúlio Vargas. Os historiadores Farias e Barros relatam que aconteciam grandes paradas, desfiles, inaugurações e discursos neste dia, sendo que o último grande anúncio aconteceu no 1º de maio de 1940, quando Getúlio estabeleceu a Lei do Salário-Mínimo.

<sup>130</sup> Antes de ser apropriado como meio propagandístico do governo de Getúlio Vargas, o samba era um grande propagador da imagem do malandro, uma personagem típica das favelas, ligado a boa vida. Ao contrário disso, era necessário expandir a imagem do povo trabalhador, colocando o trabalho como forma de salvação e principal ferramenta para construir uma nação melhor. Caso não aceitasse ser um trabalhador, o brasileiro era visto como traidor da nação. Por isso, as músicas deveriam expandir esse perfil “Samba-Trabalhador” (Guimarães, 1998). O intuito desse controle das mensagens é se apropriar das manifestações culturais, para controlar o pensamento da população e garantir a vigência do regime totalitário.

Segundo Isabel Ferin Cunha (2013), a rádio se expandiu a partir dos anos 1950 e nos 1970 já estava em todo o território nacional, sendo importante para a promoção da música popular brasileira. O programa Repórter Esso tinha grande relevância na divulgação das notícias e foi logo exportado para a televisão, instalada no Brasil na década de 1950. A TV Tupi foi a primeira emissora e na década seguinte é instalada a TV Excelsior. O país passa a ter uma ditadura civil-militar a partir de 1964<sup>131</sup> e a mídia sofre muitas restrições, sobretudo com a censura instalada, através do Ato Institucional número 5, do dia 13 de dezembro de 1968.

Apesar da perseguição a jornalistas e aos meios de comunicação, a ditadura civil-militar tinha apoio de outros veículos da mídia, sobretudo da Rede Globo de Televisão. Essa emissora surgiu em 1965, um ano depois do início da ditadura e o cientista político Luís Felipe Miguel (2003) aponta que se tornou hegemônica, justamente porque manteve “uma relação simbiótica com os detentores do poder”. Um dos objetivos da emissora era afastar a população dos movimentos sociais mais radicais, que buscavam o fim do regime e a implantação da democracia do Brasil. Esses grupos participavam de movimentos juvenis musicais e lideravam manifestações, sendo que alguns dos principais nomes da música brasileira, como Chico Buarque<sup>132</sup> e Geraldo Vandré<sup>133</sup> foram exilados.

---

<sup>131</sup> A partir do dia 02 de abril de 1964, o Brasil passa por grandes repressões e restrições de liberdades de expressão, quando os militares tomaram o poder, através de um golpe de estado, com apoio dos Estados Unidos, para retirar o governo de João Goulart. Com a instauração da ditadura militar, várias pessoas foram agredidas, torturadas ou assassinadas, por serem comunistas ou apresentarem alguma ameaça intelectual ao regime vigente no Brasil. A justificativa dada era que os militares queriam redemocratizar o país. De acordo com o historiador brasileiro Carlos Fico, que produziu o trabalho *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*, em 2004, houve bastante censura a diversões públicas, sob a justificativa de que iria ser importante haver a prática dos bons costumes. Com isso, criou-se um clima de tensão entre os setores mais conservadores e alguns que defendiam as mudanças comportamentais, como o movimento *hippie* e grupos que reivindicavam liberdades sexuais. Um dos principais locais de controle eram as telenovelas, onde se colocavam os costumes do cotidiano, tido como ideais, de uma forma realista-naturalista, para que houvesse repressão a hábitos considerados distintos. Além disso, havia também a constante censura contra qualquer mensagem opositora.

<sup>132</sup> O cantor Chico Buarque virou um símbolo da resistência nessa época, pela sua capacidade de criar metáforas, que faziam com que a censura não compreendesse o intuito das suas mensagens. O artista gravou a música *Cálice* (Chico Buarque, 1978, faixa 2), que faz uma referência ao Santo Cálice de Cristo, mas, na verdade, o artista estava citando o verbo “calar”, devido à imposição do silêncio que fora instaurado. Devido às manifestações como essas, o historiador brasileiro Marcos Napolitano (2004), que possui uma série de publicações sobre a música da época, aponta que a censura passou a ter forte controle sob Chico Buarque, sobretudo através do Centro de Informações do Exército, que colocava qualquer evento que ele participasse com forte controle. O CIE registra as atividades e o coloca como sendo o nome de maior perigo, em uma cultura de subversão, formada por outros artistas que surgiram na época, como mostra Informe Confidencial, apresentado por Marcos Napolitano.

<sup>133</sup> Geraldo Vandré tornou-se famoso no Festival Internacional da Canção de 1968, no Rio de Janeiro, quando empolgou o Maracanãzinho lotado, com a música *Pra não dizer que não falei das flores* (Geraldo



Não houve uma censura durante o regime militar, mas duas. A censura da imprensa distinguia-se muito da censura de diversões públicas. A primeira era "revolucionária", ou seja, não regulamentada por normas ostensivas. Objetivava, sobretudo, os temas políticos *stricto sensu*. Era praticada de maneira acobertada, através de bilhetinhos ou telefonemas que as redações recebiam. A segunda era antiga e legalizada, existindo desde 1945 e sendo familiar aos produtores de teatro, de cinema, aos músicos e a outros artistas. Era praticada por funcionários especialistas (os censores) e por eles defendida com orgulho. Amparava-se em longa e ainda viva tradição de defesa da moral e dos bons costumes, cara a diversos setores da sociedade brasileira (Fico, 2004).

Ao mesmo tempo em que afasta esses manifestantes, a televisão promove debates sobre questões culturais e sociais, através das telenovelas e séries. Surgem ainda outras emissoras de televisão, como Manchete, Bandeirantes e SBT, que contribuem para a promoção da música, do cinema e da publicidade nacionais (Cunha, 2013). Carlos Fico (2004) discorre que os músicos se destacaram na busca pela liberdade ao cantar através de metáforas que conseguiam driblar a censura, pois não eram totalmente compreendidas. A concentração dos eixos musicais continuava nos meios universitários, por ser a camada da população que havia mais possibilidade de compreender as mensagens políticas que eram exploradas nas letras.

Nesse período, surgem vários movimentos musicais no Brasil, como a Tropicália e a Jovem Guarda. A Tropicália era caracterizada pelo inconformismo com a situação política do país e possuía nomes como Gilberto Gil e Caetano Veloso, como alguns dos seus expoentes. De acordo com a socióloga brasileira Santuza Cambraia Naves (2000), o

---

Vandré, 1968, lançada como *single*). Entretanto, Tom Jobim e Chico Buarque venceram o evento internacional com a música *Sabiá* (Chico Buarque, 1968, faixa 4). A plateia vaiou bastante, de forma até enfurecida, pois a maior parte do público torcia pela música de Geraldo Vandré. O musicólogo brasileiro Zuza Homem de Mello (2003) afirma que, apesar de ter perdido o festival, a canção se tornou no maior expoente da luta contra a ditadura militar, pois chamava as pessoas para a mudança imediata do sistema político, ao cantar o refrão: "Vem, vamos embora, que esperar não é saber. Quem sabe faz a hora, não espera acontecer". Para o regime militar, Geraldo Vandré passou a ser considerado um comunista atuante, que poderia causar uma desordem civil, com isso fora perseguido, censurado, ao mesmo tempo em que se tornava um símbolo do engajamento para os jovens que lutavam por mudanças políticas. Dessa forma, exilou em 1968, sendo ainda acompanhado de perto pelo regime brasileiro. Ele se transferiu primeiro para o Chile, depois passou por países da Europa e África, só retornando ao Brasil em 1973, e no ano seguinte compôs a música *Fabiana*, em homenagem ao regime brasileiro. Ele logo abandonara a carreira artística e passou décadas sem aparecer na mídia brasileira, até conceder entrevista para o G1, em 2010, vestido com a camisa das Forças Armadas, afirmando que nunca foi um militante de partido político e nunca foi antimilitarista (1).

(1) G1. Geraldo Vandré Especial // Tudo o que o Grande Mudo da MPB disse na primeira gravação que faz para uma TV depois de décadas (Hoje, ele garante: "Não existe nada mais subversivo do que um subdesenvolvido erudito"). Consultado em <http://g1.globo.com/platb/geneton/2010/09/21/geraldo-vandre-especial-tudo-o-que-o-grande-mudo-da-mpb-disse-na-primeira-gravacao-que-faz-para-uma-tv-depois-de-decadas-hoje-ele-garantena-existe-nada-mais-subversivo-do-que-um-subdesenvolvi/>, em 15 de Março de 2018.

movimento tropicalista enfatiza a importância do palco, aposta no exuberante das máscaras e das coreografias, além de fazer o sincretismo com vários gêneros musicais. São incorporados ainda diversos ritmos, como o *rock* internacional, até influências regionais, criando uma relação em que a estética e as letras têm grande importância. Enquanto isso, a Jovem Guarda utiliza a alegria e a descontração, na qual a grande mídia valoriza o seu modo e comportamento, destacando nomes como Erasmo Carlos e Roberto Carlos. Esse último passou a ser bastante enaltecido e considerado como o “Rei da Música Popular Brasileira”. O intuito de promover esse movimento desprendido da política era diminuir o impacto das músicas de protesto.

Nesse período de efervescência da música no país, surgem também os festivais de Música Popular Brasileira (MPB), que foram criados pela TV Excelsior em 1965 e manteve a hegemonia da produção fonográfica brasileira até 1985. Os festivais também foram promovidos por emissoras como TV Globo, TV Rio e TV Record. Foi através dos festivais televisivos que surgiram jovens que se tornaram grandes nomes da música brasileira, como Caetano Veloso, Beth Carvalho, Jair Rodrigues, Elis Regina, entre outros. Nesse período, também começa a se criar a concepção de Música Popular Brasileira (MPB).

A ditadura civil-militar acabou no Brasil em 1985. Durante a década de 1990, o Brasil tem uma grande reconfiguração no mercado midiático. O governo brasileiro passa a investir em canais de caráter educativo, a partir do início da década de 1990, bem como surgiram canais segmentados nas empresas de televisão a cabo. Todavia, o acesso à televisão a cabo e demais pacotes de assinatura não atinge 25% da população. Além disso, os principais canais de televisão, formados por Globo, Bandeirantes, SBT, Manchete, Record e CNT atingem 97% da audiência total. O Governo Brasileiro também estipulou legislação em 2012, com o intuito de proteger a produção nacional nos canais de televisão a cabo. Por isso, há uma limitação nos produtos estrangeiros. No início do milênio, o grande investimento dos principais jornais do Brasil como Folha de São Paulo, o Estado de São Paulo e O Globo era para a *internet*, com a digitalização dos arquivos impressos e a produção de conteúdo específicas para a *internet* e para as redes sociais. Este último fenômeno é também acompanhado pelas rádios e pelos canais de televisão (Cunha, 2013).

Outro fator que ampliou o mercado a partir da década de 1990 foi a concessão de canais de rádio e televisão em todos os estados do Brasil, criando grupos regionais, muitas vezes ligados aos maiores grupos político-partidários locais. De acordo com o

pesquisador brasileiro de ciências política e comunicação Venício Artur de Lima (2011), os poderes regionais são oficialmente democráticos, mas semelhantes a oligarquias, pois são transmitidos há décadas para gerações das mesmas famílias. Esses grupos encontram nos jornais, rádios e televisões locais os espaços ideais para a propaganda contínua de suas atividades. Em alguns dos estados brasileiros, essas rádios regionais seguem como a principal fonte de informação, sobretudo os locais mais pobres do país, nos quais o acesso à *internet* é baixo (Lima, 2011). Entretanto, o acesso à *internet* tem crescido rapidamente no Brasil. Os pesquisadores de comunicação Monica Carniello e Moacir José dos Santos (2015) apresentam dados do Comitê Gestor de Internet no Brasil para demonstrar esse crescimento. Em 2005, apenas 12,5% da população tinha acesso à *internet*. Esse número ampliou para 20% em 2008 e 38% em 2011. Os dados mais recentes são do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)<sup>134</sup>, de 2016, em que mostra uma grande ampliação no acesso à *internet* e apresenta que 64,7% da população brasileira utiliza essa mídia.

### 3.2.1 A ligação da mídia com as elites políticas no Brasil

A jornalista Sandra Almada (2012) afirma que os meios de comunicação do Brasil não cumprem o papel de serem bens públicos e prestadores de serviços à população. As empresas, sobretudo as de radiodifusão, funcionam com concessões públicas do Governo Federal, tendo como missão principal informar a população sobre fatos de interesse público. No entanto, a autora relata que esses veículos funcionam para interesses de pequenos grupos particulares, sendo entregues às classes políticas e aos principais empresários locais. Esses administram os bens públicos midiáticos como empresas familiares e enfatizam os feitos dos seus parentes mais próximos recorrentemente, contribuindo de forma decisiva para a manutenção do poder, por meio da propaganda regular sobre os seus proprietários, prática que é condenada na legislação brasileira. A autora contesta ainda os critérios para seleção dos grupos empresariais que irão administrar esses veículos, pois as influências junto ao Governo Federal são preponderantes para essas escolhas e os critérios de concorrência pública não são claros.

---

<sup>134</sup> Gomes, H. S. (2018, 21 de Fevereiro). Brasil tem 116 milhões de pessoas conectadas à *internet*, diz IBGE. *GI*. Consultado em 11 de Março de 2019, em <https://g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/brasil-tem-116-milhoes-de-pessoas-conectadas-a-internet-diz-ibge.ghtml>

Os meios de comunicação no Brasil são administrados como bens patrimoniais de natureza familiar. São gerenciados por elites descendentes dos grupos sociais que, no passado histórico do país, sempre gozaram de privilégios (inclusive o de formular e legitimar enunciados sobre o Outro e de difundi-los nos espaços de afirmação dos discursos sociais, a literatura científica e ficcional, entre eles) e que perpetuam, agora, através de aparatos tecnológicos cada vez mais sofisticados, mitos e estereótipos ainda fortemente presentes no imaginário coletivo. É deste imaginário que são absorvidas, reelaboradas e retransmitidas pelo *mass media*, representações carregadas de juízos de valor negativos sobre parcelas da sociedade do país (Almada, 2012, p.26).

Muniz Sodré (1999) afirma que os meios de comunicação “constituem verdadeiros ‘feudos’ econômico-jurídico-político-ideológicos de elites patrimoniais”. Para sustentar essa teoria, utiliza-se da hipótese do sociólogo e filósofo alemão Jürgen Habermas, de que haveria uma “refeudalização”. Isto é, a criação publicitária de uma aura mítica em torno das figuras de autoridade. De acordo com Sodré, “os feudos fazem repercutir, com o velho espírito patrimonialista, o imaginário e as ideologias das elites nacionais e internacionais, que tiveram o seu poderio aumentado (na razão direta da concentração de renda), desde a república getulista até hoje” (pp.243-244). A partir da análise dessas contribuições de Sodré, é possível observar que essas elites constituem as hegemonias políticas dos seus territórios e não têm compromissos com os ganhos democráticos da população.

Marx e Engels (2007) já haviam declarado que o pensamento dominante de uma época era o pensamento da classe dominante. Os autores defendiam, ainda no Século XIX, que a classe dominante tinha consciência dessa dominação e necessitava de toda a aparelhagem ideológica para a manutenção desses privilégios. Desse modo, ela regula a produção e a distribuição das ideias do seu tempo. No cenário brasileiro do final da década de 1990, Sodré (1999) aponta que os veículos de comunicação são os principais responsáveis por divulgar as ideias dessa classe. Por outro lado, Carniello e Santos (2015) afirmam que o aumento do acesso à *internet* tem ampliado a democratização da informação. Através desse meio, as pessoas se tornam produtoras de informação. Dessa forma, há uma utilização dessa mídia tanto para reforçar as formas de domínio e opressão, como para a difusão de ideias contra-hegemônicas. Trata-se de um contraponto aos objetivos da mídia, pois Sodré afirma que a mídia tradicional não tem qualquer objetivo de promover a diversidade cultural existente no Brasil.

A mídia é o intelectual coletivo desse poderio, que se empenha em consolidar o velho entendimento de povo como “público”, sem comprometer-se com causas

verdadeiramente públicas nem com a afirmação da diversidade da população brasileira. O racismo modula-se e cresce à sombra do difusionismo culturalista euroamericano e do entretenimento rebarbivo oferecido às massas pela televisão e outros ramos industriais do espetáculo.

Dentro do próprio sistema mediático (jornais, radiodifusão, editoras, agências de publicidade, etc.) constituem-se hoje pequenas elites intelectuais, a que se pode chamar de “logotécnicas”, isto é, especialista na neo-retórica elaborada do discurso público. Tais elites – editorialistas, articulistas, editores, colunistas, âncoras de tevê, criadores publicitários, articulistas, jornalistas especiais – funcionam como filtro e síntese de variadas formas de ação e cognição presentes nas elites econômicas, políticas e culturais coexistentes num contexto social (Sodré, 1999, p.244).

Sodré (1999) também argumenta que esses intelectuais funcionam como propagadores do discurso racista na sociedade. No século passado, o negro e seus descendentes eram considerados, pelas elites e setores intermediários, como inadequados à imagem ideal do trabalhador livre, por motivos eurocentrados e racistas. A continuidade desse imaginário é feita de forma mais sutil e eficaz, logotecnicamente, “pelo discurso mediático-popularesco, sem distância crítica do tecido da civilização tecnoeconômica, onde se acha incrustada a discriminação em todos os seus níveis” (Sodré, 1999, p.255). Sodré aponta quatro itens principais em que esse racismo é reafirmado na grande mídia: a negação, o recalçamento, a estigmatização e a indiferença profissional. O autor entende que o primeiro tende para a negação de que existe racismo, a não ser quando apresenta um fato noticioso de forte e evidente violência racista, como sendo isolado. O recalçamento é a evidência de alguns aspectos positivos da cultura negra, mas sem uma análise profunda da sua importância para a cultura brasileira. A estigmatização é a discriminação, consciente ou não, de que os diferentes estão fora dos padrões. A indiferença profissional está em dois aspectos: a falta de interesse em evidenciar os negros e a contratação de poucos negros na mídia brasileira.

De acordo com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), divulgados em novembro de 2017, 54,9% da população brasileira se considera preta ou parda. Como não há qualquer fator científico que diferencie raças, o IBGE forma esses dados através de autodeclaração. O *site* Vaidapé<sup>135</sup> realizou uma pesquisa quantitativa, em junho de 2017, com o objetivo de mapear o número de apresentadores negros nas sete emissoras de canal aberto do Brasil e registrou que apenas 3,7% desses profissionais são

---

<sup>135</sup> O Vaidapé é um coletivo de mídia formado por jornalistas, ativistas e acadêmicos, que construiu um núcleo alternativo de informação, composto por revista, *website*, programa de rádio e aulas de educação nas escolas. O intuito é denunciar a violência estrutural contra a população negra e periférica, bem como defender os direitos civis de grupos oprimidos.

negros<sup>136</sup>. Foram analisados 204 programas e 272 apresentadores e apenas 10 profissionais eram negros. Os canais analisados foram Cultura, SBT, Rede Globo, Rede Record, RedeTV!, Gazeta e Bandeirantes. A Fundação Cultural Palmares, instituição pública voltada para a preservação da arte e cultura afrodescendente, realizou pesquisa semelhante em 2007. O objetivo era observar a quantidade de conteúdo direcionado para a cultura afrodescendente nos três canais públicos de televisão do país: TV Cultura, Rede Brasil e TV Nacional. De acordo com o coordenador da pesquisa, o cineasta Joel Zito de Araújo, foram considerados quaisquer aspectos da cultura afrodescendente, como religião, comida, dança ou música. A resposta obtida foi que 0,9% da programação desses canais são direcionadas à cultura afrodescendente e 5,5% dos jornalistas são negros. Além disso, em um terço da história das telenovelas no Brasil, os negros estiveram ausentes e nos outros dois terços nunca passaram de 10% do elenco. Os negros também nunca são mais de 10% de atores, atrizes, jornalistas e apresentadores dos elencos nos programas, filmes e peças publicitárias (*ibidem*).

A psicóloga e socióloga brasileira Silvia Ramos (2002) afirma que a exclusão dos negros da mídia faz parte de um processo estrutural de invisibilidade, para que essas pessoas não estejam em evidência, sendo apagadas e esquecidas das principais funções da sociedade. De acordo com a autora, ao não inserir negros em papéis de destaque na sociedade, alimenta-se o imaginário de que os negros são “poucos, contáveis, identificáveis aqui e acolá, perdidos neste país, no Parlamento brasileiro, em uma Assembleia Legislativa, numa Câmara dos Vereadores ou numa Fundação dos Palmares” (Ramos, 2002, p.60).

A antropóloga brasileira Tânia Mara Pedroso Muller (2012) ressalta a criação de diversos estereótipos negativos dos negros na mídia brasileira, por conta da simbologia apresentada na mídia, em que se associa a imagem do negro ao ladrão ou a pessoas carentes, que ocupam os empregos menos prestigiados. Além disso, apresentam-se alguns casos isolados de superação, que também podem ser consideradas como forma de caricaturização. Sendo assim, há um silenciamento do racismo e a perpetuação de estereótipos negativos dos negros no Brasil. O linguista brasileiro Harrison da Rocha (2011) aponta que esse racismo perpetuado na sociedade faz com que o negro não se

---

<sup>136</sup> Santana, H.; Salles, I. (2017, 27 de Junho). Por que os negros não apresentam programas de televisão. Consultado em 09 de Março de 2019, em <http://vaidape.com.br/2017/06/pesquisa-apresentadores-negros-na-televisao/>

reconheça como tal, bem como visto na análise de Frantz Fanon (2008), sobre o desejo do negro de se tornar branco, mas jamais aceito como tal. Rocha entende que essa busca por se identificar como branco é uma luta para encontrar mais poder e valorização na sociedade brasileira, que põe os brancos em primeiro plano e com mais acesso aos locais privilegiados no Brasil.

Esse privilégio dado aos brancos é constantemente reforçado nas telenovelas no Brasil. As telenovelas são produtos culturais populares na mídia brasileira, que apresenta um modelo representativo para mostrar a composição da sociedade brasileira. Nelas, os negros são postos, constantemente, como escravizados, moradores de periferia e em subempregos (Mendonça Júnior, 2014). O cineasta brasileiro Joel Zito Araújo (2000) ressalta que as telenovelas sempre contaram com as pessoas de todas as classes sociais e etnias, mas o destaque maior sempre foi para pessoas de classe média ou ricas, sendo em sua maioria brancas. Os negros são figurantes, empregados ou anjos da guarda dos personagens principais, que geralmente são brancos. Essa valorização dos brancos e ricos nos papéis protagonistas inicia na década de 1930 com as *soap-operas* estadunidenses e prosseguiu quando esse gênero televisivo chegou ao Brasil na década de 1950.

O debate sobre a maior inclusão dos negros na televisão segue até os dias atuais. A revista Raça Brasil, de dezembro de 2013, destaca a pequena representação dos negros em cinquenta anos da telenovela na televisão brasileira, sugerindo que o mito de uma democracia racial está em decadência. A publicação mostra que todos os negros fazem em algum momento os papéis de serviçais em telenovelas, mesmo aqueles que chegam com uma carreira sólida em outras artes, como o cinema e o teatro; são exemplos disso Lázaro Ramos e Grande Otelo. A revista Raça Brasil aponta que a novela *Amor à vida*, que foi exibida entre maio de 2013 e janeiro de 2014, tinha como um dos principais objetivos a quebra de preconceitos e até trouxe o primeiro beijo *gay* da Rede Globo de Televisão, em uma novela às 21h, horário considerado nobre na televisão brasileira. Todavia, apesar dessa ênfase dada à luta contra a homofobia, a telenovela não tinha personagens negros e não trouxe o debate sobre o racismo (Mendonça Júnior, 2014).

A revista Raça Brasil, de dezembro de 2013, noticiou que essa ausência de personagens negros provocou contestações dos movimentos antirracistas do país. Esses movimentos entenderam como contradição o fato de o tema da novela ser a quebra de preconceitos, apesar da ausência de personagens negros. Desse modo, circularam vários protestos na *internet* acusando a emissora de racismo. A Globo chegou a emitir um

comunicado afirmando que não divide os personagens de acordo com a cor da pele e que a escalação das novelas acontecia por compatibilidade artística (Raça Brasil, dezembro de 2013). O movimento negro questionou esse critério de compatibilidade artística afirmando existir um *hall* de artistas negros de grande competência e esse posicionamento da Globo deixou a entender que haviam poucos negros na emissora e, sobretudo, nenhum deles tinha compatibilidade com os personagens da telenovela. Ao longo da dramaturgia, a atriz negra Ana Carbatti foi inserida na novela. A revista Raça Brasil afirmou que a Rede Globo negou as especulações sobre a inserção da personagem devido às pressões, ressaltando que essa atuação estava prevista desde o início da novela, mas que o debate sobre o racismo era interessante.

Devido ao histórico de acusações sobre racismo, o diretor de jornalismo da Rede Globo de Televisão, Ali Kamel, tem um livro denominado *Não somos racistas: Uma reação aos que querem nos transformar em uma nação bicolor*, que foi publicado em 2007. Na obra, defende que não existe racismo no Brasil e que o problema vivido nas periferias é a falta de consciência. Além disso, elogia os donos da emissora em que trabalha, pelo seu empenho em fazer um jornalismo plural no país.

### **3.3 A mídia em Angola**

O historiador inglês Laurence Hallewell (1982) discorre que as primeiras máquinas impressoras chegaram à África no século XVI, pelas mãos de missionários portugueses. Todavia, não se conhece qualquer documento dessa época registrado na história da imprensa na África. Desse modo, a história da imprensa angolana é, predominantemente, contada a partir do surgimento do primeiro órgão de informação no país, o Boletim Geral da Imprensa de Angola, que começou a funcionar no dia 13 de setembro de 1845. Esse veículo apresentava as informações oficiais dos colonizadores. Cunha (2013) pontua o surgimento do jornal semanário *Civilização da África Portuguesa* em 1866, posteriormente, seguido por outras publicações com diversas tendências. Destaca-se o nascimento de jornais com tendências pró-republicanas e independentistas no final do século XIX, como *Arauto Africano*, *Echo de Angola* e *Farol do Povo*.

Os jornais, até a década de 20 deste século, se restringiam a fazer divulgações literárias, com artigos e folhetins de naturais de outras colônias, em publicações como o *Vanguarda de Angola*. O objetivo era apresentar outras perspectivas de resistência, por meio de escritores que viviam situações semelhantes, também cidadãos de territórios



colonizados por Portugal. Assim, os leitores poderiam refletir sobre novas perspectivas de estratégias de libertação. Nessas publicações, havia inclusive textos em quimbundo, língua nativa angolana, ou até mesmo em crioulo cabo-verdiano. O início do século XX foi marcado por uma queda na produção editorial em Angola, sobretudo no período próximo ao fim da monarquia em Portugal, que encerrou em 1910. O país passou por dificuldades econômicas e políticas, bem como o Acto Colonial de 1930 restringiu os direitos da população nativa das colônias africanas. Os movimentos de nativos e a difusão do rádio marcaram o período, que sucede o fim da Segunda Guerra Mundial. Os portugueses ampliaram o povoamento em Angola e, conseqüentemente, a exploração, sendo implantada uma comunicação e uma identidade marcadas pela mestiçagem (Cunha, 2013). As rádios surgem na década de 1930 e logo formam a Associação de Rádio Clubes. Essas rádios expandiram por todo o país, sendo um marco importante na história da mídia angolana.

Em Angola o primeiro rádio clube começou a transmitir em 1931 em Benguela e até ao final da década de cinquenta, quase todos os distritos tinham o seu rádio clube. A Emissora oficial de Angola nasce em 1950 vinculada à Direcção dos Serviços de Correio, Telégrafo e Telefones. A fundação da Emissora Católica de Angola desempenhou um papel importante, nessa mesma década, emitindo programas políticos de opinião e alugando tempos de antena para produtores independentes (Cunha, 2013, p.23).

Nascimento (2013) discorre que folhetins pró-independência distribuídos pelo grupo N'gola Ritmos cumpriram um papel de difusão das ideias nacionalistas em Angola. O grupo surgiu em 1947, sendo pioneiro na música contestatória. Além disso, distribuía os folhetins que clamavam pelas mudanças sociais. Tratavam-se de documentos ilegais, com mensagens revolucionárias e chamando as pessoas para lutar pela independência. Os folhetins eram distribuídos de forma estratégica, para fugir da fiscalização da Polícia Política Portuguesa (PIDE), órgão que reprimia qualquer movimento independentista. Todavia, o fundador do N'gola Ritmos, Liceu Vieira Dias, e o também componente do grupo, Amadeu Amorim, foram presos em ações de distribuição de panfletos em 1959. Apesar disso, outros nomes continuaram a distribuir folhetos ilegalmente. Na literatura, esses folhetos promovem o surgimento de escritores como Agostinho Neto, Luandino Vieira e Pepetela, que se destacaram na difusão das ideias anticoloniais, durante a luta pela independência (Nascimento, 2013).

Após a Independência de Angola, foi implantado um regime monopartidário, de inspiração comunista, controlado pelo Movimento Pela Libertação de Angola (MPLA). Cunha (2013) destaca que esse regime reforçou algumas características da ditadura colonial como a forte propaganda do estado e a difusão de informação de caráter ideológico. O regime também perseguia jornalistas com frequência. A Rádio Ecclesia, emissora católica de Angola, foi por algum tempo a única rádio dissonante. Todavia, a Rádio, fundada em 1955, foi extinta pelo presidente Agostinho Neto em 25 de janeiro de 1978, tendo os seus bens todos confiscados e nacionalizados. Essa extinção ocorreu ainda como fruto dos acontecimentos do 27 de maio de 1977, quando milhares de angolanos foram mortos, após um ato de rebelião. Dessa forma, a rádio católica só foi reativada em março de 1999 (Cunha, 2013).

O primeiro canal de televisão do país, a Televisão Pública de Angola (TPA), surge em 27 de junho de 1973, tendo o seu conteúdo controlado pelo estado. A emissora tem alguma dificuldade de expansão de conteúdo pelo país e implanta outros projetos, como a difusão da música nacional. Nas duas décadas posteriores à Independência, Angola passou por uma estatização dos veículos de comunicação e anulação da iniciativa privada. A rádio nacional e o jornal nacional passam a ser fundamentais para a política propagandista instalada no estado e mantinham o monopólio nesse segmento.

Em países em que o partido do governo domina o sector público, o mercado mediático tem-se expandido à conta da importação de conteúdos, nomeadamente as telenovelas brasileiras e os filmes americanos. A produção nacional é limitada a programas de auditório, concursos e espetáculos. Salientamos que em Angola, começa a despontar, na segunda década do milénio, uma indústria de conteúdos para televisão direcionada para a ficção (Cunha, 2013, p.31).

Em 1992, MPLA e UNITA celebram um acordo de paz pondo fim à guerra civil, que ocorria desde a independência do país. Na mesma época, é promulgada a lei de liberdade de imprensa. As mudanças são aquém do esperado, nesse ano que aconteceram as primeiras eleições presidenciais em Angola, até mesmo porque a guerra foi retomada após o pleito eleitoral. No entanto, surgiram alguns veículos como o Correio da Semana e o Comércio Actualidade. Além disso, iniciam-se projetos alternativos como o jornal Folha 8 e o Imparcial Fax - fechado após o assassinato do seu diretor, o jornalista Ricardo

de Melo<sup>137</sup>, em 1995 -, bem como o Actual Fax, que deu origem ao semanário Actual. Logo depois, ainda surgem semanários como o Agora, o Angolense e o Independente (Cunha, 2013).

Após a assinatura do Acordo de Paz, em 2002, o sistema mediático readquire uma nova configuração, mantendo-se o sector público, mas ganhando novo dinamismo o sector privado, com a entrada de grupos estrangeiros. Salientamos assim o Grupo Media Nova, que envolve o semanário Económico, O País, Exame Angola, SociJornal, Radio Nova e TV Zimbo; o Grupo Newshold, detentora do SOL Angola, de participação na SIC Internacional e na SIC Notícias. São também presença em Angola, a Globo e a Record, bem como a RTP África e Internacional que se encontram integrados em pacotes oferecidos pelas empresas de telecomunicações, como a UAU TV e a Zap TV. O sector público tem igualmente diversificado a oferta, da qual salientamos a TV online, dirigida fundamentalmente para a diáspora angolana (Cunha, 2013, p.33).

O escritor e ativista cívico angolano Domingos da Cruz (2012) argumenta que a falta de liberdade de expressão é um dos principais problemas para o país não ser uma democracia efetiva. O autor relata que há um forte controle por parte do estado, sobre os veículos de comunicação públicos, fazendo com que a rádio, o jornal e os dois canais de televisão nacionais sirvam aos interesses do MPLA, o partido no poder desde 1975. Além disso, a mídia privada e os jornalistas dos veículos não estatais são frequentemente abordados para negociar notícias e comentários que interessem ao MPLA. O partido adquiriu, através de pessoas ligadas ao governo de forma não declarada, alguns veículos que inicialmente começaram como independentes e faziam críticas ao regime. Cruz qualifica o modelo de controle de conteúdo em Angola em modo “grupocêntrico”, no qual existem pessoas direcionadas para falar na imprensa pública. Esse tipo de modelo ainda permite acesso às melhores oportunidades econômicas ao grupo ligado ao governo, para controlar todo o mercado midiático, em uma filosofia determinada pelo próprio regime. Já no espaço da mídia privada, o *modus operandis* é o clientelismo, no qual são realizadas negociações com os jornalistas para anular qualquer centro de poder fora do regime, como é característico em ditaduras (Cruz, 2012).

Este projeto de controle de conteúdo da imprensa pelos políticos governantes pode ser representado pelas seguintes características: evitar a todo custo que críticos do regime tomem a palavra na mídia pública formal; cooptar jornalistas incômodos de órgãos privados para o público ou órgãos sob sua gestão e controle, onde podem mantê-los sob vigilância apertada; depois de cooptado, o jornalista deve pautar-se por um

---

<sup>137</sup> Ricardo de Melo era conhecido por uma postura de constantes denúncias aos abusos de poder, corrupção e descaso com a constante destruição de Angola, devido à vigência da Guerra Civil. Ele foi assassinado em 1995, no prédio em que morava, em uma morte pouco investigada até a atualidade.

comportamento totalmente contrário ao anterior e lhe é dada posição de destaque no início para a sua descredibilização; no caso de resistência na tentativa de cooptação, o regime mata; mantém o ambiente de insegurança para com os fazedores de opinião críticos ao poder dominante; passar uma imagem de bem estar econômico por parte daqueles que os apoiam. São projetados a toda hora na mídia sob o seu controle; passar a imagem segundo a qual os intelectuais competentes são aqueles que servem os interesses do regime (Cruz, 2012, p.69).

O sociólogo e jornalista angolano João Paulo Nganga (2008) defende a concepção de que não existe liberdade de expressão no país, mas apenas uma licença de expressão, com validade e poder de alcance limitados. Não é possível abordar diversos assuntos considerados críticos, podendo haver até mesmo consequências fatais para os jornalistas ou prisões, com juízes previamente acordados para julgar em favor do governo (Nganga, 2008). Cruz também ressalta que o controle midiático imposto pelo regime local está contra os ideais de democracia e viola os Direitos Humanos. O autor ainda ressalta que as principais formas de silenciar a imprensa são através de ameaças, mortes e prisões. Um dos casos de maior repercussão é a prisão do jornalista Rafael Marques, que foi condenado a seis de prisão em 2000, por publicar o artigo *O bâton da ditadura*, no jornal Público, de Portugal<sup>138</sup>. A reportagem acusava o presidente José Eduardo dos Santos de crimes, como peculato e corrupção, bem como classificá-lo como ditador. Outro exemplo é o diretor do semanário Folha 8, William Tonet, que também é alvo recorrente do regime e tem cerca de 100 processos contra si. Além disso, o locutor Alberto Chakusanga, da Rádio Despertar, foi assassinado em setembro de 2010, com um tiro nas costas. Ele comandava um programa em língua quimbundo e realizava várias críticas ao regime.

De acordo com os testes da perícia de balística da Polícia Nacional, foi usada uma arma silenciosa, o que se pode provar pelo fato de ninguém ter ouvido o tiro que o matou pelas costas, nem mesmo as pessoas que estavam na mesma casa noutras repartições. Um fato curioso, é que Alberto Chakusanga, morreu 24 horas após o Bureau Político do partido no poder (MPLA) ter assegurado, em comunicado, saído da sua 3ª reunião ordinária, conhecer indivíduos – recrutados – para denegrir, a qualquer preço, a imagem do Presidente.

Recentemente o Museu Internacional da Liberdade de Imprensa nos EUA, colocou Chakusanga na galeria dos jornalistas mortos no exercício da profissão (Cruz, 2012, p.73).

Cruz denuncia ainda que o sistema de governo viola categorias basilares de um sistema democrático, tais como: a igualdade, os limites do poder, o pluralismo, a

---

<sup>138</sup> Marques, R. (2000, 01 de Abril). O “bâton” da ditadura. *Público*. Consultado em 30 de Agosto de 2017, em <https://www.publico.pt/2000/04/01/jornal/o-baton-da-ditadura-142050>.

tolerância, a dignidade humana, a diversidade e o cruzamento da informação. A busca pela manutenção do poder é feita ainda por ações como manipulação dos conteúdos e forte propaganda para o partido no governo. Desse modo, a mídia pública angolana se transforma em uma máquina ideológica, de propaganda e de manipulação violentas, que tem o intuito primordial de defender os interesses do partido no poder (Cruz, 2012).

Os dados da Missão de Observação das Eleições da União Europeia (MOE UE), que fiscalizou o trabalho da imprensa pública nas eleições de 2008 em Angola, são importantes para comprovar essas violações de direitos. A entidade relata indícios de favorecimento ao MPLA por parte da Televisão Pública de Angola (TPA), da Agência de Notícias de Angola (ANGOP), do Jornal de Angola (JA) e da Rádio Nacional de Angola (RNA). O Jornal de Angola, por exemplo, dedicou 57,1% do tempo, reservado às notícias ligadas à campanha eleitoral, ao MPLA, enquanto a UNITA, principal partido de oposição, teve direito a 19,7% e os restantes 12 partidos receberam menos de 4,7% do espaço. Os demais veículos públicos também ocuparam mais de 50% abordando notícias sobre a campanha do MPLA ou ações do governo local. No último dia de campanha, o Jornal de Angola mostrou o ápice do direcionamento para o partido no poder, colocando o MPLA com 402,2% de espaço a mais do que todas as outras formações político-partidárias concorrentes no pleito (MOE UE, 2008).

De acordo com Cruz (2012), a MOE UE condena o comportamento da mídia pública de Angola, formada pela Televisão Pública de Angola (TPA), pela Agência de Notícias de Angola (ANGOP), pelo Jornal de Angola (JA) e pela Rádio Nacional de Angola (RNA). Domingos da Cruz retrata que o relatório do MOE UE, de 2008, afirma que essa mídia pública não se adequa às exigências do padrão UNESCO e “deve pôr fim urgente a excessiva e visível parcialidade no tratamento dos atores políticos críticos ao governo: partidos e grupos de pressão” (Cruz, 2012, pp.79-80).

A socióloga francesa Christine Messiant (2008) aponta que os veículos públicos são beneficiados por terem maior estrutura e abrangência em todo o país, enquanto os demais sofrem com restrições impostas para não atuarem nas mesmas condições em todo o território angolano. Além disso, os jornalistas utilizam uma retórica sofisticada para que o público aceite esse discurso previamente controlado pelo regime.

São igualmente, e cada vez mais, controlados pelo partido e em benefício do regime, dando uma informação altamente desequilibrada em termos quantitativos [e qualitativo] a favor deste, e de uma parcialidade flagrante no conteúdo, até quando entreabrem o seu

espaço a outros que não o regime e seus apoiantes. A televisão fica reservada ao Estado e tudo é feito para que a rádio pública continue a ser a única com extensão nacional, enquanto entraves dificultam a vários níveis os mídias privados: são de destacar os obstáculos constantemente levantados a Rádio Ecclésia da Igreja Católica na sua tentativa de extensão do sinal para fora da capital, e os colocados no dia-a-dia ao trabalho dos jornalistas independentes, sobretudo nas províncias, ou os resultantes de condenações, da falta de publicidade ou da inexistência de uma tipografia independente, dificultando deste modo a sua sobrevivência financeira (Messiant, 2008, p.150).

Cruz (2012) afirma que a UNESCO cria critérios<sup>139</sup> para avaliar se a mídia é democrática e se está voltada a interesses da sociedade ou a interesses privados. Na avaliação da UNESCO de 2010, concluiu-se que Angola anda na contramão da liberdade, apresentando índices baixos em todos os critérios avaliados. Além disso, Cruz (2012) observa uma falta de interesse político para mudar esse quadro e uma total ausência de compromisso com a democracia. Todavia, internamente ainda existem vozes que manifestam um posicionamento contrário a esse controle extremo da mídia, sejam institucionais ou personalistas.

As personalistas advêm de cidadãos que usam desta condição para participar e influenciar na gestão da mídia, tendo como foco a liberdade de imprensa, sua relação com o processo democrático e estado atual desta categoria tão cara à construção de uma sociedade tolerante, plural, pacífica e próspera. Entre as posições internas manifestam-se por meio de pesquisas, artigos em jornais e periódicos, assim como pronunciamentos na TV, Rádio e Internet. Curiosamente, dessas posições todas, existe um consenso mínimo de que a mídia pública está sob controle do partido dirigente e não desempenha o papel para o qual foi concebida num regime assente no povo, do povo e para o povo (Cruz, 2012, p.96).

Cruz (2012) ainda ressalta que o público tem consciência sobre o controle midiático e a falta de liberdade de imprensa. Os *sites* [www.club-k-angola.com](http://www.club-k-angola.com) e [www.angola24horas.com](http://www.angola24horas.com) - veículos fora do controle do partido no poder -, realizaram dois

---

<sup>139</sup> Esses critérios são chamados de “indicadores de desenvolvimento da mídia: marco para a avaliação do desenvolvimento dos meios de comunicação”. Cinco são os fatores avaliados pela UNESCO. O primeiro defende a liberdade de expressão, o pluralismo e a diversidade da mídia. O segundo a pluralidade e a diversidade da mídia. O terceiro critério avalia se a mídia é uma plataforma para o discurso democrático e se na mídia prevalece uma atmosfera de auto-regulamentação e respeito ao jornalista, refletindo e representando opiniões e interesses diferentes da sociedade, incluindo de grupos marginalizados. O quarto critério é relativo à capacitação profissional e apoio às instituições que trabalham em setores como liberdade de expressão, pluralismo e diversidade. O quinto e último critério é para avaliar se a infraestrutura é suficiente para se ter uma mídia independente e pluralista. Nenhum desses critérios é considerado superior a outro. (1)

(1) UNESCO (2010, Fevereiro). Indicadores de desenvolvimento da mídia: marco para a avaliação do desenvolvimento dos meios de comunicação. Consultado em 03 de Maio de 2017, em [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000163102\\_por](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000163102_por)

inquéritos com a pergunta: Em Angola há liberdades de expressão e de imprensa? Responderam ao inquérito 1177 internautas e 986 (83,8%) afirmaram que não há liberdade de expressão e imprensa no país, enquanto 140 (11,9%) votaram na posição contrária. Outros 51 internautas (4,3%) disseram não ter opinião sobre esse assunto (Cruz, 2012). O autor ainda pontua que não existe espaço sequer para críticas mais simples, como caricaturas e o aparecimento de personalidades diferentes daquelas que são ligadas ao partido no poder. O Jornal de Angola possui um quadro em que destaca frases de personalidades públicas. Foi feito um levantamento, entre janeiro e novembro de 2011, e o resultado mostrou que os membros do MPLA apareceram em 95% das vezes, restando apenas 5% para os partidos de oposição.

A investigação científica de Domingos da Cruz (2012) ainda relata outros episódios de violação aos jornalistas. Um deles foi uma perseguição sofrida pelo correspondente da Voz da América, José Manuel, do enclave de Cabinda. Homens armados rondaram sua casa, provavelmente com o intuito de matá-lo, mas o jornalista não estava no local. A polícia foi comunicada e nada fez. No mês anterior, ele havia sido ameaçado de responder a um processo judicial por noticiar um confronto entre a polícia e jovens de Cabinda, durante visita de um delegado da União Europeia naquela região. Outro caso foi a proibição de jornalistas do exterior de trabalharem no país. Em agosto de 2010, durante Cimeira de chefes de Estado e de Governo da Comunidade de Desenvolvimento da África Austral (SADC), pelo menos quatro jornalistas moçambicanos foram impedidos de entrar no país. Além disso, os jornalistas da SIC, de Portugal, tiveram vistos negados para cobrirem as eleições parlamentares de 2008. Outro fato relatado é que uma jovem de 21 anos foi violada sexualmente pelo superinspetor de polícia, José Tiaba, em abril de 2010. Os jornalistas que cobriram o tema foram processados, por estarem supostamente manchando a imagem da corporação policial e, além disso, foram perseguidos. Outro episódio foi o tiro na perna sofrido pelo jornalista da Zimbo TV, Norberto Sateco, em 21 de setembro de 2010. A vítima relata que o tiro foi disparado por uma pessoa que vestia uniforme do exército angolano, acompanhado por outras pessoas que usavam a mesma roupa. Há ainda casos de raptos, prisões, tentativas de assassinato, agressões e apreensões de equipamentos sofridas por jornalistas críticos ao regime.

O trabalho de Cruz também menciona episódios de censura e de cortes de investimentos relativos à mídia angolana. O jornal A Capital, por exemplo, teve as

propagandas da companhia de telefone e *internet* UNITEL retiradas em maio de 2010, porque criticou a proprietária da empresa, Isabel dos Santos, filha do então presidente de Angola, José Eduardo dos Santos. Além de cortes como esses, são relatados episódios de ameaças a jornalistas, bem como aliciamentos, cooptação e compras de jornais satíricos, como A Capital, Novo Jornal e o Semanário Angolense, por pessoas vinculadas ao governo, mas que não se declaram publicamente como militantes do MPLA. Logo depois dessas negociações, Cruz (2012) retrata que os três jornais tiveram perdas em termos de liberdade de expressão. O Jornal A Capital já deixou de veicular entrevistas, bem como foi proibido de veicular artigos de opinião e *cartoons*. Houve demissões, como a do jornalista Rafael Marques, conhecido pelas constantes críticas ao MPLA e que mantinha uma coluna no Semanário Angolense. Ocorreram ainda ameaças de demissão coletiva dos demais jornalistas. Além disso, no ano de 2010, houve ocasiões em que A Capital e o Semanário Angolense não foram para as ruas, por terem matérias críticas ao regime (Cruz, 2012).

Essas mesmas práticas de aliciamento também se estendem a pesquisadores, fazendo com que não exista liberdade para o desenvolvimento de trabalhos acadêmicos. Como há um controle também dos jornalistas de alguns veículos privados, poucos meios têm autonomia para além dos interesses do regime. Durante a pesquisa para esta tese, foram visitados os veículos de comunicação de Angola e observou-se que poucos possuem críticas ao regime, como são os casos das rádios Despertar, ligada à UNITA, que sofre com ameaças constantes de ter as atividades encerradas e a Igreja Católica, além de algumas rádios comunitárias espalhadas pelo interior, o jornal semanário Folha 8 e alguns *sites* independentes, com destaque ao Club-K, o Central Angola 7311, o Angola 24 Horas e o Maka Angola. O *website* Central Angola 7311 possui registro na Namíbia, país vizinho, para evitar o controle do regime. A TV Zimbo tem alguns jornalistas que mantêm postura independente, mas o assédio e as ameaças são constantes e, com isso, é frequente entre os profissionais a mudança de discurso.

Durante o período de campanha de 2017, os operadores de televisão a cabo DsTV e Zap TV cortaram os sinais dos canais portugueses SIC Notícias e SIC Internacional, por veicularem frequentemente entrevistas de opositores ao regime



angolano<sup>140</sup>. Os canais da SIC receberam, em estúdio, os líderes dos partidos de oposição, Abel Chivukuvuku (CASA-CE) e Isaias Samakuva (UNITA), além do ativista político e *rapper* luso-angolano Luaty Beirão, que esteve preso por mais de um ano, entre 2015 e 2016, devido à sua postura crítica ao regime. A Zap TV é pertencente a Isabel dos Santos, que inclusive é a mulher mais rica da África e oitava pessoa mais rica do continente considerando ambos os sexos, assim como retrata *ranking* da Revista Forbes<sup>141</sup>. Isabel justificou, em publicação na rede social *Twitter*<sup>142</sup>, que o sinal foi cortado devido ao alto custo imposto pelo dono da SIC, Pinto Balsemão, e comparou aos preços de outras emissoras internacionais, tais como BBC, da Inglaterra e AlJazeera, do Catar. “A inconfessável ganância comercial do milionário Pinto Balsemão, em Angola quer encaixar pela SIC 1 milhão Euros/ano. A Comparar (sic) com BBC 33mil€/ano, AlJazeah (sic) 66mil€/ano”, escreveu Isabel.

Angola, todavia, passou por mudanças políticas no ano de 2017. O presidente José Eduardo dos Santos deixou o cargo em agosto, depois de 38 anos no poder, para ser sucedido por João Lourenço, também do MPLA. Esperava-se inicialmente apenas a continuidade do governo de José Eduardo. No entanto, João Lourenço tem feito mudanças e a mídia é uma das áreas modificadas. Em 09 de novembro de 2017, o novo mandatário exonerou todos os administradores das empresas públicas de comunicação, nomeando novos administrados para a TPA, para a Rádio Nacional de Angola, e para as Edições Novembro, que é proprietária da Agência Angola Press (Angop) e do Jornal de Angola<sup>143</sup>. No discurso de posse dos novos administradores, João Lourenço afirmou que eles “devem procurar encontrar uma linha editorial que sirva de facto o interesse público, que dê voz, que dê espaço, aos cidadãos dos mais diferentes extratos sociais”, mas

---

<sup>140</sup> DN/Lusa (2017, 05 de Junho). Em Angola já não há SIC Notícias e SIC Internacional. *SIC Notícias*. Consultado em 04 de Janeiro de 2019, em <https://www.dn.pt/media/interior/sic-diz-ser-totalmente-alheia-ao-facto-de-dstv-parar-transmissao-de-canais-em-angola-8536595.html>

<sup>141</sup> Dolan, K. A. (2019, 09 de Janeiro). Fewer Billionaires, Poorer Billionaires On African Continent In 2019. *Forbes*. Consultado em 12 de Março de 2019, em <https://www.forbes.com/sites/kerryadolan/2019/01/09/fewer-billionaires-poorer-billionaires-on-african-continent-in-2019/#75e328f71a60>

<sup>142</sup> Santos, I. (2017, 08 de Junho). *Twitter*. Consultado em 12 de Março de 2019, em [https://twitter.com/isabelaangola/status/872716665427021824?ref\\_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etwembed%7Ctwterm%5E872716665427021824&ref\\_url=https%3A%2F%2Fzap.aeiou.pt%2Fisabel-dos-santos-atira-balsemao-diz-sic-cara-162346](https://twitter.com/isabelaangola/status/872716665427021824?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etwembed%7Ctwterm%5E872716665427021824&ref_url=https%3A%2F%2Fzap.aeiou.pt%2Fisabel-dos-santos-atira-balsemao-diz-sic-cara-162346)

<sup>143</sup> Lusa (2017, 14 de Novembro). PR angolano diz à comunicação social estatal para servir "de facto" interesse público. Consultado em 12 de Março de 2019, em <https://www.dn.pt/lusa/interior/pr-angolano-diz-a-comunicacao-social-estatal-para-servir-de-facto-interesse-publico-8917235.html>

também que “dê espaço às organizações da chamada sociedade civil” (*ibidem*). O mandatário também pediu “responsabilidade”, de “encontrar o ponto de equilíbrio, no sentido de satisfazerem o interesse público” (*ibidem*).

João Lourenço também afastou filhos do ex-presidente. Em 15 de novembro de 2017, o novo presidente retirou Isabel dos Santos, da Sonangol, a petrolífera pública. Além disso, cancelou os contratos da TV Pública de Angola (TPA) e TPA Internacional com empresas de outros dois filhos do ex-presidente, Welwitshea “Tchizé” dos Santos e José Paulino dos Santos. No período das mudanças, João Lourenço afirmou<sup>144</sup> que não existe democracia sem liberdade de imprensa. Todavia, o novo governo de Angola ainda é recente e está em fase de transição. A organização não governamental *Freedom House*<sup>145</sup>, da área de liberdades civis e de direitos políticos, afirma que Angola é um país a ser observado de perto, pela possibilidade de estar passando por importantes viragens na sua trajetória democrática.

O jornalista Rafael Marques e o ativista Luaty Beirão, que já foram presos devido às críticas ao regime de José Eduardo dos Santos, foram recebidos pelo presidente João Lourenço em dezembro de 2018, com o intuito de debaterem sobre o futuro de Angola<sup>146</sup>. Ademais, os *rappers* de intervenção social, como MCK, que é estudo de caso dessa pesquisa, receberam número recorde de convites para os veículos de comunicação em 2018, como afirmou MCK, em entrevista via *Whatsapp*, para esta tese. Durante o regime de José Eduardo dos Santos, os artistas sequer conseguiam realizar os seus concertos, porque sofriam censura.

### 3.4 A mídia em Moçambique

A imprensa em Moçambique começa com a edição do Boletim Oficial, que teve a sua primeira edição publicada no dia 13 de maio de 1854, com o intuito de transmitir as

---

<sup>144</sup> Lourenço, J. (2017, 14 de Novembro). "Não há democracia sem liberdade de expressão, sem liberdade de imprensa". *Notícias ao minuto*. Consultado em 12 de março de 2019, em <https://www.noticiasao minuto.com/mundo/899899/nao-ha-democracia-sem-liberdade-de-expressao-sem-liberdade-de-imprensa>

<sup>145</sup> Freedom house. Freedom in the world. Consultado em 12 de Março de 2019, em <https://freedomhouse.org/report/freedom-world/2018/angola>

<sup>146</sup> Ramos, R. (2018, 05 de Dezembro). Presidente angolano recebeu ativistas num encontro inédito. *Público*. Consultado em 12 de Março de 2019, em <https://www.cmjornal.pt/mundo/detalhe/presidente-angolano-recebeu-ativistas-num-encontro-inedito>

informações oficiais do governo. Em seguida, surgiu o jornal O Progresso, que começa a ser publicado em 09 de abril de 1868. Depois disso, foram criados O Africano (1877), O Vigilante (1882) e o Clamor Africano (1892). No início do século XX, aumenta a exploração colonial em Moçambique, semelhante a feita na antiga Rodésia inglesa. A colônia é entregue a empresas ou a fazendeiros que tinham muitos privilégios e autonomia para atuar naquela localidade. Desse modo, o desenvolvimento dos meios de comunicação e a identidade cultural moçambicana se assemelhavam ao padrão inglês de colonização (Cunha, 2013).

Assim como ocorria nas outras colônias portuguesas, os jornais eram veículos de divulgação literária, até o final da segunda década do século XX. O desenvolvimento da imprensa se deu na Beira e em Lourenço Marques, locais onde residiam vários naturais da terra. Os jornais de maior circulação eram O Africano e O Brado Africano (1908-1920), direcionados a uma elite urbana e publicavam tanto em português, como em ronga, língua nativa. A primeira rádio instalada na colônia foi a Rádio Clube de Moçambique, que começou a funcionar em 1933. Também foram instaladas rádios amadoras no país e o Grémio dos Radiófilos teve papel importante na difusão desses veículos na década de 1940. Enquanto isso, a Rádio Clube de Moçambique estendia a sua atuação, para outras quatro emissões independentes. Assim, totalizava três emissões em português, uma em inglês e uma em africânder. A rádio, inclusive, se tornou o meio mais importante para difusão de informação e comunicação durante o período colonial (Cunha, 2013).

A socióloga moçambicana Teresa Cruz e Silva (1998) afirma que os jornais se multiplicaram no fim do período colonial. Esses veículos eram, em sua maioria, ligados a grupos capitalistas, que eram próximos ao império colonial e hostis aos movimentos de libertação emergentes (FRELIMO e RENAMO). Por outro lado, existiam os jornais em línguas locais, entre eles os ligados a igrejas protestantes, tais como o *Nyeleti Ya Miso* (Estrela da Manhã), que foi substituído no futuro pelo *Mahlalhe*, da Missão Suíça, e o *Kuca ka Mixo* (O Cair da Manhã), da Missão Metodista Episcopal, dirigido aos cristãos da zona de Inhambane, falantes de *tshwa*, língua presente no sul de Moçambique.

O sociólogo moçambicano Sérgio Inácio Chichava e o consultor político brasileiro Jonas Fernando Pohlmann discorrem, no artigo *Uma breve análise da imprensa moçambicana*, de 2010, que o setor midiático sofreu diversas mudanças quando a FRELIMO assumiu o poder em 25 de junho de 1975. Os jornais pararam de publicar em

línguas locais, pois o partido no poder entendia o multilinguismo como um fator de divisão do país. Adicionalmente, o uso dessas línguas era sinal de tribalismo e regionalismo, pontos contrários ao “homem novo”, que o regime monopartidário queria construir. O “homem novo” deveria adotar hábitos considerados modernos, que simbolizava a política desenvolvimentista que o país desejava implantar. A FRELIMO também determinou o encerramento das atividades de jornais de grande circulação, ligados a grupos capitalistas e próximos ao antigo regime colonial, afirmando que eles seriam hostis ao novo governo e eram uma ameaça à unidade do país. Por conta disso, deixaram de circular jornais como Notícias de Lourenço Marques, Notícias da Beira, Tempo, Diário de Moçambique e Voz Africana. A Rádio Clube de Moçambique, a Rádio Pax e o emissor Aeroclube da Beira, que eram as emissoras de rádio existentes, também foram encerradas (Chichava & Pohlmann, 2008).

A FRELIMO entendia que o controle da imprensa era essencial para a defesa dos interesses nacionais e a construção de um novo país. A imprensa deveria ter o papel de transmitir as ideias e os ideais do novo regime, buscando a consolidação da unidade nacional e combatendo todos os segmentos que fossem considerados hostis a esses ideais. Esse papel de difusão ideológica estava encaminhado para a Rádio Moçambique e para o Jornal de Moçambique, controlados rigorosamente pelo regime, sendo os únicos veículos existentes, de cunho estatal e com abrangência por todo país (Chichava & Pohlmann, 2008).

Em 1977, ocorreram dois encontros fundamentais para o primeiro presidente de Moçambique independente, Samora Machel, determinar as diretrizes para a mídia. Na III Conferência da FRELIMO, Machel decidiu que a imprensa deveria “informar, educar, mobilizar e organizar” a sociedade. Além disso, houve a adesão oficial do partido e do estado moçambicano ao marxismo-leninismo. A imprensa deveria, então, promover a união da classe operária e dos camponeses na luta contra o capitalismo e o imperialismo, bem como atuar na construção do chamado “homem novo”. Já no 1º Seminário Nacional de Informação, realizado apenas para debater sobre a imprensa, Machel disse que não existia terreno neutro na luta de classes e que a origem e a formação pequeno-burguesa da maioria dos jornalistas seriam capazes de fazer retornar “velhos hábitos”, que seriam contrários aos ideais da revolução. O jornalista então deveria abrir mão dessa ideologia burguesa e ocupar um papel importante na consciência de classes, sendo um operário de vanguarda, que deveria estar ao lado dos ideais do partido e buscar unir a população

(Chichava & Pohlmann, 2008). Cunha (2013) ressalta que a Televisão de Moçambique é instalada em 1981 e era bastante controlada pelos membros do partido, tendo o seu conteúdo vigiado de perto. Inicialmente, ela cobria apenas a cidade de Maputo, mas se expandiu gradualmente para outras cidades e províncias, apesar de dificuldades financeiras e outras complicações, devido à Guerra Civil, da FRELIMO contra a RENAMO na época (Cunha, 2013). Chichava e Pohlmann (2008) relatam que o investimento em veículos de comunicação estatais ocorria em paralelo ao encerramento de jornais e rádios particulares, para estabelecer uma política de controle rígido sobre a imprensa.

Pode-se dizer que, durante quinze anos (1975-1990), ou seja, durante a vigência do regime monopartidário, o cenário da imprensa em Moçambique foi marcado pelo controlo da imprensa pelo Partido, pela censura e autocensura. A imprensa era um instrumento do governo na busca de certos objectivos, e a liberdade de expressão e de imprensa eram vistas como meras ilusões burguesas, ameaças ao ideal socialista e revolucionário: fora do Partido-Estado, o destino da imprensa não seria a independência e a liberdade de expressão, mas o controlo por interesses capitalistas e contra-revolucionários (Chichava & Pohlmann, 2008, p.128).

Em 1990, é aprovada uma nova Constituição, que transforma Moçambique em uma democracia multipartidária. No ano seguinte, foi promulgada a primeira Lei de Imprensa (Lei nº 18/91), que garantiu algumas liberdades que eram entendidas como valores burgueses pelo governo anterior, tais como a liberdade de expressão e de criação na imprensa, sem a necessidade de um aval prévio da FRELIMO. Por meio da Lei de Imprensa, também foi criado o Conselho Superior de Comunicação Social (CSCS), órgão que pretendia ser independente, autônomo administrativamente e financeiramente, com a missão de assegurar a independência e a autonomia dos veículos de comunicação, bem como a liberdade de expressão, além dos direitos de antena e de resposta<sup>147</sup>. O CSCS, todavia, nunca foi um órgão de consenso, sendo acusado de favorecer o partido no poder. A maior crítica é que o presidente e o vice do CSCS são indicados pelo presidente da república e, para conseguir a indicação a um cargo, pressupõe-se a necessidade de evitar críticas ao regime vigente (Chichava & Pohlmann, 2008).

---

<sup>147</sup> Os direitos de antena e de réplica são um conjunto de regras na Constituição de Moçambique, que estabelecem a distribuição de tempo nos veículos de comunicação aos partidos políticos, de acordo com a representatividade deles. (1)

(1) Publicação Oficial da República de Moçambique (2018, 12 de Junho). Boletim da República. Consultado em 04 de Setembro de 2018, em <http://extwprlegs1.fao.org/docs/pdf/moz117331POR.pdf>

Com as novas determinações, surgiram vários jornais, rádios e televisões. A RENAMO também fundou a sua rádio em 1990, denominada de Rádio Terra Verde. Apesar de o conteúdo dos meios de comunicação ser inicialmente acessível apenas a uma pequena elite, a possibilidade de divulgação de notícias, para além de um direcionamento único determinado pelo partido no poder, renovou bastante a esperança de um debate mais amplo e construtivo no país, com uma imprensa mais plural.

A abertura política possibilitou a emergência de uma imprensa independente, investigativa, séria e combativa, não mais ao serviço dos interesses do partido, mas livre para reportar a sua interpretação dos factos. Liderada por indivíduos como Carlos Cardoso — fundador, com outros jornalistas em torno do grupo Mediacoop, do primeiro jornal fax de Moçambique, o MediaFax, e do primeiro semanário independente, o Savana — esta imprensa, para além de informar o cidadão sobre os seus direitos e colaborar na edificação de um Estado democrático, tem exercido o papel fiscalizador do poder público que lhe havia sido retirado no regime monopartidário, denunciando, assim, os abusos dos recursos do Estado pelos políticos e os efeitos negativos de algumas políticas do Estado moçambicano (Chichava & Pohlmann, 2008, p.128).

A Lei de Imprensa também é constantemente revista, para garantir a manutenção dos direitos e a regulamentação dos profissionais e das operadoras. As rádios continuaram sendo os veículos de maior audiência, com destaque para a Rádio Moçambique, de ordem estatal e que herdou o património da antiga Rádio Clube, desde a independência. Essa emissora passou a ter transmissão e equipas de trabalho em todas as províncias do país. Além disso, existiam as rádios comunitárias, atuando em rede e garantindo o acesso à informação em todos os espaços, sendo utilizadas também línguas locais, mesmo com o português sendo o único idioma oficial do país. Cunha (2013) destaca também “o papel das rádios religiosas e as comunitárias”, que são “financiadas por organizações não-governamentais” e “privilegiam conteúdos de apoio ao desenvolvimento, como saúde, alimentação, educação” (Cunha, 2013, p.33). Passaram a atuar ainda em Moçambique várias rádios públicas europeias, como a RDP-África, a RFI (Rádio França Internacional) e a BBC África. Nos veículos impressos, destacam-se o surgimento de diversos veículos privados, como o Imparcial, o Popular e o Semanário Expresso.

A mídia moçambicana teve um papel investigativo determinante, a partir dessas mudanças. Os jornalistas investigaram os desfalques no Banco Comercial de Moçambique e no Banco Austral, que foram denunciados como ações realizadas por pessoas ligadas ao poder, de forma direta ou indireta. Além disso, as instituições de

Bretton Woods (Banco Mundial e Fundo Monetário Internacional) foram denunciadas quando determinaram mudanças na política da castanha do caju, que prejudicaram a economia do país. Isso porque a comercialização da castanha de caju em estado bruto passou a ser liberada a partir de 1990 por pressão dessas instituições internacionais. Anteriormente, só se exportava castanha industrializada, visto que garantia a industrialização no país e a venda em um melhor valor de mercado (Chichava & Pohlmann, 2008).

Chichava e Pohlmann (2008) retratam que o jornalista Carlos Cardoso se destacava no jornalismo investigativo, fazendo várias denúncias sobre abuso de poder. Ele se posicionou de forma contrária à escolha de Armando Guebuza, para suceder Joaquim Chissano na presidência da FRELIMO e, conseqüentemente, na presidência do país. Cardoso também investigava vários casos de corrupção e apresentava denúncias contra políticos do primeiro escalão do estado e da FRELIMO. O jornalista foi morto em 22 de novembro de 2000 e a imprensa independente sofreu um grande baque, pois esse assassinato foi entendido como um silenciamento a esse jornalismo de denúncia. Com isso, os demais profissionais da área estavam avisados de que poderiam acontecer o mesmo com eles. Chichava e Pohlmann destacam que a própria sociedade ficou mais reticente sobre as suas possibilidades de liberdade e o jornalismo investigativo desapareceu, sendo apenas noticiados alguns episódios críticos esporádicos, mas sem grande profundidade e apuração, como fazia Carlos Cardoso.

Outros problemas encontrados na mídia moçambicana são inclinações partidárias, sobretudo nos veículos públicos, acusados de favorecer a FRELIMO, com mais ênfase em períodos eleitorais (Chichava & Pohlmann, 2008). Por outro lado, a liberdade de expressão passa a ser um direito consolidado com a constituição de 2004, pois o Conselho Superior de Comunicação Social ganhou *status* constitucional. Chichava e Pohlmann ressaltam que os observadores internacionais certificaram mudanças graduais na postura da mídia nas eleições de 2004, em relação a anos anteriores, mas que a Rádio Moçambique e os jornais públicos ainda são claramente parciais, como aponta a Missão de Observação de Eleições da União Europeia (MOE UE)<sup>148</sup>. De acordo com os dados do órgão, o jornal Notícias concedeu 57% da sua cobertura ao governo, nas eleições de

---

<sup>148</sup> MOE UE (2004). Republic Of Mozambique - Presidential and Parliamentary Elections 1-2 December 2004 - European Union Election Observation Mission. Consultado em 20 de Março de 2019, em [https://www.kas.de/c/document\\_library/get\\_file?uuid=26adce40-4f45-1a2c-dbf9-d259976c1ec0&groupId=252038](https://www.kas.de/c/document_library/get_file?uuid=26adce40-4f45-1a2c-dbf9-d259976c1ec0&groupId=252038)

2004, enquanto a RENAMO ocupou 19% do espaço e o Partido de Democracia e Desenvolvimento teve apenas 10% da cobertura total do veículo.

Nas eleições de 2014, a MOE UE<sup>149</sup> destacou que houve a prática da liberdade de imprensa na maior parte do tempo, pois os cidadãos conseguiram receber um número considerável de informações sobre todos os candidatos. A MOE UE destacou o papel das rádios comunitárias, com a difusão de notícias por todo o país. Todavia, pontuou que isso não foi visto nas rádios geridas pelo Instituto de Comunicação Social, ausentes da cobertura campanha eleitoral na maior parte do tempo. A Missão de Observação relatou ainda que houve casos de intimidação a jornalistas nas províncias de Gaza, Nampula e Tete. Porém, a MOE UE acatou o pedido de não divulgar os nomes dos jornalistas e meios de comunicação em que trabalham, por questões de segurança. Além disso, houve outros problemas durante o processo eleitoral, que estão traçados no relatório.

A liberdade de imprensa foi respeitada durante o período de campanha, embora a MOE UE tenha sido informada de alguns casos de intimidação de jornalistas de meios de comunicação privados e comunitários e de um incidente durante o dia das eleições resultando num jornalista a ser agredido e as suas gravações destruídas. A rádio Progresso em Inhambane teve que suspender as suas actividades devido a razões técnicas, dois dias antes do início da campanha eleitoral, mas mesmo antes de prosseguir com as alterações técnicas exigidas, a rádio apenas tinha permissão para transmitir música. A rádio recomeçou mais tarde a sua transmissão do dia eleitoral, mas perdeu a campanha eleitoral (MOE UE, 2014, pp.36-37).

Em relação aos jornais e televisão, a Missão de Observação destacou o papel da Rádio Moçambique e da Televisão de Moçambique ao transmitir programas de educação cívica, com conteúdo voltado aos procedimentos de votação e o estímulo a participação no processo democrático. A MOE UE também destaca que a STV fez uma boa cobertura no dia das eleições. Por outro lado, não houve qualquer debate entre os presidencialistas, por conta do desinteresse do candidato da FRELIMO, Filipe Nyusi, em promover o diálogo com os adversários. Enquanto isso, os meios de comunicação públicos deram espaço a 18 dos 30 concorrentes para abordarem suas campanhas, enquanto os três principais partidos extrapolaram o tempo determinado na utilização da Rádio Moçambique e Televisão de Moçambique, mas a Comissão Nacional de Eleições e o Conselho Superior de Comunicação Social não se posicionaram quanto a isso.

---

<sup>149</sup> MOE UE (2004). Moçambique Relatório Final - Eleições Gerais 15 Outubro 2014 - União Europeia Missão de Observação Eleitoral. Consultado em 20 de Março de 2019, em [http://www.eods.eu/library/eueom\\_mozambique\\_2014\\_finalreport\\_pt.pdf](http://www.eods.eu/library/eueom_mozambique_2014_finalreport_pt.pdf)



Chichava e Pohlmann (2008) salientam que, para além de problemas de ameaças ou agressões, as dificuldades económicas impedem o desenvolvimento de um jornalismo qualificado no país. Os jornais põem os profissionais para trabalharem em situações precárias e esses funcionários muitas vezes não tiveram uma formação académica adequada, além de terem pouca experiência profissional. Assim sendo, acabam se tornando alvos de políticos e empresários, para realizarem matérias parciais, além de negociarem omissão de fatos que podem contrariar os interesses das pessoas que estão no poder. Muitas vezes pede-se também ajuda na logística para a produção de reportagens, o que automaticamente influencia as matérias. Os jornais, muitas vezes, não conseguem manter os custos de logística e a maior parte acaba encerrando as atividades. Os veículos que buscam uma postura independente sofrem ainda mais problemas para sobreviverem, por conta da ligação entre a alta classe empresarial e os políticos. Com isso, para conseguir publicidade é necessário evitar conteúdos que contrariem os interesses de ambas.

O trabalho da mídia é afetado pela ausência de um Estatuto do Jornalista, que determine os direitos e deveres da profissão, valorizando e credibilizando esse ramo, além de responsabilizar os profissionais por condutas inadequadas. Com isso, é possível que pessoas sem qualquer conhecimento da função jornalística trabalhem no ramo, sem quaisquer preocupações pela ética profissional ou parâmetro de conduta, através de guia, e ainda atuem por interesses próprios. É possível, por exemplo, ocupar cargos políticos e ser jornalista ao mesmo tempo. Chichava e Pohlmann (2008) pontuam que um jornalista da Rádio Moçambique ocupava um cargo de vereador no município de Matola e queria cobrir uma ação da RENAMO na localidade, sendo impedido pelo partido de oposição, que o considerou como agente da FRELIMO e não um jornalista em função profissional.

Isabel Ferin Cunha (2017) afirma que o domínio da mídia em Moçambique é do estado e mesmo os veículos privados encontram-se condicionados aos interesses da FRELIMO e dos seus representantes. Em um estudo sobre corrupção nos meios de comunicação, Cunha afirmou que a censura, a autocensura e um “jornalismo ‘de partido único’ conferem características específicas às coberturas jornalísticas, onde o que está subentendido adquire grande valor noticioso” (Cunha, 2017, p.37). Susana Salgado (2011) reforça a existência de um modelo semelhante ao aplicado no período monopartidário, em que os veículos de comunicação sofrem um rígido controle pelo estado e por outros atores da classe política. Mesmo os veículos particulares estão ligados a pessoas próximas da FRELIMO, de modo direto ou indireto. Salgado explica que a

ligação indireta é realizada por meio da dificuldade para a licença de grupos opositores ou aplicação de anúncios publicitários de alto valor. Na relação direta com os jornalistas divergentes, há tentativas de suborno ou ameaças de perseguição (Salgado, 2011).

Em relação à *internet*, Salgado afirma que não há um controle direto dos *sites*, mas algumas recomendações para que blogueiros parem de escrever. Uma forma de evitar as perseguições é criar *blogs* e perfis anônimos nas redes sociais. Um exemplo é o perfil da rede social *Facebook* Unay Cambuna<sup>150</sup>, que possui 74397 seguidores (1,4% dos usuários da *internet* em Moçambique). Esse perfil faz denúncias sobre corrupção, bastidores de reuniões, bem como comenta as notícias políticas do país. Apesar de recorrentemente ter a sua imagem atrelada à RENAMO, o perfil não faz essa declaração e os seus administrados não foram descobertos.

Susana Salgado (2011) escreve artigo sobre o *digital divide* na África, uma análise sobre “a distribuição desigual da informação e das tecnologias da informação e da comunicação” (Salgado, 2011, p.104). A partir da análise do *digital divide*, a autora considera que é importante fortalecer políticas de desenvolvimento do país, atreladas ao fortalecimento do processo democrático e, para isso, a liberdade de imprensa é um desafio a ser enfrentado, tanto em Moçambique, como em Angola.

Várias barreiras são comuns aos processos de democratização e ao desenvolvimento dos países africanos em geral e aos casos de Angola e Moçambique em particular. O *digital divide* é importante porque condiciona o acesso à tecnologia e ao conhecimento que permite usufruir das vantagens da tecnologia, mas não é a única dificuldade. A falta de tradição de discussões públicas e de uma cultura de abertura, bem como as elevadas taxas de analfabetismo e a habilidade para compreender a informação que é veiculada, ou a falta de alimentação, cuidados médicos e habitação digna são elementos que devem ser ponderados nas análises sobre o desenvolvimento, a tecnologia e a democratização (Salgado, 2011, p. 210).

A questão linguística é outra barreira para um maior desenvolvimento da imprensa, pois apenas 58,8% da população de Moçambique é alfabetizada. Além disso, a imprensa é difundida predominantemente em português e somente 10% da população moçambicana reconhece o português como a sua língua materna, como mostram os dados do Censo de 2007<sup>151</sup>, enquanto a *emakhuwa* é vista por 25% como a sua língua materna.

---

<sup>150</sup> Matsangaisse, U. K. *Facebook*. Consultado em em 22 de Março de 2019, em <https://www.facebook.com/unai.kambuma.matsangaisse>

<sup>151</sup> Moçambique realizou Censo em 2017, mas não havia apresentado os dados finais até março de 2019, por isso, foram utilizados os dados do Censo de 2007.

O português é a única língua oficial em Moçambique, mas o portal RFI<sup>152</sup> aponta que o catálogo do *Ethnologue* define que existem 43 línguas em Moçambique, incluindo o português e a língua de sinais. Porém, o Núcleo de Estudos de Línguas Moçambicanas reconhece apenas 22 línguas (RFI, 2016).

Apesar de todas as dificuldades apontadas e do impacto causado pelo assassinato de Carlos Cardoso, os autores Chichava e Pohlmann (2008) consideram existir um esforço de uma imprensa independente para construir um contrapoder no país. No entanto, esses profissionais são assediados constantemente ou até ameaçados por políticos, empresários e outras forças políticas e econômicas, quando atuam profissionalmente.

Recentemente, têm sido constantes os casos de jornalistas críticos ao regime serem agredidos em Moçambique. Em 24 de abril de 2018, foi realizado um seminário no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, com o título *Liberdade de expressão, ativismo e intimidação em Moçambique: Reflexões e testemunhos*<sup>153</sup>. O intuito era debater casos de violência a críticos ao governo, sobretudo em relação aos meios de comunicação. O debate foi convocado, devido ao sequestro e a tortura sofridos pelo jornalista Ericino de Salema, em 26 de março de 2018, caso de bastante repercussão internacional. O jornalista faz constantes críticas ao governo moçambicano no programa Pontos de Vista, da STV. Ele foi sequestrado em frente ao Sindicato Nacional de Jornalistas em Maputo, depois foi fortemente agredido, sendo abandonando inconsciente, em uma autoestrada fora da cidade. Ele foi encontrado por populares, gravemente ferido, tendo fraturado as pernas e um braço.

Na descrição do evento *Liberdade de expressão, ativismo e intimidação em Moçambique: Reflexões e testemunhos*<sup>154</sup>, do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, também são relacionados outros casos, como o episódio ocorrido com José Macuane, um dos palestrantes do evento em Coimbra, que é professor da Universidade

---

<sup>152</sup> RFI. (2016, 21 de Fevereiro). Português é idioma oficial de Moçambique, mas 90% da população prefere outras línguas. Consultado em 22 de Março de 2019, em <http://br.rfi.fr/africa/20160221-portugues-e-idioma-oficial-de-mocambique-mas-90-da-populacao-prefere-outras-linguas>

<sup>153</sup> CES (2018). Liberdade de expressão, ativismo e intimidação em Moçambique: reflexões e testemunhos. Consultado em 22 de Março de 2019, em <https://ces.uc.pt/pt/agenda-noticias/agenda-de-eventos/2018/liberdade-de-expressao-ativismo-e-intimidacao-em-mocambique>

<sup>154</sup> CES (2018). Liberdade de expressão, ativismo e intimidação em Moçambique: reflexões e testemunhos. Consultado em 22 de Março de 2019, em <https://ces.uc.pt/pt/agenda-noticias/agenda-de-eventos/2018/liberdade-de-expressao-ativismo-e-intimidacao-em-mocambique>

Eduardo Mondlane e comentarista político. Ele foi ferido com um tiro por desconhecidos em Maputo, em maio de 2016. Além dessas agressões, que provavelmente aconteceram por questões políticas, o *website Voa Português* retrata outro caso ocorrido em abril de 2018, quando o cinegrafista da STV, Hélder Mathwassa, cobria o trabalho da equipe de inspeção da Agência Nacional de Controlo de Qualidade Ambiental<sup>155</sup>. Ele foi agredido por dois gestores portugueses do complexo Super Marés, mas não ficou com grandes ferimentos. O ato foi filmado por outros profissionais da mídia e os agressores foram identificados (*ibidem*). O *website* Observador pontua outro caso de violência fora do setor midiático: o assassinato do presidente do Conselho de Nampula, Mahamudo Amurane. O político foi morto a tiros em 04 outubro de 2017, data em que se comemorava 25 anos do Acordo de Paz<sup>156</sup>. Amurane havia sido eleito pelo Movimento Democrático de Moçambique (MDM), em 2013.

Durante esta pesquisa, foram atualizados os dados sobre o panorama dos veículos de comunicação existentes em Moçambique. Foram utilizadas as contribuições de Chichava e Pohlmann (2008), mas também se acrescentou dados da pesquisa de campo e de consulta pela *internet*, para observar se os veículos permanecem ativos. Nove emissoras de televisão foram encontradas. A Televisão de Moçambique (TVM) e a Rádio e Transmissão de Portugal para África (RTP-África), são públicas. A primeira é moçambicana e a segunda de Portugal. Existem três televisões públicas de inspiração religiosa, que são a TV Maná (da Associação Maná Igreja Cristã), a TV Miramar (da Igreja Universal do Reino de Deus) e a Gungu TV (pertencente ao grupo católico Shalom Adonay). Além disso, há outras quatro emissoras privadas: a STV, que atua em oito das 11 províncias; a Televisão Independente de Moçambique (TIM), a KTV; além da Sirt-TV, com sede na cidade de Tete, a única fora da capital.

A Rádio Moçambique é a única emissora pública e também a única com cobertura nacional. Ela está presente em todas as províncias e é transmitida em 21 línguas. Além disso, existem várias rádios privadas, sendo que as emissoras existentes fora de Maputo atuam em FM e com pequena cobertura. A FRELIMO possui a rádio Indico, que pertence à Associação dos Combatentes da Luta de Libertação Nacional, uma das organizações do partido. A Rádio Terra Verde foi cedida pela RENAMO a empresa privada Nova Difusão

---

<sup>155</sup> Redação Voa. (2018, 19 de Abril). Mais um jornalista agredido em Maputo. *Voa português*. Consultado em 22 de Março de 2019, em <https://www.voaportugues.com/a/mais-um-jornalista-agredido-em-maputo/4355836.html>

<sup>156</sup> Lusa. (2018, 29 de Março). Frelimo é “primeira suspeita” dos atos de violência. Consultado em 23 de Maio de 2018, em <https://observador.pt/2018/03/29/frelimo-e-primeira-suspeita-dos-atos-de-violencia/>

em 2008. Além disso, existem várias rádios comunitárias ao redor do país em línguas locais, que buscam atingir todos os públicos, fazendo com que a rádio ainda seja o veículo de maior expansão e divulgação no país.

Em relação aos veículos impressos, foram encontrados três jornais diários e de circulação nacional: Notícias, Diário de Moçambique e O País. Além disso, foram localizados nove semanários: Zambeze, Magazine Independente, Canal de Moçambique, Savana, Domingo, Público, Escorpião, A Verdade e O Desafio. Moçambique ainda possui a Agência de Informação de Moçambique (AIM), única agência de notícias do país e que publica tanto em inglês, como em português, sendo um veículo determinante para a difusão dos acontecimentos de Moçambique para fora do país.

## Capítulo quarto – Surgimento e expansão do *rap*

Após analisar os efeitos da globalização e da mídia, aborda-se, nesta parte do trabalho, o surgimento e a expansão do *hip-hop*, em geral, e da música *rap*, em particular. Além disso, haverá uma análise de como o *rap* de intervenção tenta lutar contra as injustiças sociais, utilizando as mesmas ferramentas tecnológicas de comunicação que são usadas para difundir a ideologia do sistema vigente.

O primeiro subcapítulo será dedicado a explicar o contexto de surgimento do *hip-hop*, os elementos que compõem esse movimento, assim como aspectos históricos que influenciaram na formação do *hip-hop*. Em relação ao contexto, será observado que o bairro do Bronx, onde o movimento surgiu, vivia um momento de grande crise social. A análise das raízes culturais do *hip-hop* será importante para compreender que, apesar de o movimento ter sido formado nos Estados Unidos, existe uma herança africana na sua gênese. Isso interliga as ações do *hip-hop* com movimentos de resistência que o antecedem, como são os casos do pan-africanismo e da luta pelos direitos civis nos Estados Unidos.

No segundo subcapítulo, será analisado o processo de globalização do *hip-hop*. A partir do trabalho de Emmett Price III (2006), serão examinadas as turnês internacionais do movimento e a divulgação de filmes de *break dance*, um dos elementos do *hip-hop*, em várias partes do globo. Haverá, ainda, uma verificação de como o mercado capitalista influenciou a reconfiguração do movimento, com o surgimento de um *rap* mais voltado a mensagens de fácil comercialização, classificado como *mainstream*. Enquanto isso, o *rap* mais politizado e voltado a questões sociais, se restringiu mais ao *underground*.

O terceiro subcapítulo é dedicado a mostrar que, apesar de o *hip-hop* estadunidense ser o mais popular, há experiências bem distintas desse movimento em torno do globo. Por meio da obra Gilles Tordjman (1998), será visto que o *sample*, um trecho de áudio de outra gravação inserido na música *rap*, é fundamental na pluralidade sonora desse gênero. Os sons “sampleados” podem ser inclusive não musicais. Além disso, será visto nas contribuições de Tony Mitchell (2001) que há uma reconfiguração nos locais para onde o *rap* se expande, havendo junções com os ritmos de cada espaço. Isso acaba por criar produtos culturais híbridos, remetendo, assim, às contribuições de Nestor Canclini (2001) e Homi Bhabha (1998). Já Ted Swedenburg (2001) apresenta a obra de três artistas muçulmanos europeus, para mostrar a diversidade de lutas políticas existentes na Inglaterra e França, em uma contraposição a qualquer risco de

homogeneidade global desse ritmo, inclusive com aspectos religiosos a influenciar novas experiências com *rap*.

O quarto subcapítulo estabelece um diálogo sobre a questão de gênero no movimento *hip-hop*. Isso porque Tricia Rose (1994) e Patricia Hill Collins (2006) afirmam que o *rap* trava uma importante luta para combater o racismo e outras opressões, mas sempre naturalizou a invisibilidade feminina, inclusive com letras de caráter misógino. Por outro lado, serão mostradas, a partir da obra de Hill Collins, artistas que utilizam o *rap* como meio para combater a violência sexista e transmitir mensagens ao público sobre os ideais do feminismo negro. Já Kyra Gaunt (2003) fala sobre a importância da experiência de dança das mulheres negras na reconfiguração do cenário do *rap*.

No quinto subcapítulo, o debate é sobre o papel educativo do *rap*. O artista considerado pai do *hip-hop*, Afrika Bambaataa, estabeleceu o *Overstanding* (exagero de conhecimento, em uma tradução livre) como o quinto elemento do movimento, depois de perceber uma tendência demasiada no consumismo, por parte dos *hip-hoppers*. Desse modo, Bambaataa entendeu que seria necessário resgatar a importância dada ao conhecimento, proporcionado pelo *hip-hop*. Dentro dessa perspectiva, serão mostrados casos da ligação entre o *hip-hop* e a educação, que tratam o movimento como ferramenta complementar ou alternativa ao ensino formal. Um desses casos é o do professor de inglês James Braxton Peterson (2016), que leciona utilizando o *hip-hop* há 20 anos. Ele explica a “Pedagogia do *Playlist*”, metodologia que usa músicas para estimular a aprendizagem. Outro exemplo será o de Mark Anthony Neal (2004), que reuniu 44 textos de acadêmicos de áreas diversas para mostrar a importância de estudos sobre o *hip-hop*. Essa obra serve como resposta ao estigma ainda sofrido pelo *hip-hop*, pois alguns acadêmicos consideram que o movimento não seja digno de um estudo rigoroso. Por fim, serão mostrados casos de universidades que realizam investimentos no estudo desse movimento cultural, como são os exemplos da Universidade de Harvard e da Universidade de Cornell, ambas detentoras de consideráveis arquivos sobre *hip-hop*.

O sexto tópico deste capítulo é relacionado com a moda do *hip-hop*. Maria Eduarda Araújo Guimarães (1999) considera que os adeptos desse movimento desenvolveram um estilo próprio de se vestirem, com roupas largas e, geralmente, velhas. Os motivos eram a facilidade para exercer movimentos de dança – com as roupas largas – e as baixas condições financeiras dos seus militantes – por isso, eram velhas. Apesar dessa origem específica, as roupas influenciaram uma geração a se vestir de modo

semelhante, incluindo pessoas de classes sociais mais favorecidas. Por conta disso, Camila da Silva Marques e Rosane Rosa (2014) irão explicar que foi criado todo um mercado *fashion* adaptado a essa tendência, enquanto Alexandre Bergamo (2007) mostra que isso gerou uma pirâmide invertida na moda. Isso porque a moda, geralmente, nasce nas classes favorecidas para depois ser copiada por pessoas com menos recursos.

O último tópico deste capítulo debate o *rap* como uma forma de comunicação alternativa, mostrando que esse ritmo transmite mensagens dificilmente propagadas por outros meios. Desse modo, é apresentada a teoria da folkcomunicação, formulada por Luiz Beltrão (1967; 1980), que mostra como a população pode construir comunicações paralelas na sociedade, inclusive por meio de uma evolução de outras formas alternativas anteriores. Sendo assim, é traçado o paralelo entre os *griots* – sábios mensageiros da África Ocidental – e os *rappers*, mostrando-os como produtores de folkcomunicação, pois ambos priorizam o conteúdo de mensagens, em relação ao formato. Neste último subcapítulo, também serão mostrados paralelos entre teorias de Boaventura de Sousa Santos (2005, 2007) e o *rap*. Esse autor defende que o caráter emancipatório do *rap* pode contribuir para a superação da “linha abissal”, uma divisão entre quem possui todos os seus direitos sociais respeitados e os abissalmente excluídos. Ademais, será visto ainda, como a “ecologia dos saberes”, do mesmo Sousa Santos, promove a complementaridade entre o *rap* e o meio acadêmico.

#### **4.1 A formação do movimento *hip-hop***

A socióloga brasileira Maria Eduarda Araújo Guimarães (1998) retrata que o movimento *hip-hop* começou nos Estados Unidos, porém destaca que o discurso politizado é herança de uma gênese anterior: a influência africana. Os africanos emigraram forçadamente para serem escravizados nos Estados Unidos, sobretudo no XVII. Depois da abolição, em 1863, passaram a ocupar as periferias e formarem os denominados povos afroamericanos (Guimarães, 1998).

Mesmo com a abolição, o país manteve um sistema de segregação por raça, com as leis Jim Crow, que surgiram em 1876 e foram abolidas apenas em 1974. De acordo com o professor de história moderna dos Estados Unidos, David Chappell (2008), essas leis proibiam negros e alguns imigrantes de frequentarem determinados locais, destinados exclusivamente a brancos. As exceções aconteciam apenas sob autorização. Os segregacionistas argumentavam que as misturas raciais e culturais poderiam provocar



atrasos para o povo dos Estados Unidos (Chappell, 2008). A cientista política estadunidense Katina Stapleton (1998) discorre que o fim das leis Jim Crow não provocou o encerramento imediato do segregacionismo, porque negros e pobres continuavam morando em locais desestruturados e de difícil acesso.

O etnomusicólogo estadunidense Emmett G. Price III (2006) relata que o *hip-hop* surgiu especificamente no bairro do Bronx, em Nova Iorque. Esse bairro era predominantemente negro e latino e vivia um momento de grande crise social, com o surgimento das gangues juvenis. Muitos jovens viviam em famílias desestruturadas e as gangues, formadas por amigos, substituíam os espaços de convívio social não preenchidos pelas famílias. Os encontros de gangues serviam para a venda de drogas. Os grupos criaram rivalidade entre si e cometiam crimes em toda Nova Iorque. Como forma de rivalidade entre as gangues, haviam pichações para demarcar território ou mostrar que “invadiu” o espaço rival (Price, 2006).

O antropólogo brasileiro José Carlos Gomes da Silva (1999) discorre que existiam diferentes formas de convivência entre os grupos juvenis, com maior relevância para as gangues e as posses nas periferias de Nova Iorque. As gangues eram responsáveis por promover violência no bairro, formando grupos rivais, que faziam assaltos e tentavam intimidar os inimigos. Já as posses eram mais pacíficas e passaram a ser importantes para a constituição do movimento *hip-hop*.

É nesse plano mais particular, relativo ao bairro, que os jovens se estruturam mediante as festas de rua, as *crews* ou *posses*. As *posses* constituíram-se como espaço próprio pelo qual os jovens passaram não apenas a produzir arte, mas a apoiar-se mutuamente. Diante da desagregação de instituições tradicionais, como a família, e a falência dos programas sociais de apoio, as *posses* consolidaram-se no contexto do movimento hip hop como uma espécie de “família forjada” pela qual os jovens passaram a discutir os seus próprios problemas e a promover alternativas no plano da arte. No contexto norte-americano as posses constituem-se como o oposto às gangues, que são também grupos juvenis de apoio, que, não obstante, promoviam a violência entre os iguais (Silva, 1999, p.26).

Price (2006) retrata que, durante o início dos anos 1970, o *DJ Kool Herc* começou a promover alguns bailes de rua no bairro do Bronx, com as manipulações das aparelhagens de som, em que o momento de maior impacto da batida musical passou a ser chamado de *break* e a dança que acompanhava essa batida foi intitulada de *break*

*dance*. A primeira festa nesse estilo aconteceu em 11 de agosto de 1973 na rua Sedgwick Avenue, no Bronx e, logo depois, aconteceu em vários locais do bairro<sup>157</sup>.

O DJ Afrika Bambaataa percebeu a ligação entre as diferentes expressões artísticas e as definiu como sendo elementos de um novo conceito: o *hip-hop*. Esse conceito foi posteriormente considerado um movimento cultural, formado pelos elementos *break dance*, *DJ*, grafite e *MC*. Em pouco tempo, os integrantes das gangues também passaram a integrar o *hip-hop*. Segundo Price (2006), o DJ Afrika Bambaataa era adepto das gangues, mas observou os malefícios disso e promoveu eventos que reuniam grupos para disputas de danças, grafite e música. A disputa do grafite deriva das pichações em prédios públicos, pois as pessoas que escreviam para demarcar território foram motivadas a realizarem desenhos nos eventos de *hip-hop*.

Bambaataa criou a entidade *Zulu Nation*, para organizar os eventos de *hip-hop*. O objetivo era integrar todas as gangues e posses para disputas no campo da arte, mostrando quais exploravam melhor os elementos daquele novo movimento. Bambaataa estabelece ainda que o lema da organização não governamental é “Paz, Amor, União e Diversão”, definindo esse lema como base para o verdadeiro espírito do *hip-hop*. O objetivo de Bambaataa era inserir todas as disputas apenas no campo da arte e fazer com que os integrantes do movimento se envolvessem em um espírito de fraternidade. Ele desejava a expansão do *hip-hop*, para extinguir a violência em nome da cultura (Price, 2006). Price pontua que os encontros de *hip-hop* realizados no Bronx foram gradativamente mudando a realidade social do bairro.

Um dos pontos a se destacar é o gradual aumento da importância dos *MCs* nas festas que deram origem ao *hip-hop*. Price (2006) afirma que, durante a fase inicial, o *MC* tinha exclusivamente a responsabilidade de manter a multidão envolvida nos eventos, cumprindo o papel de mestre de cerimônia. Ao longo do tempo, os *MCs* passaram a fazer rimas e aumentar a proximidade com o público, acendendo o interesse dos participantes. De acordo com o jornalista brasileiro Marcos Antônio Zibordi (2015), apesar de os precursores serem os *DJs* Kool Herc e Afrika Bambaataa, os *DJs* tinham um papel secundário, sendo apenas os responsáveis por tocar as músicas nas festas no bairro Bronx. No entanto, Marcos Zibordi observa, em seguida, uma evolução gradual do papel deles na cena *hip-hop*. A ascensão foi possível a partir da criação de sons próprios e da formulação de novos modelos estéticos.

---

<sup>157</sup> López, M. Hip hop: como nasceu o gênero musical que transformou a música. *Brasil el pais*. Consultado em 11 de Agosto de 2017, em [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/08/11/cultura/1502442803\\_063516.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/08/11/cultura/1502442803_063516.html)

Até então meros discotecários, os DJs passam a fazer experimentações como acelerar e retardar a rotação dos discos ou provocar ruídos pela fricção da agulha. Compõem a partir de colagens de trechos instrumentais fortemente rítmicos, novo método de selecionar um fragmento do vinil, de preferência sem a voz do cantor, e repeti-lo diversas vezes, criando outra narrativa sonora a embalar os dançarinos que acompanhavam essas sequências feitas de pedaços, de cortes, ou de *breaks*: eram os *break boys*, ou *b. boys*, com a designação feminina de *b. girls* (o nome da dança defendido pelos praticantes da cultura é especificamente *breaking*) (Zibordi, 2015, p.21).

O *rap* surge da união entre os *MCs* e o *DJs*, que passaram a criar música juntos. Price (2006) ressalta que o *rap* passou a ter mais notoriedade do que qualquer outro elemento do movimento *hip-hop*, fruto de uma visibilidade proporcionada por deter o microfone nos palcos. Tricia Rose (1994) discorre que o *rap* transformou as zonas periféricas de Nova Iorque, em um momento que vivenciavam muitas tensões sociais. Todavia, essas mudanças não foram totalmente pacíficas. Segundo Rose, a realidade feroz vivida pelos jovens das periferias nova-iorquinas se refletia muitas vezes em letras agressivas, com músicas que defendiam até mesmo a matança de policiais. Para a autora (1994), esse era um reflexo das turbulências entre os grupos marginalizados e a polícia, que por muitas vezes entravam em conflito, com mortes em ambos os lados.

Tricia Rose (2008) discorre que o *hip-hop* nasceu em um espaço de extrema pressão social e econômica. Ela afirma que as produções de *rap* continham intenso poder de diversão, afirmação e sofrimento. Essas características, afirma Rose, merecem valorização e é necessário reconhecer que elas resultavam do estresse para a criação artística naquele ambiente. Rose narra ainda que o *rap* herdou aspectos típicos da música negra, como o ritmo e a linguagem, mas também trouxe elementos novos, como a narração do contexto social. Os produtos artísticos surpreendentes demonstravam a genialidade dos músicos negros, pois o processo criativo era impulsionado apenas por revolta e um desejo pulsante de questionar isso, sem grandes recursos técnicos ou financeiros.

O sociólogo brasileiro José Carlos Gomes da Silva (1999) afirma que o surgimento do movimento *hip-hop* ampliou o conhecimento de jovens sobre a diáspora negra. Eles observaram as semelhanças entre os grupos estigmatizados ao redor do mundo, percebendo que as vítimas da exclusão eram recorrentemente pessoas negras. Além disso, o *hip-hop* motivou o conhecimento das influências históricas da cultura negra. O autor pontua como origem mais longínqua do *rap* o canto falado da África

Ocidental, conhecido como *griot*, estilo focado na transmissão de mensagem. A música negra jamaicana também influenciou os guetos americanos a partir da década de 1950, devido ao grande fluxo migratório, e o próprio *DJ Kool Herc* era jamaicano.

Price destaca que o *hip-hop* se espalhou gradualmente para outros bairros periféricos de Nova Iorque e, no final dos anos de 1970, já era um dos movimentos culturais com mais adeptos nos subúrbios da cidade. Bambaataa e a *Zulu Nation* também organizaram eventos para expandir o *hip-hop* pelos Estados Unidos (Price, 2006). Maria Eduarda Araújo Guimarães (1998) ressalta que o *rap* passou a ser um importante meio pelo qual os afroamericanos puderam expressar os seus problemas e lutar contra a miséria, a opressão e o racismo. Além disso, ela afirma que o nacionalismo negro, inspirado no movimento pan-africanista, foi uma das principais inspirações das composições musicais de *rap*, influência comprovada sobretudo pelo grande número de menções à Malcolm X e aos Panteras Negras nas letras. O sociólogo brasileiro Marco Aurélio Paz Tella (1999) ressalta que o *rap* passou a ser uma forma de afirmação dos negros e pobres por meio da cultura, unindo o prazer da criação artística com a necessidade de contestar problemas sociais.

Como já visto, o *rap* é amplamente aceito como um bem cultural essencialmente negro. A maioria dos autores que pesquisam o tema faz essa afirmação. Os argumentos vão desde as heranças rítmicas do *soul* ou do *funk*, à ênfase aos ícones negros nas letras. Eles ressaltam, ainda, que o Bronx, onde o movimento teve origem, era considerado um bairro negro. No entanto, o sociólogo português José Alberto Simões (2013) questiona essa concepção, afirmando que o Bronx possuía grande presença de latinos, também participantes efetivos da formação do *hip-hop*. Simões (2013) argumenta que vários grupos se identificavam com as causas apresentadas e não apenas os jovens negros do gênero masculino, como geralmente se fala.

Esta delimitação tende a produzir um discurso dominante sobre o hip-hop, e particularmente o rap, que legitima apenas um tipo de práticas e artistas, inclinando-se, simultaneamente, a mitificar as origens da cultura hip-hop. Se é verdade que os vários relatos apontam para o mesmo contexto sócio-histórico, só parcialmente podemos atribuir aos jovens afro-americanos residentes nesses locais o papel preponderante na formação do hip-hop. Por um lado, porque, dada a diversidade étnica de zonas como o Sul do Bronx, seria sempre de considerar a hipótese de outras minorias étnicas poderem ter tido um papel na gênese da cultura hip-hop. Por outro lado, porque, de facto, para além da influência afro-americana, encontramos nos relatos sobre as primeiras manifestações do hip-hop referências à presença de jovens de origem latina ou 'hispanica'. Esta omissão tem sido interpretada não apenas como uma imprecisão, mas como uma tentativa explícita de minorar ou excluir a presença latina da história do hip-hop (Simões, 2013, 109).

## 4.2 Globalização do *hip-hop*

Price (2006) afirma que o *hip-hop* se tornou um fenômeno nos Estados Unidos ainda na década de 1970, por conta da exposição na mídia. A partir dos primeiros anos da década de 1980, o *hip-hop* ganha projeção em outros países. Essa expansão do movimento para além do território estadunidense é o principal interesse desta parte da pesquisa, em que serão mostradas as estratégias de divulgação, por meio da mídia, de caravanas e de filmes. Será visto a adaptação de diversos grupos sociais, sobretudo jovens e negros em situação de exclusão, que encontram no *hip-hop* uma possibilidade de empoderamento. Por outro lado, será visto a influência do mercado, impulsionando um estilo *mainstream*, focado na obtenção do sucesso e muitas vezes voltado para mensagens de fácil assimilação e incentivando o luxo e o *glamour*. Enquanto isso, outros artistas passaram a questionar a influência do mercado e defenderam um estilo *underground*, retomando as raízes do *hip-hop*, centrado na coletividade, e abdicando de gravadoras comerciais.

Segundo Price (2006) o processo de expansão internacional tem como marco a primeira turnê do *hip-hop* no exterior, conhecida como *Tour Roxy*, em 1982. Ao todo, 25 integrantes do movimento *hip-hop*, incluindo Afrika Bambaataa, percorreram cidades da Inglaterra e da França. Contribuiu também para a difusão do *hip-hop* a abertura dos Jogos Olímpicos de Los Angeles, em 1984, quando 200 dançarinos de *break dance* estiveram entre as atrações (Price, 2006).

Price relata ainda que a globalização do movimento ocorreu por meio de jornalistas de diversos países que viajaram para os EUA, com o intuito de divulgar o exemplo do Bronx. O autor retrata que, nessa expansão, não houve uma simples cópia do *hip-hop* estadunidense. Várias características foram mantidas, como a forma de se vestir e as rimas do *rap*, mas as diferenças linguísticas, políticas e culturais fizeram do *hip-hop* um movimento amplo e diversificado. Ademais, Price entende que era impossível falar mesmo em uma identidade estadunidense do movimento, porque os seus adeptos reivindicavam a inspiração em culturas africanas. O autor destaca, por exemplo, a ligação do *hip-hop* com o nacionalismo negro defendido por Malcolm X, com os descendentes de africanos afirmando que fazem parte de uma nação independente dos Estados Unidos. O geógrafo brasileiro Renan Lélis Gomes (2013) afirma que as lutas históricas de revolucionários negros influenciaram o caráter político das composições de *rap*. Essa arte surge como forma de expressão do orgulho negro e se inspira nos Black Panthers

(Movimento Black Power), além de ícones estadunidenses como o já citado Malcolm X e também Martin Luther King, célebres militantes da luta pelo fim da segregação racial.

Price (2006) explica que a expansão do *hip-hop* foi possível porque se tornou uma força unificadora para os jovens com duas coisas em comum: uma expressiva experiência da cultura negra e uma dura experiência de pobreza. Para o autor estadunidense, o *hip-hop* se tornou o movimento negro mais importante do planeta, ao popularizar a causa da afirmação negra, mesclando arte com consciência política. Na opinião de Price (2006), o *hip-hop* mostrou uma capacidade de adaptação às causas específicas de cada localidade, abordando outras questões sociais, além da afirmação negra. O autor destaca ainda a importância do caráter ideológico do movimento, enfatizando a sua relevância para as ciências sociais.

O livro-reportagem *Hip-hop: A periferia grita*, de 2001, das jornalistas Janaína Rocha, Mirella Domenich e Patrícia Casseano, surgiu do interesse em entender porque o *hip-hop* passou a ser uma ferramenta capaz de trazer o protagonismo para periféricos. Para as jornalistas, o *hip-hop* é um movimento social que segue vários parâmetros organizados, para contestar a realidade vivida nos guetos e conseguir promover debates sobre a situação política nesses locais.

Esse movimento social seria conduzido por uma ideologia (ou pelo menos por certos parâmetros ideológicos) de autovalorização da juventude de ascendência negra, por meio da recusa consciente de certos estigmas (violência, marginalidade) associados a essa juventude, imersa em uma situação de exclusão econômica, educacional e racial. Sua principal arma seria a disseminação da “palavra”: por intermédio de atividades culturais e artísticas, os jovens seriam levados a refletir sobre sua realidade e tentar transformá-la (Rocha, Domenich & Casseano, 2001, p.18).

O movimento *hip-hop* logo sofreu influência da indústria cultural, como também influenciou essa mesma indústria. Price (2006) aponta que o *hip-hop* mudou a realidade do mercado da música e da indústria do entretenimento. Segundo o autor, surgiram gestores especialistas no movimento, que conseguiam convites para os artistas participarem de programas de televisão de variedades e *talk shows*, assistidos por uma grande audiência. O mercado então foi afetado pelo surgimento de vários *rappers* e de produtos, como filmes e documentários sobre o *hip-hop*.

O jornalista brasileiro Gilberto Yoshinaga (1999) descreve que a expansão imediata da cultura *hip-hop* para fora dos Estados Unidos ocorreu com o *break dance*. Segundo o autor, a indústria apostou na produção de filmes que envolviam o *break dance*, como o *Style wars*, de 1982 e o *Wild style*, de 1984. Todavia, essa popularização

fez surgir o debate sobre a cooptação do *hip-hop*, pois a difusão comercial poderia atenuar o seu caráter político, a favor de uma imagem de diversão. Além disso, muitas vezes os novos fãs do *break dance* sequer sabiam que a dança fazia parte de um movimento cultural mais amplo, com caráter emancipatório.

Tricia Rose (2008) argumenta que a inserção no mercado capitalista reconfigurou o *hip-hop*. De acordo com a autora, os brancos se tornaram a maior parte do público, bem como passaram a prevalecer letras que vangloriavam as drogas, a violência, o consumo excessivo e o sexo. Rose também nota uma queda do número de *rappers* conscientes e a maior popularidade na mídia, que prioriza temas mais comercializáveis. Trata-se de uma concepção que reforça as contribuições de Luciane Santos (2015), sobre a busca pelo *status* social, por via exclusiva do consumo.

Professor de cultura americana, Mickey Hess possui várias publicações sobre o movimento *hip-hop*. Na obra *Is hip hop dead?* – traduzido como *O hip hop está morto?* –, Hess (2007) debate sobre a dicotomia entre o *hip-hop mainstream* e o *hip-hop underground*, a partir do disco *Hip-hop is dead*, de 2006, do *rapper* estadunidense Nas. Nas adota nas letras do álbum um tom de nostalgia, lembrando-se de quando os artistas falavam sobre questões que lhe comoviam, sem pensar estrategicamente em agradar o público.

Hess argumenta que o debate sobre *mainstream* e *underground* traz força e constantes mudanças para o *hip-hop*. Enquanto o grupo *underground* defende em letras a manutenção da gênese cultural do movimento, os defensores do *mainstream* acreditam que o crescimento se dá com estratégias para um maior alcance das músicas. Hess (2007) ainda diz ser inevitável a influência da indústria. Para o autor, mesmo a maioria dos *undergrounds*, busca projeção e recursos financeiros, assim, podem prosseguir com a carreira artística. Como exemplo, o autor cita o próprio Nas, que se orgulha em possuir uma gravadora. Trata-se, na opinião do autor, uma forma de resistência às gravadoras convencionais, que poderiam pressionar por letras estrategicamente comercializáveis, mas também é uma busca por recursos para o desenvolvimento de um projeto artístico genuíno.

O educador brasileiro Ivan dos Santos Messias (2015) afirma que o papel dos ícones do *hip-hop* é fundamental, para o fortalecimento do movimento como agente conscientizador. Isso porque eles se tornam exemplos para demais membros, tanto para conscientização social, como para outros objetivos. Segundo o autor, aqueles *rappers* que, apesar de terem conseguido sucesso e relativa fama, não se deslumbram com o

dinheiro são tidos como agentes sociais nos guetos. Esses se mantêm atuantes na periferia e não se desvinculam da imagem de “maloqueiros”<sup>158</sup>, estando envolvidos em projetos de liberdade de expressão, lutando por direitos civis e denunciando crimes de violação contra oprimidos. Messias (2014) classifica os sujeitos do *hip-hop* como narradores do dia-dia da periferia. Eles não estão apenas preocupados com as questões políticas, mas também são uma espécie de contadores de histórias, com as quais todos os moradores dos guetos se identificam com as questões que são narradas. Portanto, eles dão visibilidade às diversas personagens das periferias.

As composições de Hip Hop exumaram o sujeito oculto, silenciado, esquecido; foi exposta a figura do favelado, do delinquente, do assaltante, das pessoas sem renda alguma, fora do mercado de trabalho formal – o contingente dos sem-nada (Messias, 2014, p.29).

Messias ainda afirma que a cor da pele e a origem étnica são os principais problemas de exclusão social vividos nos guetos e, por isso, esses temas são predominantes nas letras de *rap*, tanto nos Estados Unidos, como no Brasil, local onde o autor realiza a pesquisa.

Para Messias, “a exploração do ser humano é gerada por fatores culturais ou fatores étnicos absolutizados” (Messias, 2015, p.24). Os excluídos encontram-se na miséria, longe dos círculos de consumo e do reconhecimento como seres humanos plenos. Isso porque, assim como afirma Luciane Lucas dos Santos (2015), no primeiro capítulo desta tese, a aceitação social se dá por meio do consumo. Na opinião de Messias, (2015), “o mundo material da empregabilidade, dos serviços, das relações de trabalho e aparato tecnológico foi previamente construído pela racionalidade cultural” (Messias, 2015, p.24). Sendo assim, o autor entende que quanto mais um *rapper* de referência preocupar-se com os excluídos, mas ele será visto como um porta-voz dessas pessoas invisibilizadas.

O professor estadunidense de cultura juvenil S. Craig Watkins busca relacionar os seus estudos sobre as influências da era digital com o *hip-hop*. O pesquisador afirma que o *hip-hop* é um dos movimentos mais importantes da nossa era, porque cria uma voz e um veículo de informação para os jovens e os despossuídos, dando-lhes esperança e

---

<sup>158</sup> O termo “maloqueiro” nasce com caráter pejorativo devido à forma de se vestir e se comportar do periférico, sendo considerado algo grosseiro e ligado ao banditismo. Messias (2014) usa como uma identidade assumida, na qual o *rapper* não busca ser diferente de outro morador da periferia, mesmo com o sucesso obtido.



inspiração. Watkins (2005) defende que o *hip-hop* inclusive provocou uma reconfiguração na cultura *pop*, obrigando a dar destaque para grupos sociais historicamente excluídos. Todavia, o autor ressalta que muitos jovens não utilizaram essa projeção para uma emancipação coletiva, enfatizando apenas o consumo excessivo individual, as brigas por questões territoriais e a misoginia (Watkins, 2005).

### 4.3 Negociações regionais na música *rap*

O processo de globalização influenciou a expansão do *hip-hop* em vários países do mundo. Porém, não se trata de um processo de homogeneização, pois, como acontece nos processos de relações interculturais, há negociações com as configurações culturais locais, gerando uma hibridação, como classifica Nestor Garcia Canclini (2001). O professor de cultura negra Mark Anthony Neal (2004) classifica como instigador o estudo sobre as reconfigurações feitas no movimento *hip-hop* em diferentes espaços. O autor cita o exemplo do Brasil, um dos países estudados nesta tese. Neal aponta que realizou uma visita em uma casa de *hip-hop* no Rio de Janeiro, denominada Black Six, a residência tinha vários aspectos que lembravam o Harlem, um bairro em Nova Iorque, ou a cidade da Filadelfia, também nos Estados Unidos. Ambos os locais são conhecidos pela grande promoção de atividades do *hip-hop*. De acordo com o autor, há culturas de articulação e representação que atravessam fronteiras internacionais, mas são reconfiguradas de modo fascinante pelas línguas e sotaques nativos.

O musicólogo francês Gilles Tordjman (1998) destaca que o papel do *sample* na música *rap* transformou o modo de se pensar sobre música. O *sample* é um trecho extraído de qualquer gravação sonora para utilização em uma música. Para Tordjman, o *sample* possibilitou acrescentar a canções sons diversos, como, por exemplo, uma sirene, um motor de carro, uma peça jornalística ou um trecho de outra música. A música passou a ser trabalhada, inclusive, com barulhos sem notas musicais. Por isso, o musicólogo entende que o *rap* trouxe uma mudança brutal no alfabeto e vocabulário musicais. O *sample* inclusive é uma ferramenta para que haja uma identificação regional, pois as inserções de sons de ritmos locais dão sonoridades diferentes as músicas de cada espaço. Por meio de uma máquina de produção sonora ou de *softwares* de computador, também é possível unir um ritmo “sampleado” com uma batida de *rap*, para formar os instrumentais das músicas de *rap*. Outro aspecto no *sample* é a possibilidade de inserção de trechos de

discursos históricos específicos, que dificilmente seriam ouvidos em outros locais, diferenciando o *rap* de cada espaço.

O professor neozelandês de estudos culturais Tony Mitchell (2001) buscou mostrar as reconfigurações em diversos locais ao editar o livro *Global noise: Rap and hip hop outside the USA*, com 13 textos de acadêmicos de várias partes do mundo, para apresentar as manifestações do *hip-hop* fora dos Estados Unidos. De acordo com Mitchell, o *rap* e a cultura *hip-hop* não podem ser vistos como uma cultura afroamericana, porque identidades locais de várias partes do mundo são divulgadas por meio desse movimento e promovem modificações no *hip-hop*. O *rap* tornou-se uma espécie de idioma musical, onde há uma identificação por alguma padronização na estética, como a rima e alguns tipos de batidas, porém há sempre interferências nos locais para onde esse ritmo se expande. Portanto, Mitchell defende que a concentração demasiada no *hip-hop* dos Estados Unidos prejudica a gama de experiências em torno do movimento a nível global e até deslegitima essas ações. O autor entende que o país onde foi criado o *hip-hop* é atualmente uma parte importante do movimento, mas não pode representar o seu todo. Mitchell critica ainda que a narrativa concentrada nos Estados Unidos valoriza o *rap mainstream* e o *gangsta rap*, que, segundo o autor, têm letras caracterizadas, por exemplo, pela exaltação à ganância e ao crime, além de serem misóginas e homofóbicas. Como ponto positivo do *rap* estadunidense, ele destaca o aumento da participação de mulheres no final da década de 1990.

Mitchell afirma, em livro escrito no início dos anos 2000, que o caráter inovador e a substância musical estaria, surpreendentemente, cada vez mais fora dos Estados Unidos. Apesar de haver uma influência crescente do discurso *mainstream* estadunidense pelo mundo, o *rap* permite combinações com ritmos locais e faz nascer produções sincréticas, que são únicas. A produção musical do *rap* possibilita uma combinação entre ritmos tradicionais e os elementos do *hip-hop*, modificando a forma de se pensar as batidas de *rap* ou o *scratching*<sup>159</sup> e até mesmo as rimas dos *MCs*. Como os elementos locais são múltiplos e muitas vezes desconhecidos pela população exterior, é possível afirmar que produções com características inesperadas podem surgir em cada espaço onde se produz *rap*. Na época da elaboração do livro, Mitchell (2001) pontuou que o discurso acadêmico dos Estados Unidos praticamente desconhecia essa experiência exterior, desperdiçando

---

<sup>159</sup> *Scratch* é uma técnica utilizada pelos *DJs*, que produzem sons por meio do manuseio dos discos, fazendo movimentos para frente e para trás, por diversas vezes, como se estivesse “arranhando” esses discos. O *scratch* foi criado pelo manuseio de vinis no toca-discos, mas atualmente é possível fazê-lo em *softwares*, que, com uma interface periférica (controlador), fazem uma simulação do toca-discos.

enorme potencial social, cultural e étnico. Além do aspecto musical, onde existe uma combinação inerente com os ritmos e línguas locais, há ainda uma importância política do *rap* internacional, que é facilitada pela acessibilidade, para quem deseja produzir essa música. Isso porque o *rap* tem baixo custo financeiro para a produção musical e não há necessidade de haver grande conhecimento da teoria musical pelos artistas. Assim, se torna um veículo por meio do qual minorias étnicas conseguem se expressar sobre questões sociopolíticas.

No artigo *Islamic Hip-hop vs islamophobia*, que integra o livro editado por Mitchell, o antropólogo estadunidense Ted Swedenburg (2001) pontua que o *rap* tem relevante papel no combate à islamofobia, com a música produzida por *rappers* muçulmanos europeus, sobretudo na França e Inglaterra. Para Ted Swedenburg, é necessário estudos acadêmicos sobre esses discursos, para analisar quais temas são mais sensíveis para esse grupo social, já que essas músicas são populares na comunidade islâmica europeia. Além disso, permite conhecer discursos sobre racismo e islamofobia, escritos pelas vítimas dessas opressões (Swedenburg, 2001).

De um modo geral, Swedenburg afirma que as reivindicações dos jovens islâmicos ultrapassam as questões religiosas e atingem aspectos étnicos, políticos e culturais. Esses aspectos muitas vezes têm mais relevância do que a questão religiosa, apesar de o olhar externo muitas não considerar a heterogeneidade existente nas comunidades islâmicas e focar apenas em questões como radicalismo, mutilação genital ou dietas alucinógenas, sem buscar compreender as comunidades (Swedenburg, 2001). Desse modo, o antropólogo estadunidense apresenta as experiências de três jovens artistas muçulmanos, que representam projetos com identidades multifacetadas, criam novos espaços para as comunidades muçulmanas e lutam contra a violência racista e a discriminação islamofóbica. Na Inglaterra, os artistas destacados são Aki Nawaz, do grupo Fun-Da-Mental, e Natacha Atlas, do Transglobal Underground. Na França, o autor apresenta o exemplo do *rapper* Akhenaton, do grupo IAM. Swedenburg destaca que os três artistas são famosos nas comunidades muçulmanas dos seus países.

Swedenburg ressalta que cada um deles tem estratégias de ativismo cívico adaptadas à realidade do país onde reside. O grupo Fun-Da-Mental faz louvor às escrituras islâmicas e à cultura asiática, bem como condena a opressão e a discriminação religiosa sofridas na Europa. Entretanto, o grupo também atua na política local, junto a mobilizações antirracistas de movimentos de esquerda locais, integrando grupos de frentes populares e ajudando na reorganização da Liga Anti-Nazista. Com isso, apresenta

questões anti-imperialistas e até mesmo integra conferências de partidos de esquerda, exigindo que as questões dos imigrantes asiáticos estejam na vanguarda das lutas antirracistas (Swedenburg, 2001). Ao mesmo tempo em que se tornam importantes vozes no ativismo político, os artistas criam polêmicas dentro da própria comunidade islâmica, por conta das inovações musicais. Ted Swedenburg cita, como exemplo, o fato de o grupo Fun-Da-Mental ter inserido batidas de dança, junto com trechos cantados do Alcorão. Isso foi bastante criticado pelos mais idosos, que os acusaram de profanação.

Ted Swedenburg explica que Natacha Atlas é um exemplo de uma mistura híbrida de identidades, pois o seu pai é judeu, e o avô é egípcio, com ascendência judia e palestina, enquanto a mãe é uma inglesa *hippie*. Além disso, Atlas viveu em bairros marroquinos e judeus de Bruxelas e ouvia músicas árabes, por influência do pai. A artista chegou a viver na Inglaterra, onde cantava *rock*. Depois disso, voltou à Bélgica e foi dançarina profissional de bares árabes e turcos, até se tornar *rapper* (Swedenburg, 2001).

Em vez de sentir um problema de identidade, ela afirma ter mais de uma identidade, em uma multiplicidade que remete às contribuições de Stuart Hall (2005). Desse modo, ao mesmo tempo em que sente identificação com o judaísmo, também se sente ligada ao islamismo, por conta de laços sanguíneos. Ted Swedenburg afirma que isso pode ser visto como uma incongruência, mas argumenta que o judaísmo oriental foi ligado por séculos à civilização árabe-islâmica. Swedenburg (2003) ressalta que a artista diz contemplar todos os povos que sofreram injustiças ao longo da história, no seu álbum *Diaspora*, de 1997, mas foca, sobretudo, em povos muçulmanos, tais como iraquianos, bósnios e palestinos. Além disso, a artista defende que muçulmanos, judeus e cristãos já viveram em paz e isso deveria ser retomado.

Ted Swedenburg (2001) ressalta ainda que as estratégias de luta dos muçulmanos variam de acordo com a localidade. No caso do grupo IAM, a defesa é por um antirracismo multiétnico, pois as zonas suburbanas de Marselha (cidade do grupo) são marcadas pelo convívio de imigrantes e descendentes de nacionalidades distintas, como também franceses de baixa renda. Sendo assim, o IAM possui membros de Madagascar, Senegal, Argélia, Espanha, Itália e também um “nativo” francês branco. O *rapper* Akhenaton é membro do grupo e se autodefine como antipolítico, porque compreende que jamais deseja ser submisso às normas do estado ou de qualquer partido. Todavia, tem uma política ativa contra a líder da Frente Nacional, Marine Le Pen, que tem propostas anti-imigração (Swedenburg, 2001).

#### 4.4 A identidade femininina no *rap*

Este subcapítulo debate a reivindicação da identidade feminina no *rap*. Tricia Rose (1994) mostra como o *rap* reflete o machismo existente na sociedade, pois as mulheres não tinham grande espaço no início do movimento *hip-hop*, bem como ainda são objetificadas em várias letras. De acordo com a autora, o discurso do *rap mainstream* dos Estados Unidos celebra a violência sexista, mas nega isso, afirmando que as músicas tratam as mulheres de acordo com os seus padrões de honra, justiça ou civilidade. Rose (1994) lamenta que esse discurso seja amplamente aceito, pois rotula, controla e explora a sexualidade feminina. Ademais, o *rap mainstream* trata as mulheres como inferiores e, por isso, naturaliza o fato de elas terem menos presença em espaços sociais, políticos e econômicos. Outro problema nesse tipo de *rap* que Tricia Rose critica é um reforço do patriarcado, ao apontar homens como líderes naturais das famílias. Rose ainda afirma que as mulheres negras são as mais desrespeitadas nesse *rap mainstream* e define o discurso contra elas como “asco”.

A autora estadunidense destaca a existência de algumas músicas que clamam por respeito as mulheres, mas argumenta que esse discurso também é conservador e sabota políticas progressistas, pois só as mulheres que seguem as regras de uma sociedade patriarcal são vistas como dignas de apreço. Sendo assim, esse respeito jamais se configura em uma luta pelo ideal: igualdade dos sexos e justiça de gênero (Rose, 1994). Rose afirma que as representações sobre as mulheres negras no *hip-hop* tratam o corpo das mulheres como objetos sexuais, dividindo-as entre as que merecem respeito e as que não merecem. Desse modo, o *hip-hop* reflete o patriarcado e ainda faz insultos extras, utilizando um discurso vulgar, celebrando expressões de desigualdade de gênero e sexismo, seja de forma velada – com o discurso de respeito – ou explícita – em letras e clipes com hipersexualização dos corpos femininos.

A socióloga indiana Gayatri Spivak (2010) realizou uma pesquisa sobre o papel da mulher indiana e entendeu que elas sofrem um duplo apagamento, o primeiro por serem mulheres e o segundo por serem negras. Assim, o homem negro ou a mulher branca podem contribuir para a invisilização das mulheres negras, quando questionam sobre as opressões que sofrem, mas não refletem sobre os privilégios diante desse último grupo. Rose (1994) adapta isso ao cenário do *rap*, pois há uma importante luta contra o racismo, sem haver um amplo debate sobre o sexismo. Devido a esse quadro, Rose destaca a importância de existir um feminismo negro, para que sejam refletidas as

opressões sofridas especificamente pelas mulheres negras e, sobretudo, pensar em estratégias de emancipação.

A socióloga estadunidense Patricia Hill Collins (2006) destaca a importância de o *hip-hop* ter se tornado fenômeno global, indo muito além de bairros negros e latinos, onde surgiu na década de 1970. Collins argumenta que o *hip-hop* transcende o provincianismo da academia americana. A autora fez um estudo voltado para o feminismo negro e afirma que as mensagens do *hip-hop* atingem muito mais mulheres negras do que a educação universitária, por exemplo, à qual o acesso é limitado por questões socioeconômicas. Desse modo, como a juventude afroamericana foi marginalizada e teve vários direitos negados, a escola não é o espaço ideal para alfabetização e formação política. Quem passa a ocupar esses espaços, segundo Collins, são os meios de comunicação de massa. No cenário estadunidense, o *rap* tem um papel especial, por ser um dos poucos espaços onde essa juventude negra tem destaque público. Portanto, há uma identificação imediata com esse conteúdo, contribuindo para a reflexão das mensagens transmitidas pelas pessoas negras.

Apesar de valorizar bastante esses espaços, Collins reforça o pensamento de Rose (1994) sobre a pouca relevância dada ao papel da mulher no *hip-hop*, repetindo as estruturas do patriarcado. Segundo a autora do feminismo negro, os afroamericanos não observam a diferença de gênero como um problema social a ser combatido, por isso, muitas mulheres clamavam no *rap* por um espaço para as lutas feministas, enfrentando o preconceito existente até mesmo no próprio movimento *hip-hop*. Como é uma forma de arte, o *rap* não é um movimento unidirecional, mas sim um modo de expressão que abrange linguagens diversas, por isso, Collins pontua que existem narrativas provocadoras, medíocres ou perigosas. Sendo assim, o movimento pode servir tanto para libertar, como para oprimir mulheres. Ao mesmo tempo em que são confrontadas com letras misóginas no próprio movimento, outras mulheres utilizaram a massificação dessa forma de comunicação e arte para expressar suas demandas. Collins (2006) descreve que muitas dessas artistas entenderam que a música *rap* poderia ser utilizada como um espaço para politização de outras jovens negras, pois elas já estavam habituadas a ouvir *rap* e, provavelmente, não teriam outro espaço para conhecer o feminismo. Com isso, Collins explica que surge um *hip-hop* feminista. A eficácia desse uso do feminismo é grande porque essas jovens tendem a preferir a mediação do *rap* como um espaço para transmissão de mensagens sociopolíticas, preterindo assim modelos mais convencionais,

como o trabalho de base na comunidade negra, por meio da comunicação de tradições e do incentivo aos ideais de coletividade. Outro espaço preterido é a academia.

Ainda segundo Collins (2006), surgiram várias artistas afroamericanas que se destacam na busca por abolir as representações misóginas das mulheres negras na música. Entre elas, a autora destaca Salt-n-Pepa, Lauryn Hill, Queen Latifah, Índia / Aric e Alicia Keyes. Essas artistas defendem temas como amor e respeito, além da livre expressão artística e sexual, longe dos estereótipos aplicados às mulheres. Patricia Hill Collins (2006) afirma que essas mensagens desafiam as normas tradicionais das comunidades afroamericanas, habituadas a orientarem as mulheres a abdicarem da personalidade individual, em prol de prestarem serviços para a comunidade negra.

Collins entende que as mulheres da geração *hip-hop* discursam em seus próprios nomes, muito mais do que as gerações anteriores. As artistas também questionam sobre como a comunidade negra pode evoluir se metade dela permanece oprimida. A autora afirma então que é necessário encontrar uma conexão entre o poder alcançado pelas *rappers* mais famosas, com aquelas que organizam trabalhos de base nas comunidades. Collins acredita que essa é uma estratégia importante para alcançar o empoderamento coletivo e fazer com que sejam prosseguidos os legados das líderes das lutas pelos direitos civis, de revolucionárias do nacionalismo negro ou de feministas negras da década de 1970.

A etnomusicóloga norte-americana Kyra Gaunt (2003) afirma que o negligenciamento da importância das mulheres como protagonistas da música não é restrito ao *hip-hop*. Por outro lado, Gaunt afirma que as mulheres negras são envolvidas em uma gama de experiências musicais bastante complexas desde a infância, tais como danças, canções e rimas, que muitas vezes são vistas, até mesmo por elas, apenas como uma brincadeira para sociabilização. No entanto, se trata de uma experiência complexa que promove o desenvolvimento de várias habilidades motoras e de expressão.

Gaunt (2003) entende que, ao relacionar essa experiência com a cultura *hip-hop*, a mulher desenvolve habilidades para se expressar sobre temas como gênero, negritude e capacidade de empoderamento individual. Sendo assim, as mulheres apresentam capacidade de contrariar o discurso predominante de que o *hip-hop* é um movimento essencialmente masculino, criando protagonismos femininos, ao unirem as habilidades desenvolvidas exclusivamente por elas. Gaunt avalia que a experiência acumulada de expressão das danças negras faz com que o *hip-hop* possa se tornar um local de encontro de uma expressividade corporal com uma expressão verbal, por meio da música *rap*,

criando formas de arte surpreendentes. Assim, o protagonismo da mulher negra torna-se um confronto ao discurso estereotipado e hiperssexualizado sobre as mulheres no *rap mainstream*, produzido geralmente por homens (Gaunt, 2003).

#### **4.5 O rap como auxílio e alternativa a educação formal**

A ascensão do *hip-hop* fez com que muitos dos seus militantes abandonassem os ideais iniciais de consciência coletiva, focando apenas em atender às demandas do mercado. Price (2006) afirma que Afrika Bambaataa e a sua entidade, Zulu Nation, defenderam a criação de um quinto elemento: o conhecimento. Bambaataa acreditava ser necessário revitalizar a consciência coletiva, que motivou a criação do próprio *hip-hop*, por meio de um desejo “exagerado” de adquirir conhecimento através da cultura *hip-hop* e também sobre o próprio movimento. Outro objetivo desse quinto elemento seria o incentivo à participação efetiva de cada *hip-hopper*. De acordo com Price, Afrika Bambaataa avaliava que o crescimento do movimento, e do seu número de adeptos, subverteu a intenção inicial do *hip-hop*, criando um terreno fértil para os artistas buscarem oportunidades financeiras em vez de ativismo cívico. Bambaataa, porém, não considerava o lucro com a arte como um mal, mas somente a busca excessiva por esse lucro, que cooptava o movimento, deixando-o praticamente desprovido do seu contexto original e do seu conteúdo (Price, 2006).

O professor estadunidense de estudos pan-africanos Anthony Ratcliff (2014) afirma que a valorização do conhecimento no *hip-hop* foi importante para desenvolver críticas ao movimento, no sentido de combater o sexismo, a exaltação à violência e o anti-intelectualismo, problemas dominantes no *rap mainstream*. Ademais, o autor pontua que a valorização da essência do *hip-hop*, de estimular a consciência coletiva, potencializa a capacidade de emergir reflexões políticas no movimento. Como ponto mais desenvolvido desse aspecto, Ratcliff destaca o surgimento de uma “*hip-hop intelligentsia*”, intelectuais que conseguem utilizar o conhecimento proveniente do *hip-hop*, para desenvolver pedagogias que utilizam as dinâmicas do movimento para transmitir conhecimentos diversos.

Um exemplo disso é o livro *Hip hop headphones: A scholar’s critical playlist*, publicado em 2016 pelo professor de inglês James Braxton Peterson. Ele enfatiza o caráter educativo do movimento utilizando o exemplo da sua própria experiência, como



professor que faz uso do *hip-hop* há mais de 20 anos<sup>160</sup>. Peterson apresenta relatos sobre as diversas metodologias utilizadas tanto para ensinar sobre *hip-hop*, como também, especialmente, de uso do *hip-hop* para ensinar disciplinas diversas. O livro destaca o caráter lúdico com que os *rappers* transmitem reflexões profundas, motivando uma aprendizagem do receptor por meio do envolvimento emocional. Peterson (2016) ainda considera subutilizado esse potencial e motiva outros professores a utilizarem letras de *rap* em sala de aula. Segundo Peterson, as músicas de *rap* possuem muitos elementos educacionais, que se assemelham aos conteúdos de geografia, sociologia, antropologia ou linguística. Ele afirma que quando há aplicação de uma música em sala de aula, a potencialidade da aprendizagem tende a se maximizar de acordo com a proximidade entre a letra e a realidade dos alunos. Desse modo, essa metodologia obriga também a uma aprendizagem contínua dos professores, que precisam acompanhar os interesses espontâneos dos estudantes, para motivar o interesse pelas disciplinas formais.

Segundo Peterson, é comum os alunos não entenderem a ligação entre as disciplinas e as suas realidades, quando o conteúdo é transmitido pelas metodologias mais formais. No entanto, o professor relata diversos casos de crescimento imediato do índice de rendimento dos estudantes, a partir de um comparativo entre a letra de uma música de *rap*, o conteúdo da disciplina e a realidade do aluno. Peterson denomina isso como “Pedagogia do *Playlist*” e comenta que se trata de uma metodologia na qual os alunos ficam imersos no processo de aprendizagem. Segundo o professor, é comum os alunos passarem a discutir o conteúdo das aulas para além dos espaços formais, buscando mostrar, em locais de convívio cotidiano, a relevância do seu conhecimento prévio e relacionar essa percepção com uma letra de música famosa abordada em sala de aula. Desse modo, pode-se afirmar, inclusive, que essas metodologias contribuem para um empoderamento e uma maior autoconfiança dos jovens.

O professor de cultura negra Mark Anthony Neal editou o livro *That's the joint!: The hip hop studies reader*, em 2004, que reuniu 44 textos de autores de diversas áreas, para apresentar a importância do estudo crítico do movimento *hip-hop*. O editor convidou autores que abordam desde os primórdios do movimento, na década de 1970, mas prioriza, sobretudo, os pesquisadores que inseriram os estudos sobre essa cultura na

---

<sup>160</sup> O currículo do professor de inglês é extenso nessa área, um exemplo foi a bolsa de pós-doutoramento para aprofundar as perspectivas multidisciplinares dos quatro elementos da cultura *hip-hop*. Outro é a criação da Hip Hop Scholars LLC, uma associação que reúne estudiosos da cultura *hip-hop* e se dedica à pesquisa e ao desenvolvimento do potencial cultural e educacional, prioritariamente do *hip-hop*, mas também de outros temas da cultura urbana e juvenil. Essa associação fomenta palestras, ensaios e eventos acadêmicos sobre a importância do movimento.

academia, a partir do início dos anos 1990. De acordo com Neal, a entrada do *hip-hop* no meio acadêmico provocou críticas desde o início, situação que se repete a cada avanço dessa cultura no espaço universitário. Sempre que há informações sobre uma tese, uma nova faculdade ou curso sobre *hip-hop*, as reclamações são intensas. Os críticos afirmam que se trata de um tema irrelevante para ser estudado criteriosamente e que as pesquisas sobre o assunto vulgarizam o conhecimento. Essas pessoas ainda classificam os estudos sobre *hip-hop* como uma celebração do vandalismo e um incentivo a atos prejudiciais à sociedade. Ademais, dizem que se trata de uma cultura politicamente vazia ou voltada para o materialismo. As críticas também são em relação à entrada na academia de uma linguagem que não se preocupa com normas gramaticais e, recorrentemente, é agressiva (Neal, 2004).

Para Neal (2004), o negligenciamento em relação ao *hip-hop* esconde a complexidade que esse movimento abrange. Ele afirma ainda que os autores dedicados ao estudo dessa cultura não são fanáticos que aceitam todos aspectos do *hip-hop* como positivos. No livro editado por Neal, algumas críticas em relação ao *hip-hop* que podem se destacar são o negligenciamento do caráter político por parte de alguns *hip-hoppers*, em virtude de uma valorização do consumismo, e a ausência de uma pluralidade de reivindicações de gênero, sejam de mulheres ou da comunidade LGBT.

A estratégia utilizada por Neal (2004) para aumentar a legitimidade dos estudos sobre *hip-hop* foi apresentar textos de conceituados acadêmicos de áreas diversas. Os artigos são de autores de áreas como sociologia, comunicação, cultura popular, estudos de gênero, linguística, história, entre outros. Os questionamentos à legitimidade dos *rappers* ocorrem porque os críticos muitas vezes não conseguem compreender que esse ritmo musical não possui o compromisso de um comentário sociológico ou crítica política. A letra de *rap* pode ter essa função, mas depende do engajamento político do seu compositor. Mark Anthony Neal geralmente utiliza as letras de *rap* em suas aulas na Duke University simplesmente como ponto de partida para questões muito mais amplas sobre vida, filosofia e visão de mundo. Um exemplo é a vida e música de Jay-Z, que para ele, são importantes para se realizar análises de temas como crime, pobreza, misoginia, masculinidade negra, linguística ou identidade política negra. A compreensão se dá porque os alunos já conhecem as músicas e só terão que compreender as ligações com as reflexões teóricas.

Neal (2004) argumenta que o *rap*, antes de tudo, é uma arte, que assim como as demais, tem a licença poética para inspirar o público por meio de hipérboles, paródias,

duplos sentidos e outros recursos. De acordo com o autor, qualquer peça teatral, filme ou arte visual, que são modelos criados e majoritariamente produzidos por não-negros, são facilmente considerados como arte, mesmo que seja categorizada como arte ruim ou banal. Todavia, os críticos buscam tirar esse mérito do *rap*, questionando a legitimidade do discurso. Com isso, busca-se descaracterizar a música *rap* como arte e ainda aproveitar a sua difusão, para mostrar efeitos ruins na juventude. Neal afirma que a questão racial está no centro da desvalorização do *hip-hop*, pois, através da ignorância sobre esse movimento cultural essencialmente negro, os abismos raciais se apresentam e também se reforça o preconceito sobre a multiplicidade das experiências negras.

O autor lamenta ainda que intelectuais respeitados ignorem uma cultura tão difundida no mundo. Neal afirma que o *hip-hop* tem influenciado uma geração no modo de se relacionar, vestir-se e também na abordagem sobre política, racismo e gênero. Desse modo, esse movimento tem muito a contribuir quando analisado de forma crítica pela classe intelectual, para que esses estudiosos possam compreender as sensibilidades, os anseios, os problemas e os desejos dessa geração.

Apesar de haver várias críticas a introdução do *hip-hop* na educação formal, os avanços sobre a valorização acadêmica em relação a essa cultura também são nítidos. Em 2002, a Universidade de Harvard criou o Arquivo do Hip Hop, cujo o intuito é organizar e desenvolver coleções que cataloguem a história do *hip-hop*, por meio de livros, teses, álbuns, vídeos e outros materiais<sup>161</sup>. Além disso, o arquivo financia pesquisas sobre *hip-hop*, onde há carências de informações sobre a história local desse movimento<sup>162</sup>. Também em Harvard, o aluno Obasi Shaw concluiu a licenciatura em Língua e Literatura Inglesa apresentando um álbum de *rap*, com músicas autorais, em vez de apresentar uma tese nos padrões acadêmicos habituais<sup>163</sup>. O estudante recebeu uma distinção *summa cum laude minus*, que significa com os mais altos louvores (*ibidem*).

Outra prestigiada universidade estadunidense que possui um espaço dedicado ao *hip-hop* é a Universidade de Cornell, que fundou o The Cornell Hip Hop Collection, em

---

<sup>161</sup> Hip Hop Archive. (Sem Data). Mission. Consultado em 04 de Junho de 2019, em <http://hiphoparchive.org/about/mission>

<sup>162</sup> Hip Hop Archive. (Sem Data). Support Hari. Consultado em 04 de Junho de 2019, em <http://hiphoparchive.org/about/support-hari>

<sup>163</sup> Borges, J. (2017, 25 de Maio). Obasi Shaw: O rap foi a “forma de arte mais interessante” para uma tese. Consultado em 04 de Junho de 2019, em <https://jpn.up.pt/2017/05/25/obasi-shaw-rap-forma-arte-interessante-tese/>

2007, atualmente o maior acervo de *hip-hop* do mundo, reunindo gravações de som e vídeo, livros, revistas, peças publicitárias, arquivos fotográficos, entre outras mídias. Ademais, a universidade busca preservar a história do *hip-hop*, fornecendo material de consulta para a comunidade em geral, bem como organiza eventos com o intuito de incentivar essa cultura<sup>164</sup>. Afrika Baambaata, inclusive, foi professor convidado por três anos, iniciando o contrato em 2012<sup>165</sup>. A tendência de incluir artistas como professor convidado é algo que acontece inclusive na Universidade de Coimbra, instituição de desenvolvimento da presente tese, na qual a popular cantora brasileira Adriana Calcanhotto atua como professora desde 2017, realizando palestras pontuais no primeiro ano e, a partir de 2018, lecionando o curso livre denominado “Como escrever canções”<sup>166</sup>.

#### 4.6 A moda no movimento *hip-hop*

Além dos elementos que reconhecidamente formam o *hip-hop*, existem vários outros aspectos que caracterizam esse movimento e a moda é um deles. Por isso, há quem considere até que a moda seja um elemento do *hip-hop*. Maria Eduarda Araújo Guimarães (1999) explica o motivo: “o uso de agasalhos vestidos ao contrário, bonés, tênis de couro, bermudas largas, camisetas com frases ou com rostos de líderes e músicos negros fazem com o que *rapper* seja logo identificado, em qualquer lugar do mundo” (Guimarães, 1999, p.48). De acordo com a socióloga estadunidense Diana Crane (2006), autora de *A moda e seu papel social: Classe, gênero e identidade das roupas*, o modo de se vestir demonstra uma formação de identidade e uma negociação de como o sujeito se vê no mundo. Para Guimarães (1999), a forma de se vestir dos membros do *hip-hop* mostra um grupo que se opõe ao padrão do sistema dominante e não esconde as suas raízes pobres e contestadoras. Utilizando as concepções de Diana Crane e Guimarães, pode-se afirmar então que o membro do *hip-hop* não apenas é pobre, mas se vê como alguém desfavorecido e que não procura mostrar outra imagem. É importante ressaltar

---

<sup>164</sup> Cornell Hip Hop Collection. (Sem Data). Home. Consultado em 04 de Junho de 2019, em <http://rhc.library.cornell.edu/hiphop/>

<sup>165</sup> Cornell University Library. (2016, 21 de Abril). Statement regarding Afrika Bambaataa. Consultado em 04 de Junho de 2019, em <https://www.library.cornell.edu/about/news/archive/statement-regarding-afrika-bambaataa>

<sup>166</sup> Instituto de Estudos Brasileiros. (2018, 30 de Maio). ‘Como escrever canções’, por Adriana Calcanhotto. *Universidade de Coimbra*. Consultado em 05 de Junho de 2019, em <http://www.ieb.uc.pt/?p=1293>

isso, porque, dentro do sistema capitalista, mesmo as classes desfavorecidas tentam enquadrar-se nos padrões hegemônicos, por meio do consumo, como visto em Luciane Santos (2015) e Bauman (2008).

Outro aspecto pertinente é em relação a jovens de classes favorecidas que se identificam com o movimento *hip-hop* e passam a se vestirem como os demais membros. Eles usam, por exemplo, roupas velhas e bermudas largas, mesmo que tenham condições financeiras para adquirir outras vestimentas. Guimarães (1999) explica que se trata de um processo de desterritorialização de culturas, quando pessoas se identificam com aspectos culturais de grupos sociais diferentes dos seus. Os meios de comunicação, a indústria fonográfica, a televisão a cabo e a *internet* são meios de reunificação de identidades nesse processo. De acordo com a autora, os jovens de realidades distintas observaram no *hip-hop* uma possibilidade de expressão, porque o sentimento de exclusão é comum entre os jovens, no sentido de se enxergarem como pessoas silenciadas. Além disso, o fato de haver predominantemente jovens no movimento ajuda a outras pessoas da mesma faixa etária a se identificarem com o *hip-hop* e compreenderem esse movimento como um lugar possível para expressarem-se. Outro aspecto fundamental para a adesão de jovens de outras classes sociais é a acessibilidade da música *rap*.

Além de terem um modo característico de se vestir, os membros do *hip-hop* possuem códigos e gírias próprias. A soma dessas características contribui para que o movimento se transforme no que o sociólogo estadunidense Robert Merton (1957) denomina como subcultura. Entende-se como subcultura um grupo de pessoas que se diferencia da cultura predominante, devido à formação de um sistema próprio de valores e código de conduta. Além disso, o termo é usado para descrever formas de solidariedade que contrastam com as normas e valores da sociedade hegemônica.

Por outro lado, como já visto, o mercado coopta um produto cultural de resistência vendendo-o em grande escala para esse novo nicho de mercado, mas com adaptações exigidas pela indústria. Essa cooptação foi vista nas músicas, com o surgimento e expansão de um *rap mainstream*, e também está presente nas roupas. As investigadoras brasileiras de Ciências da Comunicação Camila da Silva Marques e Rosane Rosa (2014) afirmam que o estilo alternativo e antimoda do *hip-hop* foi reapropriado por estilistas e pela grande mídia. Assim, o mercado se apropria do estilo de se vestir espontâneo dos membros do *hip-hop* e passa a produzir roupas que se adequem a essa demanda, popularizando essa moda.

Na origem do movimento, a utilização de roupas velhas era inevitável, por causa das dificuldades financeiras dos *hip-hoppers*. Essas vestimentas também eram largas, para facilitar na dança do *break dance*. Todavia, o mercado passou a produzir roupas folgadas e com aspecto de velhas, mesmo sendo novas, para pessoas de diferentes classes sociais e que não dançavam *break dance*, mas utilizavam as roupas dos dançarinos, devido à popularização desse modo de se vestir (Marques & Rosa, 2014).

O antropólogo brasileiro Alexandre Bergamo (2007) aponta uma inversão na pirâmide da moda, pois geralmente as classes altas vestem um tipo de roupa, que passa a inspirar as classes baixas. O *hip-hop*, no entanto, provocou o efeito contrário. Bergamo (2007) afirma que a expansão do estilo *street wear* foi o maior responsável por esse aumento de consumo.

O *street wear* só recebeu essa denominação quando as grandes confecções decidiram competir com as pequenas por essa fatia de mercado. Num primeiro momento, apenas confecções desconhecidas do público produziam roupas para *rappers* e *skatistas*. O crescimento do movimento, tanto na música quanto no consumo de um tipo específico de roupa, foi traduzido pelas grandes confecções e por muitos consultores de moda como uma “tendência” (Bergamo, 2007, p. 139).

#### **4.7 O rap como forma de comunicação alternativa**

O movimento *hip-hop* se expandiu para além do meio artístico, reconfigurando a expressão política dos jovens e periféricos, o mercado da moda e a indústria musical. O *rapper* é, segundo Guimarães (2007), o principal responsável pela expansão do movimento *hip-hop*, por deter a voz. O seu discurso político de insatisfação contribuiu para o envolvimento dos jovens, mas também leva mensagens que dificilmente seriam transmitidas de outro modo para setores desfavorecidos. O próprio autor desta tese iniciou o interesse por questões sociopolíticas na juventude, devido à influência das letras de *rap*.

Com o *rap*, os jovens da periferia saem da condição de excluídos do processo de comunicação, para formarem uma comunicação própria, sem interferência de terceiros. Autor da primeira tese de doutorado em Ciências da Comunicação do Brasil<sup>167</sup>, Luiz

---

<sup>167</sup> Alisson, E. (2013, 13 de Agosto). Luiz Beltrão, pioneiro da ciência da comunicação. Exame. Consultado em 12 de Julho de 2019, em <https://exame.abril.com.br/tecnologia/luiz-beltrao-pioneiro-da-ciencia-da-comunicacao/>

Beltrão formulou, nesse trabalho científico de 1967, o conceito de folkcomunicação<sup>168</sup>. Essa teoria propõe a existência de uma comunicação paralela ao sistema dominante. Para Beltrão, os grupos marginalizados sempre tiveram as suas próprias ferramentas para se comunicar entre si, seja através da arte, das manifestações populares ou do folclore. O autor cita, por exemplo, que os índios utilizavam sinais de fumaça ou inscrições em pedra para se comunicar. O *rap* pode ser considerado como uma forma de folkcomunicação, por priorizar, sobretudo, a transmissão de mensagens entre pessoas residentes de periferias, como alternativa aos meios de comunicação hegemônicos, pois foi visto no capítulo anterior que a mídia convencional pouco dialoga com as periferias, e, recorrentemente, mostra esses espaços de modo estereotipado.

A folkcomunicação dos *rappers* pode ser tida como uma evolução dos mensageiros africanos *griots*, como observado em José Carlos Gomes da Silva (1999). Essa visão também é reforçada por Maria Eduarda Araújo Guimarães (1999), pois a autora afirma que a forma discursiva dos *rappers*, “em que o cantor na verdade parece estar falando, remete à tradição africana de relatos orais, e não são poucos os estudiosos do *rap* que localizam na África a gênese desse estilo musical” (Guimarães, 1999, p.39).

O sociólogo brasileiro Lindolfo Filho (2004) observa a relação entre o *rap* e os relatos orais de mensageiros africanos e afirma que os *rappers* dão continuidade à tradição dos *griots*, nome desses mensageiros no antigo Império do Mali, na África Ocidental. Os *griots* transmitiam histórias em várias partes da África e, a partir do tráfico de pessoas escravizadas, também passaram a fazer o mesmo na diáspora.

Esses africanos tornavam-se analfabetos nas línguas dos países para os quais eram trazidos, e como lhes era vedada a alfabetização, retornavam a tradição oral, existente mesmo nas culturas letradas, como a árabe. O narrar, aqui, não vem da ausência da cultura letrada, vem antes do hábito de reunir o grupo em torno do narrador, como um modo de diversão e apreciação da habilidade de contar histórias. Em muitas culturas, permanece a tradição dos *griots*, responsáveis por narrar a história e a cultura dos seus povos, peregrinando pelas aldeias, levando notícias e memórias, quer faladas, quer cantadas (Filho, 2004, p. 131).

O *rapper* brasileiro Rodrigo Vieira, o Marechal, reforça o pensamento de Lindolfo Filho sobre a ligação entre o *rap* e os *griots*. Ele inclusive gravou a música *Griot*

---

<sup>168</sup> O conceito de folkcomunicação surgiu na primeira tese de doutoramento do Brasil em 1967, mas só a partir de 2010 foi ganhando força na academia, com maior ênfase nos estudos de Ciências da Comunicação do Brasil. A folkcomunicação passou a ser inserida como uma disciplina nos programas dos cursos de comunicação das universidades brasileiras. Ademais, cresce gradualmente o número de pesquisadores que centram os seus estudos nessa área.

(Marechal, 2011, lançada como *single*). Marechal retratou, em entrevista para a dissertação de mestrado do autor desta tese, que tanto os *rappers* como os *griots* priorizam as letras, pois o maior objetivo de ambos é transmitir conhecimento. Assim, a linguagem oral é utilizada para contar as histórias e propagar mensagens conscientizadoras (Mendonça Júnior, 2014). Os *griots* reuniam pessoas e eram bastante respeitados. Enquanto isso, Marechal afirma na letra da canção *Griot* que os *rappers* são os mensageiros dos guetos na atualidade. Marechal ainda versa que o fã de *rap* se emociona com a mensagem “porque sente o espírito dos ancestrais” (Marechal, 2011, lançada como *single*). Assim como os *rappers* abdicaram das notas musicais, Marechal defende que os *griots* também se preocupavam mais com o conteúdo do que com a forma com que transmitiam as mensagens. Por conta disso, Marechal inclusive criticou uma tendência atual para reconfiguração desse quadro, em que os *rappers* estão mais preocupados com o formato das músicas: “que volte a época em que os *MCs* eram mais politizados” (Marechal, 2011, lançada como *single*).

James Braxton Peterson (2014) retrata que o *hip-hop* reúne um conjunto de experiências de culturas africanas, como a tradição oral e a dança, bem como há uma influência africana na forma de se vestir de alguns *rappers*. Peterson traça que ocorreram diversas continuidades dessa influência, mas também houve reconfigurações múltiplas. Assim, o *hip-hop* é uma herança da cultura negra, mas com diferenças entre os seus militantes, pois em um movimento amplo e sem regras tão rígidas é possível haver interferências por parte de cada agente, reforçando assim o processo de hibridação apresentado por Nestor Canclini (2001) e Homi Bhabha (1998). No entanto, uma característica mantida, que Peterson aponta como fundamental, é a subversão, pois o *rap* expressa as ideias de excluídos.

O geógrafo brasileiro Renan Lélis Gomes (2013), que também é *rapper* e utiliza o nome artístico Renan Inquérito, afirma que, apesar de o *hip-hop* ter nascido como forma de divertimento, o caráter político se tornou marcante. Essa politização envolve temas como desigualdade social e racismo. De acordo com o geógrafo, os motivos para isso são principalmente as condições precárias sofridas nos bairros periféricos onde o *hip-hop* se formou, mas também as semelhanças com os vários outros lugares por onde o movimento se proliferou. Em entrevista ao Diário de Notícias, o *rapper*-geógrafo define o *rap* na sua origem como a “*internet a carvão*”, por ter surgido em uma era antes da *internet*, mas já capaz de conectar simbolicamente pessoas de espaços distintos, que viviam realidades



com características semelhantes e utilizavam a mesma forma de expressão para apresentar os problemas sociais ao público<sup>169</sup>.

Além de ter características para ser considerada uma ferramenta de folkcomunicação, o *rap* também pode ser entendido como uma oportunidade pós-colonial, ao buscar desconstruir o pensamento hegemônico do Ocidente. O antropólogo venezuelano Fernando Coronil (2005) afirma que os espaços de exclusão e diferenciação tiveram início desde a conquista das Américas e continuam presentes em todos os espaços geográficos, sejam em dimensões micro ou macro.

Desde a conquista das Américas, os projetos de cristianização, colonização, civilização, modernização e o desenvolvimento configuraram as relações entre a Europa e suas colônias em termos de uma oposição nítida entre um Ocidente superior e seus outros inferiores. Em contraste, a globalização neoliberal evoca a imagem de um processo indiferenciado, sem agentes geopolíticos claramente demarcados ou populações definidas como subordinadas por sua localização geográfica ou sua posição cultural; oculta as fontes de poder altamente concentradas das quais emerge e fragmenta as maiorias que atinge (Coronil, 2005, p.58).

Na configuração atual da sociedade, a continuidade dessa divisão oposta e dicotômica entre grupos favorecidos e excluídos pode ser compreendida pelo conceito de “linha abissal”, formulado por Boaventura de Sousa Santos (2007). Apesar de serem invisíveis, essas linhas “dividem a realidade social em dois universos distintos: o deste lado da linha” e o universo “do outro lado da linha” (Santos, 2007, p.3). De acordo com Santos, aqueles que estão do outro da linha abissal desaparecem nas sociedades como sujeitos. O autor português mostra que o pensamento abissal moderno divide aqueles que são tidos como cidadãos e têm todos os direitos plenos garantidos pelo estado de um grupo estrategicamente separado, abissalmente excluído. Esse grupo que vive à margem é subjugado por condições econômicas precárias. Os integrantes desse grupo são tidos como violentos e selvagens, caracterizações resultantes de um novo pensamento colonial. A “linha abissal” também faz divisões dicotômicas como metropolitano/colonial ou centro/periferia.

O pensamento moderno ocidental continua a operar mediante linhas abissais que separam o mundo humano do mundo subumano, de tal modo que princípios de humanidade não são postos em causa por práticas desumanas. As colônias representam um modelo de exclusão radical que permanece no pensamento e nas práticas modernas ocidentais tal

---

<sup>169</sup> Fonseca, C. (2017, 26 de Março). O rap chegou à universidade. *Jornal de notícias*. Consultado em 04 de Junho de 2019, em <https://www.jn.pt/artes/interior/o-rap-chegou-a-universidade-5750916.html>

como no ciclo colonial. Hoje, como então, a criação e a negação do outro lado da linha fazem parte de princípios e práticas hegemônicos (Santos, 2007, p.26).

A segregação explica porque as condições sociais eram mais difíceis nos bairros mais distantes, como também porque as populações das antigas colônias continuam com menos direitos na atualidade. Boaventura Santos (2007) considera que as formas de poder foram reconfiguradas e não extintas, sendo que o sistema neoliberal atual se mantém através de uma junção do heteropatriarcado, do colonialismo e do capitalismo. Os *rappers* apresentam uma linguagem que se aproxima do cotidiano das pessoas abissalmente excluídas, por isso, há uma identificação inerente. Eles ainda são pessoas que transitam por vários espaços e conseguem levar os anseios dos periféricos para “o outro lado da linha abissal”, pois se tornam popularmente conhecidos. Sendo assim, Sousa Santos considera o *rap* como uma ferramenta de resistência com dimensão artística, “enquanto as ciências sociais perdiam energia política, enquanto a esquerda perdia energia”<sup>170</sup>. Ao desconsiderar a academia como único espaço de produção de saber, Santos (2007) argumenta que se deve articular e valorizar os conhecimentos invisibilizados e que surgem como diferentes formas de combate às opressões. Essa articulação é feita através da horizontalidade e da complementaridade de partilha, partindo do pressuposto de que todo saber é incompleto e de que cada saber é melhor aplicável para cada realidade. Essa é uma concepção que o autor denomina como “ecologia dos saberes”.

De acordo com Santos, o *rap* é melhor adequado para entender as periferias, pois nasce nesses locais e transmite a realidade desses espaços. O horizonte que se busca com a “ecologia dos saberes” é a transformação social. Assim, o *rap* é visto pelo sociólogo como uma forma de reivindicação de voz desses jovens, que apresentam alternativas ao pensamento hegemônico e aparecem como sujeitos ativos nesses espaços periféricos, mostrando as reivindicações daqueles que estão abissalmente excluídos. Para Santos, “estes jovens insurgem-se e dizem: não somos pobres, somos empobrecidos, não somos inferiores, somos inferiorizados. Recusam a ideia de que não há alternativas e são

---

<sup>170</sup> Lusa/Sol. (2014, 28 de Abril). Boaventura de Sousa Santos e músicos reafirmam o rap como forma de resistência. *Sol*. Consultado em 04 de Junho de 2019, em <https://sol.sapo.pt/artigo/104414/boaventura-de-sousa-santos-e-m-sicos-reafirmam-o-rap-como-forma-de-resistencia>

importantes para uma sociedade tão empobrecida de coragem, de capacidade de desenhar alternativas”<sup>171</sup>.

Percebendo o caráter de resistência política das letras de *rap*, pode-se considerar que se trata de um ritmo utilizado essencialmente para contrariar os interesses da hegemonia política. Esse ritmo retrata questões sociais de cada localidade, falando de forma direta sobre a exclusão social e os problemas econômicos sofridos por negros e por moradores de periferia em todo o mundo, como retrata Guimarães (1998). Essa concepção apresentada por Guimarães mostra uma congruência do *rap*, em seu caráter de intervenção social, com outra teoria de Sousa Santos, no caso a “globalização contra-hegemônica”, processo configurado em uma pluralização de resistências interligadas em escala global.

---

<sup>171</sup> Lusa/Sol. (2014, 28 de Abril). Boaventura de Sousa Santos e músicos reafirmam o rap como forma de resistência. *Sol*. Consultado em 04 de Junho de 2019, em <https://sol.sapo.pt/artigo/104414/boaventura-de-sousa-santos-e-m-sicos-reafirmam-o-rap-como-forma-de-resistencia>

## Capítulo quinto - Metodologia e resultados

A realização de uma pesquisa científica começa com uma pergunta, que direciona os métodos utilizados para a busca das respostas à questão. No caso deste trabalho, a pergunta inicial é “De que forma o *rap* é uma ferramenta de ativismo político no espaço lusófono?”. Com o objetivo de responder a essa pergunta, foram selecionados estudos de caso e utilizados os seguintes métodos: análise de discurso, entrevistas semiestruturadas, observação participante e pesquisa bibliográfica.

O estudo de caso é, de acordo com o sociólogo estadunidense Robert K. Yin (2001), uma investigação empírica que visa pesquisar um fenômeno contemporâneo dentro do seu contexto de vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos. O sociólogo estadunidense Howard Becker (1999) explica que o estudo de caso é um modelo de investigação com a análise profunda de exemplos de grande relevância. O objetivo é responder questões macro sobre determinado contexto. Nesta pesquisa, foi selecionado um *rapper* de cada um dos quatro maiores países do espaço lusófono, para se compreender as divergências e convergências de discurso entre eles. Os *rappers* escolhidos estão atuando desde a primeira geração do *rap* de intervenção em seus países, possuem restrições a mídia e mantêm um ativismo cívico fora do movimento *hip-hop*.

Nesta pesquisa, os estudos de caso são músicos, assim, a principal ferramenta de comunicação deles é a própria música. Desse modo, foram feitas análise de discurso das letras dos artistas, partindo da perspectiva da análise de discurso de influência francesa, preocupada sobretudo com o sentido ideológico das mensagens. Além disso, foram realizadas entrevistas semiestruturadas para ampliar essa análise. No caso específico de Eduardo Taddeo, ainda foram incluídas opiniões escritas em seu primeiro livro, *A guerra não declarada na visão de um favelado*, de 2012. Eduardo é o único estudo de caso que possui livros publicados.

A pesquisa bibliográfica é necessária em qualquer pesquisa científica, pois com ela há a recolha de dados e teorias que direcionam as respostas à pergunta-chave. Na revisão, são pesquisados trabalhos da mesma área científica ou que complementem o estudo. Além disso, é por meio desse método que se forma o enquadramento teórico, para delimitar as áreas de estudo necessárias para responder à questão.

A observação participante também foi um método utilizado na pesquisa. Os psicólogos da Universidade de Coimbra Lisete Mónico e Valentim Alferes, o professor

brasileiro de física Paulo Castro e o enfermeiro da Escola Superior de Enfermagem de Coimbra Paulo Perreira (2017) explicam que a observação participante é um método qualitativo, com abordagem etnográfica, no qual o autor participa diretamente dos fatos. Assim, permite conhecer situações do quadro estudado que não são possíveis de mensurar em entrevistas. No caso desta pesquisa, a observação participante consistiu em participação e organização de eventos para se aproximar deste contexto, como também de viagens a Maputo, Lisboa e São Paulo para a realização de entrevistas, mas que possibilitaram frequentar eventos de *hip-hop*, discotecas onde se realizam eventos, estúdios de gravação e emissoras de rádio onde se realizam programas de *rap*, para realizar e conceder entrevistas.

## 5.1 Estudos de caso

O sociólogo estadunidense Howard Becker (1999) discorre que o estudo de caso surgiu nas pesquisas de ciências da saúde. Um caso era estudado com maior intensidade para explicar a dinâmica e patologia de uma doença, pois “o método supõe que se pode adquirir conhecimento do fenômeno adequadamente a partir da exploração intensa de um único caso” (Becker, 1999, p.117).

Becker (1999) considera que o estudo de caso foi adaptado e bem utilizado nas ciências humanas e sociais. Na busca por entender questões sociais, o pesquisador escolhe um caso específico que responde a perguntas semelhantes envolvidas no mesmo contexto. O autor enfatiza inclusive que o caso escolhido deve ser obrigatoriamente relevante, pois o objetivo da pesquisa nunca é apenas entender um caso em si, mas ter uma representatividade para responder à questão macro.

Uma pesquisa científica exige um extenso embasamento teórico, por isso, Becker (1999) considera que seria praticamente impossível para um pesquisador tentar enquadrar todos os casos envolvidos em uma questão. Então, o pesquisador tem liberdade para selecionar um exemplo relevante, que atenda as expectativas de responder o questionamento. A relevância dos escolhidos é comprovada por meio de uma série de critérios estabelecidos no processo de seleção dos estudos de caso.

Nesta pesquisa, o primeiro critério utilizado foi que o artista atuasse desde a primeira geração do *rap* de intervenção do seu país. Foi considerado como “primeira geração de interventivos” o grupo de artistas que atuou nos dez primeiros anos após o

lançamento da primeira música de *rap* com conteúdo crítico ao regime político de cada país estudado. Outro pré-requisito para ser selecionado foi manter uma perspectiva de crítica social até o presente, pois no mercado encontramos vários artistas que iniciaram com um viés interventivo para depois buscar, ao longo da carreira, cantar músicas mais comercializáveis e assim atender à lógica do mercado.

Esses critérios, que correspondem à longevidade e à regularidade das mensagens interventivas, foram considerados fundamentais para conhecer a relação entre a política e o *rap* nesses contextos. Isso porque a combinação entre longevidade e regularidade conduz à seleção de artistas que estiveram presentes em diversas fases do desenvolvimento do *rap* interventivo. Assim, as músicas possuem opiniões sobre diversos momentos do quadro político dos seus países.

Ademais, foi estabelecido como terceiro critério haver um ativismo cívico do artista fora do *rap*. Isso porque o ativismo político pode ser entendido como o ato de questionar as ações que interferem de forma plural nos cidadãos daquele contexto. Devido à essa pluralidade de possibilidades do ativismo em si, considerou-se insuficiente escolher alguém que realizasse ativismo político apenas por meio da música. Foram consideradas nesse critério as atuações em ONG's, seminários, associações, palestras, formações para jovens, atividades no meio acadêmico, participações em manifestações cívicas, entre outras. Até mesmo a política partidária foi considerada, pois alguns *rappers*, sobretudo no Brasil, já disputaram cargos públicos. Será visto inclusive que o *rapper* moçambicano Azagaia, um dos estudos de caso, também esteve próximo de uma candidatura político-partidária, bem como outros dois estudos de caso não descartam essa possibilidade: o brasileiro Eduardo Taddeo e o angolano MCK.

Como se trata de uma tese de doutoramento em Ciências da Comunicação, foi estabelecido como quarto critério existir, na conduta dos *rappers* uma visão crítica em relação ao papel da mídia na sociedade contemporânea. Nesta pesquisa foram selecionados estudos de caso em que a mídia e as questões da liberdade de expressão estão presentes em suas obras. Além disso, os artistas selecionados possuem relações tensas com a mídia, pois foram censurados ou, pelo menos, rejeitaram diversas entrevistas para as quais foram convidados. Ainda assim, são conhecidos fora dos ciclos de fãs do *hip-hop*, devido à fatores como grandes polêmicas públicas; estratégias alternativas ou convencionais de mídia; atuação político-partidária ou em ciclos acadêmicos. Mais à frente, retornar-se-á à importância epistemológica da mídia neste trabalho.

Os *rappers* Azagaia, Chullage, Eduardo Taddeo e MCK são os estudos de caso escolhidos nesta pesquisa. Neste trabalho, os estudos de caso servem para compreender a relação entre o *rap* e o ativismo político, percebendo as divergências e semelhanças de discurso entre países que passaram pelo mesmo perímetro colonial. Os artistas selecionados reivindicam por mudanças no *status quo*, criticando sobre diversos setores no âmbito social, econômico e político. Os músicos produzem letras que retratam o contexto dos seus países, questionando os fatores que contribuíram para a desigualdade social e os problemas nas periferias. Esses artistas apresentam críticas a questões do presente, mas também abordam recorrentemente fatos mais críticos do passado, que são esquecidos ou propositalmente silenciados pelos sistemas político e educacional. Com isso, mostram a necessidade de um resgate histórico em paralelo com as pautas atuais, para que as memórias de resistência não sejam esquecidas e possam servir de suporte para uma análise dos problemas da atualidade. De seguida, são detalhados os motivos da escolha de cada um dos casos analisados neste trabalho.

### 5.1.1 Caso Chullage

Filho de cabo-verdianos, o *rapper* Chullage utiliza a música para abordar os problemas sociais sofridos por negros em Portugal e também questiona a xenofobia contra imigrantes das antigas colônias, enfatizando, sobretudo, as dinâmicas nas periferias onde esses grupos sociais geralmente residem. Ele iniciou no *rap* em 1991, com o grupo Black Brothers, mas ainda sem conteúdo interventivo. As primeiras músicas de caráter político surgem em carreira solo, no ano de 1997. Porém, não tinha recursos financeiros para gravar em estúdio. O pioneiro General D publicou a primeira música em 1991 (o primeiro álbum em 1994) e Chullage lançou o seu primeiro álbum em 2001. Sendo assim, Chullage atende ao critério de fazer parte de uma primeira geração, quando considerado os dez primeiros anos do *rap* interventivo em Portugal.

Ademais, esse *rapper* também contribui para uma reflexão sobre as consequências do colonialismo português na atualidade, pois tem ascendência cabo-verdiana e afirma que se sente mais identificado com a sua origem de Cabo Verde, do que como português. Ao ter esse posicionamento, também leva a uma reflexão sobre a questão identitária, pois, como visto em Stuart Hall (2005), a identidade é vista como uma reivindicação individual e não como um essencialismo que define a sua vida, a partir das condições em que o sujeito nasceu.

Ele inclusive canta em crioulo cabo-verdiano algumas de suas músicas, mas a utilização do português prevalece. Para o artista, a escolha da língua depende do tema e do público-alvo, pois, quando busca um diálogo direto com cabo-verdianos e descendentes, sobre a identidade partilhada, utiliza o crioulo. Por outro lado, prefere o português quando aborda problemas da sociedade portuguesa, para conseguir chocar o seu público-alvo. Portanto, provoca uma reflexão sobre a utilização de línguas em diferentes contextos, a partir do cruzamento com a teoria de Frantz Fanon (2008), que entende a língua como um modo de vida e um meio de pensar o mundo.

Em termos de conteúdo, Chullage atende aos critérios estabelecidos na pesquisa, pois as críticas a política local estão presentes desde o seu primeiro álbum *Rapresálias... Sangue, lágrimas, suor*, de 2001, até a última música lançada antes do encerramento desta tese, *Da hype*, de 2017. Chullage retrata sobretudo a dinâmica social da vida nos guetos de Portugal, apontando os moradores das periferias, sobretudo negros e imigrantes, como principais vítimas de um sistema desigual. Ademais, apresenta um combate a corrupção, ao capitalismo, ao racismo e a xenofobia. Ele também abrange questões de gênero, quando denuncia a homofobia e a desigualdade salarial entre homens e mulheres. Ademais, também faz um resgate histórico em suas músicas e apresenta críticas ao sistema de ensino, mostrando métodos alternativos de educação.

Em relação ao ativismo cívico fora do *rap*, Chullage é um dos fundadores da Associação Khapaz, que realiza diversos projetos de inclusão social, utilizando arte e educação. Outra associação na qual Chullage está ligado é a Plataforma Gueto, movimento negro que atua em combate ao imperialismo, ao racismo e ao capitalismo. Além disso, atua como ator e produtor teatral, em que uma dessas peças, denominada *Pele negra, máscaras negras* é inspirada no livro de Fanon *Pele negra, máscaras brancas*, obra bastante utilizada no desenvolvimento deste trabalho.

O artista também faz críticas ao sistema midiático português, retratando o tema em 12 das 61 músicas analisadas nesta tese, o que significa uma presença do tema em 19,67% das letras. Ele questiona temas como liberdade de expressão, manipulação de informações para manutenção do *status quo* e constante produção de conteúdo alienante. Além disso, aceitou poucas entrevistas para as emissoras de televisão e ressaltou em entrevista que atualmente se recusaria a todas, sendo o único caso de *rapper* com essa postura de aversão a mídia que foi encontrado nesta pesquisa no cenário português. Sendo assim, contribui para a análise dos meios de comunicação, como um agente que



colabora com a manutenção das ideias hegemônicas, bem como sugere o impulsioneamento de mídias alternativas.

Essa aversão a entrevistas se estende inclusive ao meio acadêmico, no qual o artista também acredita que se apropria do *hip-hop*. Para Chullage, a inclusão do movimento nas universidades acontece, geralmente, apenas para que o meio acadêmico possa ser visto como mais democrático. Assim sendo, apresentou uma resistência para conceder entrevista para esta tese e só aceitou depois de um ano conversando com o autor e, sobretudo, porque a atuação do autor desta tese no *hip-hop* não se resume a pesquisa acadêmica. Ademais, estabeleceu como requisito a realização da entrevista na Margem Sul, pois, para Chullage, os entrevistadores desejam, geralmente, que artistas residentes em periferias se desloquem para o centro, não aceitando fazer o trajeto inverso.

### 5.1.2 Caso Eduardo Taddeo

Eduardo Taddeo é um *rapper* que mantém um posicionamento de denúncia ao cenário violento do Brasil, como característica predominante. O *rap* iniciou no Brasil em 1984 e ele começou a cantar em 1989. Ademais, a primeira gravação com conteúdo interventivo foi o álbum *Consciência black*, de 1988. Eduardo Taddeo participa do primeiro álbum do gênero em 1996, como membro do Facção Central. Assim, atende ao critério de ter iniciado nos dez primeiros anos em relação ao início do *rap* de intervenção do Brasil.

O seu estilo de compor *rap* é, recorrentemente, por meio de relatos em primeira pessoa, mas com personagens reais ou fictícias, narrando os fatos com o vocabulário no qual Eduardo acredita que essa pessoa utilizaria. Quando se trata de uma personagem construída, isso se dá geralmente por meio do cruzamento de várias histórias comuns na periferia reunidas em um só narrador. Eduardo retrata a sociedade por meio de personagens comuns da favela, como crianças abandonadas, desempregados, assaltantes, para que o ouvinte possa refletir sobre os danos da desigualdade social no Brasil, nas maiores vítimas, por meio de um discurso de choque.

Em relação ao conteúdo, Eduardo Taddeo mantém uma postura regular de críticas, mostrando o cenário de mortes, violência policial e falta de acesso à educação nos guetos, como consequências de um sistema injusto. Ele foi membro do grupo Facção Central até 2013 e compositor único de seis álbuns do grupo, entre 1996 e 2006. Em 2014, publicou o primeiro álbum solo. Eduardo ainda estava produzindo mais um disco solo durante o

processo de finalização desta tese. A preocupação com a político-partidária de forma mais direta acontece a partir do álbum *Direto do campo de extermínio*, de 2003, quando os temas política mundial e política do Brasil passam a ter mais inserções em suas composições. Antes disso, optava em retratar, geralmente, as consequências das desigualdades nas periferias e não necessariamente apontar culpados.

Eduardo Taddeo também produz críticas sociais na literatura. Ele lançou o livro *A guerra não declarada na visão de um favelado*, em 2012, e publicou o livro *A guerra não declarada na visão de um favelado 2*, em 2016. Durante a pesquisa, foi realizada entrevista com Eduardo Taddeo, em 08 de dezembro de 2017, e com dois membros do Facção Central da época. Entretanto, eles preferiram não detalhar os motivos do desligamento do artista. Todavia, a saída do grupo e a publicação dos livros contribuíram para que ele tivesse um maior ativismo cívico, pois o artista concede várias palestras e participa de saraus nas periferias brasileiras, debatendo com a população ações para construir uma revolução. Sendo assim, atende ao critério estabelecido nesta tese de haver um ativismo cívico para além do *rap*, para ser selecionado como estudo de caso.

A escolha por Eduardo Taddeo como estudo de caso também envolveu o tema mídia. Eduardo Taddeo não aceita entrevistas em quaisquer canais de televisão. Essa restrição iniciou no ano de 2000, quando o clipe da música *Isso aqui é uma guerra*, do Facção Central, foi censurado sob a acusação de incitar a violência. O grupo participou de vários programas de televisão, explicando que o clipe retratava a realidade de muitas pessoas da periferia, que veem no crime a única alternativa de sobrevivência. Assim, o grupo argumentou que o clipe busca mostrar o problema à sociedade e não teria o intuito de incentivar novos crimes. Apesar da explicação, os membros do Facção Central consideraram que o conteúdo veiculado na mídia contribuiu para aumentar a imagem de criminalização do grupo. Desde então, Eduardo Taddeo passou a ter aversão aos principais veículos de comunicação do Brasil, apontando que se trata de um incentivador da violência urbana, além de contribuir para estereotipação dos moradores de periferias. Por isso, foram recusados vários convites para entrevistas ao longo da trajetória do artista.

### **5.1.3 Caso MCK**

MCK é um artista preocupado, sobretudo, com o cenário político de Angola, pois esse tema é o mais abordado em todos os quatro álbuns do *rapper*. A atuação dele no *rap* inicia em 1993, como uma forma lúdica de interação social. As músicas voltadas para

festas dominam a primeira fase do *rap* angolano, ritmo produzido no país desde o final dos anos 1980 e impulsionado pelo sucesso de músicas dançantes do grupo SSP, formado em 1992.

O primeiro trabalho de intervenção social, conhecido nesta pesquisa, no cenário do *rap* angolano foi o *EP Bootleg*, do grupo Filhos da Ala Este, lançado em 1999. Esse disco contribuiu para mudanças na postura de vários adeptos do *hip-hop*, incluindo MCK, que lança o seu primeiro álbum em 2002, denominado *Trincheira de ideias*, com várias denúncias ao governo do MPLA. Portanto, MCK atende ao critério de participar da primeira geração do *rap* interventivo do seu país.

Em 2003, o governo percebeu a ascensão do *rap* de intervenção social e iniciou as perseguições, censurando as músicas nas rádios e chegando ao ápice com o assassinato, por autoria de agentes da guarda presidencial, do lavador de carros Arsénio Sebastião, o “Cherokee”. O lavador de carros estava reproduzindo uma música de MCK. Sendo assim, a busca por entender como a repressão atinge esse nível também é um critério para selecionar MCK como um estudo de caso.

Após a morte de “Cherokee”, MCK passou a ser convidado para ações com ONG’s em defesa dos direitos humanos na Europa e no Brasil, constituindo assim um ativismo cívico, para além do *rap*. Ademais, o artista, que possui formação em filosofia e direito, participa frequentemente de palestras em universidades e associações, com o intuito de dialogar sobre a situação política do país. Assim, atende ao critério, estabelecido para ser um estudo de caso nesta tese, de realizar um ativismo cívico para além do *rap*. O artista, todavia, não é um frequentador assíduo de manifestações cívicas, como outros *rappers* angolanos, mas já havia participado de duas ações desse tipo, até o período que concedeu entrevista para esta tese, em dezembro de 2016.

Apesar de haver outros artistas mais presentes em manifestações cívicas, não foi encontrado um artista com esse perfil que possuísse a regularidade de produções musicais de MCK, sendo esse um critério fundamental para a seleção, pois se trata de um trabalho voltado para a análise de discurso de letras de *rap*. Ikonoklasta se aproxima desses critérios e é atuante em manifestações cívicas, mas esteve grande parte da carreira morando na Europa, apresentando um relativo distanciamento do cenário político angolano, durante uma fase da carreira. No entanto, a análise de alguns trechos de músicas de Ikonoklasta contribuem no estudo sobre MCK, porque os dois possuem uma parceria desde a década de 1990.

Em relação ao conteúdo, o *rapper* MCK aborda o capitalismo e o colonialismo, de forma geral, bem como denuncia a fome, a violência e a corrupção no contexto angolano, além de debater sobre a influência da religião na sociedade angolana. Assim sendo, apresenta uma variedade de críticas e mantém uma postura interventiva, que justificam a escolha dele como estudo de caso. Em relação ao debate sobre gênero, ele muda de pensamento ao longo da carreira. Inicialmente apresenta um tom que pode ser conotado como homofóbico, mas faz uma defesa da pauta LGBTQI em seu último álbum, *V.A.L.O.R.E.S.*, de 2018. Além disso, apresenta solidariedade com a luta contra a desigualdade de gênero, denunciando a opressão contra a mulher no contexto angolano.

MCK também apresenta críticas aos veículos de comunicação, critério fundamental para ser selecionado como estudo de caso nesta tese. Ele retrata as restrições de liberdade, a manipulação de informações para beneficiar o MPLA e os *rappers* que aceitam produzir mensagens em prol do MPLA, para garantir maior divulgação na mídia. Todavia, MCK é o artista estudo de caso com menor preocupação sobre o tema. Esse assunto está presente em nove das suas 73 músicas, sendo o décimo assunto mais abordado, com 12,32% de presença nas letras. As críticas são direcionadas sobretudo à mídia pública, na qual o artista acusa inicialmente de boicotar a sua música. Todavia, esses veículos têm apresentado gradualmente as músicas dele, desde a saída de José Eduardo dos Santos da presidência do país, em 2017.

#### **5.1.4 Caso Azagaia**

Azagaia é um artista conhecido publicamente em Moçambique, devido às críticas ao governo local, algo não habitual no país. Entre críticos e fãs, Azagaia é um artista que dificilmente passa despercebido no país. Durante encontro relativo a esta tese em 14 de março de 2018, por exemplo, quase todos os transeuntes pararam para falar com o artista na Universidade de Eduardo Mondlane, em Maputo. Ele já sofreu com um caso de censura e com grande exposição negativa na mídia, devido à prisão por porte de *cannabis ativa*, em 2011. Ademais, também sofreu com um tumor no cérebro, responsável por afastá-lo temporariamente das atividades artísticas, entre agosto de 2014 e fevereiro de 2016.

O *rap* inicia em Moçambique no começo da década de 1990, mas era ligado a elite econômica, única classe social que tinha acesso aos veículos de comunicação, por onde chegavam filmes e clipes de *hip-hop*. Assim, não havia músicas com viés

interventivo, além de serem cantadas em inglês, por conta da influência estadunidense e a carência de referências de outros países de língua portuguesa. Esse quadro começa a se modificar em 1995, quando o grupo Banda Podre apresenta algumas reflexões políticas em português, mas ainda sem grande profundidade. Azagaia inicia a carreira em 2000, com o grupo Dinastia Bantu, uma dupla com o *rapper* Escudo. O grupo também apresenta algumas críticas, mas sem forte direcionamento político.

A música *País da marrabenta*, lançada pelo grupo Gpro Fam, em 2003, é responsável por modificar esse cenário e apresentar o *rap* publicamente como um meio de reivindicação política. A música contém diversas acusações ao governo local, além de abordar o histórico de opressões no país. A música inclusive foi censurada na Rádio Cidade. O grupo Dinastia Bantu faz uma participação no álbum do Gpro Fam.

Azagaia surge como *rapper* interventivo em 2006, com o lançamento da música *As mentiras da verdade*, *single* promocional do álbum *Babalaze*. Assim como aconteceu com a música do Gpro Fam, essa canção também foi censurada pela Rádio Cidade. Dos *rappers* que apresentaram um viés interventivo, Azagaia é o artista com maior longevidade e regularidade na manutenção de um tom crítico, entre os *rappers* moçambicanos encontrados no âmbito desta pesquisa. Adicionalmente, é o único *rapper* do seu país encontrado nesta pesquisa que se sustenta exclusivamente do trabalho artístico. Os demais *rappers* têm um emprego fixo, como fonte principal de recursos, e mantêm o *rap* como atividade paralela. O *rapper* Duas Caras, que fazia parte do Gpro Fam, prossegue em carreira artística, mas não realiza críticas políticas e sociais atualmente. Dessa forma, os critérios da longevidade e da regularidade são atendidos por Azagaia no cenário moçambicano.

Em relação ao conteúdo, o artista apresenta constantes críticas ao sistema político, denunciando a violência policial, a má governação e a corrupção. Além disso, reflete sobre a colonização e o capitalismo, mostrando os danos na sociedade atual. No quesito identitário, apresenta ritmos locais e também a importância de Moçambique resistir à homogeneização provocada pela globalização. Apesar de não cantar em línguas locais, há participações de outros artistas que fazem uso desse bem cultural nas suas músicas, assim como ele também utiliza expressões e palavras tipicamente moçambicanas. Desse modo, apresenta uma amplitude de temas que justificam a escolha. Por outro lado, mostra um problema em relação a gênero, quando critica a homossexualidade, o que provocou questionamentos na pesquisa relativos a isso.

Em relação à atuação política fora do *rap*, Azagaia é o único estudo de caso desta pesquisa que possuiu filiação a um partido. Ele pretendia candidatar-se nas eleições legislativas de 2009, na cidade da Matola, pelo Movimento Democrático de Moçambique (MDM). No entanto, o partido foi impedido de concorrer nesta zona, por alegadas irregularidades. Ele se desvinculou do partido, mas participa frequentemente de palestras em universidades e atualmente está contribuindo na reformulação da Casa de Cultura de Namaacha, onde nasceu. Assim, atende aos critérios de possuir um ativismo cívico para além do *rap*.

Em relação à mídia, Azagaia também mostra críticas aos veículos de comunicação em 8 das 52 músicas analisadas, uma presença de 15,32% nas letras do artista. As críticas são ao controle de informações pelo partido no poder, as perseguições a jornalistas críticos e as restrições de liberdade, incluindo o seu próprio caso de censura. Além disso, nunca teve a sua música apresentada pela Televisão de Moçambique e diz que não deseja ter.

## **5.2 Análise de discurso**

A análise de discurso também é um método utilizado neste trabalho. Isso será feito levando-se em conta os preceitos da escola de influência francesa, fomentada pelos linguistas Jean Jacques Courtine (2009) e Michel Pêcheux (1990). Também há contribuições da linguista brasileira Eni Orlandi (1999), que discorre sobre as duas principais correntes da análise de discurso: a corrente de influência inglesa e a corrente de influência francesa. Em linhas gerais, a corrente de influência inglesa foca-se em uma relação intralinguística, onde as análises das interações entre os níveis sintático e semântico buscam perceber as consequências sociais e políticas surgidas, a partir da reprodução de um discurso. A linha de influência francesa entende o sujeito como um reprodutor de formações discursivas, baseadas em ideologias.

O filósofo francês Michel Pêcheux (1990) entende que a análise de discurso faz uma aliança entre o materialismo histórico, a linguística e a teoria do sujeito. O materialismo histórico tem como objetivo observar os processos de formações sociais, a linguística contribui na análise dos processos de enunciação, enquanto a teoria do sujeito serve para entender tanto a subjetividade, como a relação entre o sujeito e o simbólico.

O linguista francês Jean Jacques Courtine (2009) entende que a análise de discurso trata da textualização do político, em uma busca pela interpretação política do

que está materializado nos textos, buscando decodificar os sentidos, seus símbolos políticos e as suas relações de poder intrínsecas. Sendo assim, como o texto é constituído de forma política, a própria análise também se torna política.

De acordo com Eni Orlandi (1999), a análise de discurso visa entender a língua como ferramenta para a produção de sentidos. De acordo com Orlandi (1999), a análise de um discurso propõe uma reflexão sobre a linguagem, o sujeito, a história e a ideologia. De acordo com essa perspectiva, o discurso faz uma construção que vai além do sentido morfológico de uma frase e procura entender porque um determinado conteúdo foi inserido no contexto em questão, como também serve para analisar os objetivos e consequências do que foi abordado.

Nesta pesquisa, a opção é pela análise de discurso de influência francesa por ser importante entender os sujeitos analisados e o contexto histórico e político em que falam, para que também se possa compreender a ideologia contida nos discursos. O presente trabalho é referente a músicos ativistas sociais, que utilizam o gênero *rap*, para falar sobre questões políticas em seus países. Assim sendo, todos os casos estudados estão inseridos na mesma linguagem (música *rap*) e ideologia (ativismo político contra-hegemônico). Há ainda semelhanças devido à ligação histórica colonial e à tendência para homogeneização de hábitos provocada pela globalização. Além disso, a mídia serve como ferramenta de influência dos símbolos culturais, devido à facilidade da transnacionalização desses bens, pois todos os analisados são de países de língua oficial portuguesa. As diferenças observadas referem-se ao fato de cada sujeito estar inserido em um país e serem contadas histórias a partir de diversas perspectivas, havendo ainda um diálogo com os saberes locais, tornando os produtos culturais “híbridos”, reforçando assim a perspectiva de Canclini (2001) e Homi Bhabha (1998).

Como mencionado, o trabalho tem como pergunta inicial: “De que forma o *rap* é uma ferramenta de ativismo político no espaço lusófono?”. Sendo assim, segundo o modelo de análise de discurso sugerido por Orlandi (1999), o *corpus* de análise será a linguagem (música *rap*), utilizada como meio de ativismo político em diferentes países e relatando diversas histórias. Na análise de discurso do *rap*, que visa identificar os sentidos do discurso na perspectiva do emissor, deve-se considerar que os músicos tentam por vezes convencer o público de que a sua visão dos problemas é a transmissão da realidade. Por isso, faz-se necessário considerar outras fontes bibliográficas para traçar um comparativo com as letras de músicas. O linguista brasileiro Roberto Carlos da Silva Borges e a pesquisadora brasileira de Ciências da Comunicação Rosane Borges (2012)

explicam que em um discurso existe a construção do *ethos*, no qual o sujeito projeta como quer parecer ser esse um discurso que, portanto, serve como intermédio, para a conquista de mais adesão social a essa imagem.

A análise daquilo que se quer parecer ser, embora alguns a julguem intuitiva, torna-se relevante na medida em que as pistas discursivas capturadas a partir desse querer podem ser analisadas e nos levam à compreensão de estratégias criadas para se obter adesão às ideias, aos posicionamentos no mundo, às argumentações (Borges & Borges, 2012, p.90).

A criação do *ethos*, segundo Borges e Borges (2012), é complexa porque força a analisar elementos não linguísticos e também elementos pré-discursivos. Além disso, a afetividade com o interlocutor pode interferir na adesão do discurso, pelo receptor das mensagens. O *rapper* tem o papel de transmitir uma reflexão sobre uma série de questões a respeito da realidade social que se vive, mas a recepção do interlocutor também será interferida pelo desejo de receber ou não a mensagem transmitida.

Se a instância de recepção não estiver interessada na compreensão do que a instância de produção realiza (não aderir a ele), o ato falha, perde seu sentido e o contrato de comunicação está desfeito. A interpretabilidade (o sentido), então, está sempre coadunada à intencionalidade dessas duas instâncias, constituindo-se, portanto, como resultado de uma co-intencionalidade (produtor e receptor) (Borges & Borges, 2012, p.92).

Observando a ligação entre os países do espaço lusófono e também o fato de os *rappers* de intervenção serem considerados porta-vozes de grupos periféricos, a análise de discurso é importante para verificar semelhanças e divergências culturais, econômicas e sociais, por meio das vozes de grupos sociais historicamente oprimidos. Eduardo Lourenço (2004) afirma que a língua portuguesa fez com que os países do espaço lusófono ultrapassassem as suas fronteiras físicas e expandissem as suas culturas entre eles. Foi criado um espaço de partilha e trocas de informações, onde conteúdos e hábitos são propagados. Foram encontrados alguns trabalhos sobre as semelhanças de discursos nesses países em espaços hegemônicos, como a imprensa. Exemplos disso são as contribuições da coorientadora desta tese, Isabel Ferin Cunha (2002, 2003, 2013), que analisa a mídia no espaço lusófono. Alguns desses trabalhos têm como foco específico as telenovelas. Ademais, foram encontrados trabalhos acadêmicos sobre *rap* nos quatro



países, mas o comparativo entre os discursos dos *rappers* desses países em um mesmo trabalho é inédito.

Neste trabalho, são inseridos letras e trechos de letras que visam decodificar os sentidos dos símbolos políticos e também as relações de poder nelas expostas, tal como propõe Courtine (2009). Desse modo, as letras das músicas são comparadas com estatísticas sociais ou com teorias de autores que abordam sobre pós-colonialismo, globalização, mídia no espaço lusófono e *rap*, os temas da base teórica deste trabalho. A busca por convergência entre esses discursos subalternizados com teóricos reconhecidos também é importante para mostrar que essas vozes silenciadas são portadoras de grande conhecimento, mas deslegitimadas por meio da colonialidade do ser e do saber, provocando um contínuo desperdício de saberes. Assim, busca-se incentivar a academia a abranger cada vez mais tais discursos historicamente silenciados (Quijano, 2005; Maldonado-Torres, 2008; Santos, 2007).

Além disso, buscou-se realizar a triangulação proposta por Michel Pêcheux (1990) entre materialismo histórico, linguística e teoria do sujeito. Os processos de formações sociais são compreendidos a partir das referências dadas pelos músicos sobre o colonialismo, formando uma ligação histórica que explica as semelhanças nas dinâmicas atuais das cidades. Da linguística, busca-se entender como se dão os diferentes processos de enunciação, com referências amplamente divergentes, entre falantes de um mesmo idioma, como acontece no Brasil, Portugal, Angola e Moçambique. Além disso, existem casos de utilização de diferentes idiomas, como são os casos das línguas bantu. Esses servem para se notar a resistência ao uso de uma língua ocidental. Ademais, a teoria do sujeito faz com que seja necessário decifrar a linguagem poética em um comparativo com a realidade, através do entendimento da subjetividade e a ligação entre o simbólico e o sujeito. Isso porque o *rapper* como artista não tem o mesmo dever de oferecer uma explicação teórica das letras, como é proposto na análise científica, o caso deste trabalho. Dessa forma, é necessário entender o sujeito e a sua linguagem, para perceber quais símbolos podem ser utilizados teoricamente.

No processo de análise de discurso, foi necessário ouvir todas as músicas, encontradas nesta pesquisa, dos quatro artistas selecionados como estudos de caso, para observar os temas que predominam nas carreiras deles e também em cada álbum. As canções abordam, sobretudo, a visão dos *rappers* a respeito da situação política e

econômica dos seus respectivos países, com críticas ao sistema político, à censura e à opressão. Foram feitas ainda comparações com autores estudados na base teórica em temas como identidade, dicotomias sociais, utilização de línguas nativas e relações de gênero.

As opiniões dos *rappers* sobre a mídia e a relação deles com esses veículos de comunicação também são centrais nesta investigação, o que se compreende ao olhar a sua origem nas Ciências da Comunicação. Primeiramente, a análise aos respectivos setores da comunicação contribui para a compreensão dos respectivos contextos sociopolíticos e dos próprios processos e lugares de produção e significação cultural, em concreto do *hip-hop*. Os músicos estudados mostram uma relação de conflito com os principais veículos de comunicação dos seus respectivos países. As letras servem, dessa forma, para analisar o papel da mídia nesses locais, ajudando a notar fatores como liberdade de expressão e o espaço concedido para minorias políticas. A análise de letras que falam sobre a mídia possibilita um comparativo entre a realidade dos meios de comunicação em cada um desses países.

Observa-se ainda que, independentemente do país, o *rap* de intervenção social mantém o objetivo de lutar por melhorias para grupos oprimidos. Essa ideia de uma unidade entre as linguagens do *rap* a nível transnacional vai de encontro com a percepção da linguista brasileira Helena Brandão (1986). Essa autora entende que os discursos não mostram conectividade quando estão dispersos, mas existe uma unidade na análise de discurso quando são notadas diferentes formações discursivas buscando um objetivo comum. Brandão (1986) analisa que se trata de um caso de unidade discursiva, na qual uma nova conjuntura é formada, a partir dessa conectividade.

### **5.2.1 Contextualização**

O trabalho empírico está dividido em cinco capítulos, sendo um dedicado a estudar cada um dos países analisados e outro direcionado a apresentação de discursos em casos de parcerias musicais entre *rappers* do espaço lusófono. Os capítulos dedicados a analisar cada um dos países estudados são divididos entre uma parte de contextualização e outra dedicada ao estudo de caso de cada país. Na parte de contextualização, considerou-se necessário narrar alguns dos principais acontecimentos no período de

formação do movimento, como também selecionar músicas desses países que mostrem o contexto social de atuação desses artistas.

Para isso, foi feita uma busca por informações desse período de formação, por meio das notícias dos veículos de comunicação, de trabalhos acadêmicos e da audição dos discos pioneiros, assim como se questionou os *rappers* entrevistados sobre os momentos marcantes no período de formação do *hip-hop*. A partir dessas análises, extraíram-se músicas consideradas representativas, para apresentar um panorama sobre os primeiros anos, como também são narrados alguns fatos complementares, encontrados na pesquisa bibliográfica. Abaixo segue as listas das músicas selecionados em cada país e, em seguida, breves justificativas para essas escolhas.

As músicas selecionadas sobre o início do *rap* em Portugal são as seguintes:

<b>Tema: Início do rap em Portugal</b>			
<b>Artista</b>	<b>Música</b>	<b>Álbum</b>	<b>Ano</b>
General D	<i>PortuKKKal é um erro</i>	<i>PortuKKKal é um erro</i>	1994
Boss AC	<i>Generate power</i>	<i>Rapública – Álbum coletivo</i>	1994
Black Company	<i>Psyca style</i>	<i>Rapública – Álbum coletivo</i>	1994
Boss AC	<i>A verdade</i>	<i>Rapública – Álbum coletivo</i>	1994
New Tribe	<i>Summer season</i>	<i>Rapública – Álbum coletivo</i>	1994
Family	<i>Rabola bô corpo</i>	<i>Rapública – Álbum coletivo</i>	1994
Funky D	<i>Minha banda</i>	<i>Rapública – Álbum coletivo</i>	1994
Zona Dread	<i>Só queremos ser iguais</i>	<i>Rapública – Álbum coletivo</i>	1994

Tabela 1 | Músicas – Início do *rap* em Portugal

Na primeira parte do capítulo sobre o *rap* em Portugal foram selecionadas músicas que representam as principais pautas abordadas no período de formação do movimento *hip-hop* nesse país. Sabe-se que a luta contra o racismo era um dos focos

principais, pois a formação do *rap* em Portugal foi impulsionada por um desejo de negros e imigrantes contestarem o racismo e a xenofobia. Assim sendo, é apresentado um histórico do pioneiro General D, negro nascido em Moçambique, e a sua música *PortuKKK* *é um erro* (General D, 1994, faixa 1). O KKK é um comparativo do cenário português com o grupo supremacista branco e anti-imigração dos Estados Unidos, Ku Klux Klan.

Além disso, foram selecionadas músicas da primeira coletânea de *rap* do país, *Rapública*, de 1994, para mostrar a pluralidade de temas utilizados naquele momento. O racismo é a pauta do grupo Zona Dread na música *Só queremos ser iguais* (Zona Dread, 1994, faixa 6). É visto ainda que existia diversidade de identidades nacionais, pois a música *Minha banda* (Funky D, 1994, faixa 3) apresentava os angolanos do Funky D atuando em Portugal e lamentando os males da Guerra Civil vivenciada naquele período no país natal

Outro aspecto que demarca a identidade nacional é relativo à língua. A canção *Rabola bô corpo* (Family, 1994, faixa 13) apresenta o uso do crioulo cabo-verdiano, mostrando uma identidade de imigrantes que buscavam se comunicar entre si, um fenômeno existente até hoje, com o grande uso de crioulo cabo-verdiano no *rap* em Portugal. As músicas *Generate power* (Boss AC, 1994, faixa 8) e *Psyca Style* (Black Company, 1994, faixa 9) mostram a utilização do inglês de forma integral, enquanto *A verdade* (Boss AC, 1994, faixa 4) e *Summer season* (New Tribe, 1994, faixa 14) apresentam casos de uso parcial da língua inglesa.

A seleção dessas músicas foi importante para entender que a língua utilizada mostrava os objetivos dos artistas com o *rap* durante a formação do movimento. Os artistas que cantavam o *rap* em português estavam focados no público de Portugal, aqueles que utilizavam o inglês preocupavam-se com a internacionalização das suas músicas, enquanto os que cantavam em crioulo cabo-verdiano tinham como foco os imigrantes residentes no país além de uma preocupação com a manutenção de símbolos culturais de seus países de origem. Isso demonstrava uma resistência à cultura portuguesa, pois esses *rappers* não se sentiam plenamente aceitos no país para o qual imigraram.

As letras escolhidas sobre o contexto de formação do *rap* no Brasil são as seguintes:

<b>Tema: Início do rap no Brasil</b>			
<b>Artista</b>	<b>Música</b>	<b>Álbum</b>	<b>Ano</b>
Thaíde e DJ Hum	<i>Corpo fechado</i>	<i>Hip-hop cultura de rua</i> (Álbum coletivo)	1988
Thaíde e DJ Hum	<i>Homens da lei</i>	<i>Hip-hop cultura de rua</i> (Álbum coletivo)	1988
Racionais MC's	<i>Tempos difíceis</i>	<i>Consciência black</i> (Álbum coletivo)	1988
Racionais MC's	<i>Pânico na Zona Sul</i>	<i>Consciência black</i> (Álbum coletivo)	1988
Racionais MC's	<i>Homem na estrada</i>	<i>Raio x Brasil</i>	1993
Faces do Subúrbio	<i>Homens fardados</i>	<i>Faces do subúrbio</i>	1997
Big Richard	<i>Homens da lei</i>	Desconhecido	Desconhecido

Tabela 2 | Músicas – Início do rap no Brasil

As letras de *rap* selecionadas na primeira parte do capítulo sobre o *rap* no Brasil buscam apresentar o cenário inicial do *hip-hop*, para isso, destacam-se as músicas de artistas que se tornaram referências, contidas nas duas primeiras coletâneas de *rap* do Brasil. No primeiro álbum, *Hip-hop cultura de rua*, a dupla Thaíde e DJ Hum foi o grupo que ganhou mais destaque. Assim sendo, são apresentadas as músicas *Corpo fechado* (Thaíde & DJ Hum, 1988, faixa 1) e *Homens da lei* (Thaíde & DJ Hum, 1988, faixa 6). O segundo álbum, *Consciência black*, também saiu em 1988, uma semana depois da coletânea inaugural. O grupo Racionais MC's participou dessa gravação e posteriormente ajudou a consolidar o *rap* como um veículo de protesto no Brasil ao conseguir 1,5 milhão de cópias vendidas no disco *Sobrevivendo no inferno*, lançado em 1997, álbum que inclusive será leitura obrigatória para o vestibular da Universidade de Campinas (Unicamp) a partir de 2020<sup>172</sup>. Por conta do histórico do Racionais MC's, são analisadas as letras desse grupo contidas na coletânea *Consciência black: Tempos difíceis* (Racionais MC's, 1988, faixa 9) e *Pânico na Zona Sul* (Racionais MC's, 1988, faixa 5).

Ainda na parte inicial do capítulo sobre *rap* no Brasil, são relatados os casos dos artistas e grupos Big Richard, Racionais MC's, MRN e Faces do Subúrbio, presos entre

<sup>172</sup> Revista Fórum (2018, 23 de Maio). Unicamp inclui Racionais MC's na lista de obras obrigatórias para o vestibular. Consultado em 02 de Agosto de 2019, em <https://revistaforum.com.br/cultura/unicamp-inclui-racionais-mcs-na-lista-de-obras-obrigatorias-para-o-vestibular/>

1994 e 1997, acusados de incitar a violência contra a polícia. Para contextualizar isso, abordam-se as músicas que foram utilizadas como justificativas para as acusações: *Homem na estrada* (Racionais MC's, 1993, faixa 5), *Homens da lei* (Big Richard, data de lançamento desconhecida) e *Homens fardados* (Faces do Subúrbio, 1998, faixa 3)

As músicas selecionadas sobre o período de formação do *rap* em Angola são as seguintes:

<b>Tema: Início do rap em Angola</b>			
<b>Artista</b>	<b>Música</b>	<b>Álbum</b>	<b>Ano</b>
Ikonoklasta	<i>Caminhos da escola</i>	Lançada como <i>single</i>	Desconhecido
Filhos da Ala Este	<i>Angola profunda</i>	EP <i>Bootleg</i>	1999
Pobre Sem Culpa	<i>4 give ya</i>	<i>Longe da família</i>	1999
Ikonoklasta	<i>Vindimas 92/93</i>	<i>Ikonodamus</i>	2008
Ikonoklasta	<i>Vindimas 94</i>	<i>Ikonodamus</i>	2008
<b>Artista</b>	<b>Música</b>	<b>Álbum</b>	<b>Ano</b>
Ikonoklasta	<i>Vindimas 95</i>	<i>Ikonodamus</i>	2008
Kid MC	<i>Levanta e anda</i>	<i>Caminhos</i>	2008
Ikonoklasta	<i>A morte do artista</i>	Lançada como <i>single</i> – Posteriormente inserida no álbum <i>Que se foda, vai já assim – Volume verde</i> , de 2017	2010
Brigadeiro Pacotes	10 <i>Intolerância política</i>	Lançada como <i>single</i>	2013

Tabela 3 | Músicas – Início do rap em Angola

O capítulo sobre o *rap* angolano inicia com uma contextualização, mostrando grupos pioneiros, como o GC Unity. Nessa parte sobre o período inicial do *rap* no país, é observado que existiam músicas com algum tom crítico, como é o caso de *Caminhos da escola* (Ikonoklasta, data de lançamento desconhecida). Porém, não se tratavam de músicas com intenções claramente políticas.

Logo depois, cita-se o *rap* produzido pela elite, com letras sobre festas e mulheres, modelo de produção musical que se tornou popular na década de 1990,

sobretudo, com o sucesso do grupo de *rap* SSP. Também são apresentadas músicas que criticam o grupo SSP: *God 4 give ya* (Pobres Sem Culpa, 1999, faixa 2) e *Vindimas 94* (Ikonoklasta, 2008, faixa 7).

*Vindimas 94* (Ikonoklasta, 2008, faixa 7), aliás, faz parte de uma série que Ikonoklasta lançou no álbum *Ikonodamus*, de 2008, para apresentar um histórico do período de formação do *rap* angolano, entre 1992 e 1995. As outras duas músicas que compõem a série também foram selecionadas: *Vindimas 92/93* (Ikonoklasta, 2008, faixa 2) e *Vindimas 95* (Ikonoklasta, 2008, faixa 13).

O *rap* com maior caráter contestatório só é visto a partir do ano de 1999, quando o grupo Filhos da Ala Este produz o *EP Bootleg*. Desse trabalho discográfico, foi escolhida a música *Angola profunda* (Filhos da Ala Este, 1999, faixa 1). Essa letra busca apresentar um panorama da crise política do país. Logo em seguida, mostra-se um crescimento do *rap* interventivo em Angola, impulsionado pela ousadia desse grupo. Para exemplificar esse crescimento, são apresentados *rappers* interventivos que surgiram no início dos anos 2000 e logo obtiveram repercussão pública, como são os casos de Kid MC e Brigadeiro 10 Pacotes. Com isso, foram selecionadas letras que mostram o pensamento político desses artistas, para analisar o contexto social do país. De Kid MC, foi selecionada *Levanta e anda* (Kid MC, 2008, faixa 4). Nessa letra, ele mostra tanto as críticas, como a possibilidade de mudança. De 10 Pacotes, foi escolhida *Intolerância política* (Brigadeiro 10 Pacotes, 2012, faixa 2), letra na qual o *rapper* faz uma análise da repressão política, utilizando a sua trajetória pessoal como exemplo, pois foi expulso de casa pelo seu pai, por ser um crítico do MPLA.

Ademais, a música *A morte do artista* (Ikonoklasta, 2010, lançada como *single*) é selecionada para introduzir o tema das manifestações sociais em Angola. A escolha dessa canção se justifica pela crítica ao movimento *hip-hop*, incluindo uma autocrítica, pois observa os *rappers* como privilegiados, que, mesmo com viés crítico, não apresentam ações práticas para efetuar mudanças sociais no país. No ano seguinte ao lançamento da música, Ikonoklasta passa a atuar em manifestações cívicas, ao lado de outros *rappers* e ativistas. Essas manifestações provocaram mudanças em Angola, pois o governo sofreu pressões internacionais, após prender os ativistas cívicos. Esse cenário contribuiu, inclusive, para a saída do presidente José Eduardo dos Santos em 2017. Desse modo, os episódios envolvendo essas manifestações também são apresentados.

As músicas selecionadas para apresentar o cenário de formação do *rap* em Moçambique são as seguintes:

<b>Tema: Início do rap em Moçambique</b>			
<b>Artista</b>	<b>Música</b>	<b>Álbum</b>	<b>Ano</b>
Gpro Fam	<i>País da marrabenta</i>	<i>Um passo em frente</i>	2003
Beat Crew feat Nick Slim e Iveth	<i>Racismo</i>	<i>Atenção desminagem</i> (álbum coletivo)	2004
Fat Lara	<i>Raciocina</i>	<i>Atenção desminagem</i> (álbum coletivo)	2004
Olho Vivo	<i>Como comecei</i>	<i>O enteado da pátria</i>	2017

Tabela 4 | Músicas – Início do rap em Moçambique

O *rap* começa em Moçambique na década de 1990. Naquele período havia grandes dificuldades para gravações, por isso, vários *rappers* da primeira geração não realizaram produções oficiais. Quando conseguiam gravar uma música, os artistas repassavam-na em fita cassete para as emissoras de rádio, mas dificilmente a disponibilizavam na *internet*. Ademais, essas músicas ainda não tinham caráter interventivo. Dessa forma, a opção é por apresentar um contexto geral da formação do *rap* no país, mas sem especificar letras. Entretanto, a música *Como comecei* (Olho Vivo, 2017, faixa 11) situa a formação e expansão do *rap* moçambicano, mostrando que os primeiros anos foram marcados por músicas cantadas em inglês e o fato de o grupo Banda Podre, do qual Olho Vivo fazia parte, ter apostado na língua portuguesa como quebra desse paradigma. Por meio dessa letra e das entrevistas semiestruturadas, com artistas que participaram desse período de formação, é possível apresentar um panorama do início do *rap* em Maputo e ainda relatar alguns dados referentes às demais províncias.

Logo depois, é mostrado que a primeira música a ganhar repercussão pelo seu caráter interventivo é *País da marrabenta* (Gpro Fam, 2003, faixa 8). Em um cenário pouco habituado a críticas políticas, a música logo sofreu censura na Rádio Cidade. Assim, o contexto de censura da letra é apresentado, bem como os pontos mais relevantes que causaram essa repressão.

Ademais, o disco coletivo *Atenção desminagem* foi o que possibilitou o crescimento do *hip-hop* como movimento coletivo, sobretudo na capital Maputo. Esse disco foi lançado em 2004 e buscou reunir várias expressões do movimento *hip-hop*,



pluralizando vozes e temas. Uma das músicas escolhidas para analisar esse contexto foi *Racismo* (Beat Crew, 2004, faixa 18). Essa letra foi selecionada para compreender o racismo em um cenário onde 99,02% da população é negra<sup>173</sup>. Outra música selecionada do álbum *Atenção desminagem é Raciocina* (Fat Lara, 2004, faixa 2), premiada pelo programa Hip Hop Time como a melhor canção de *rap* moçambicano de 2005. Fat Lara faz um incentivo ao estudo nessa música, em meio a um cenário em que as mulheres têm menos acesso à educação do que os homens. A música *Raciocina* também evidencia uma mulher se destacando no *hip-hop*, aspecto importante para a análise, porque foi detectado, no âmbito desta pesquisa, que as mulheres questionam uma invisibilidade estrutural refletida de forma global no *rap*, incluindo todos os países estudados nesta tese.

### 5.2.2 Seleção do *corpus* de análise

Para selecionar as músicas a serem analisadas dos artistas estudados, foram necessárias diversas etapas, até as escolhas das letras mais adequadas para compreender os objetivos de cada artista estudado. Inicialmente, foi feita uma busca por todos os álbuns dos artistas e as respectivas letras na *internet*. Eduardo Taddeo foi o único com todas as letras na rede. Nos demais, foram encontradas cerca de 50% das letras e foi necessário ouvir as demais e transcrevê-las, mas com algumas dificuldades, sobretudo, por conta de expressões específicas de cada país, algumas vezes desconhecidas pelo autor desta tese (nos casos de Azagaia e MCK) ou do uso do crioulo cabo-verdiano em algumas músicas de Chullage, idioma que o autor desta tese não domina. Houve ainda dificuldades de natureza técnica nas transcrições de músicas, sobretudo, no primeiro álbum de MCK, em que diversas canções têm momentos de áudio muito baixo, devido às dificuldades financeiras do artista na época, para realizar produções de boa qualidade técnica. No entanto, MCK disponibilizou-se para esclarecer algumas dúvidas por *Whatsapp*, *e-mail* e também pessoalmente.

Em um segundo momento, foram ouvidas todas as músicas dos artistas. A partir da percepção inicial, foram feitos relatórios de até 10 linhas sobre as impressões relativas a cada música, com o objetivo de começar a definir os principais temas abordados. O objetivo foi encontrar congruência entre as letras, para estabelecer os critérios de seleção

---

<sup>173</sup> Censo 2017. Consultado em 22 de Junho de 2019, em <http://www.ine.gov.mz/operacoes-estatisticas/censos/censo-2007/censo-2017/divulgacao-de-resultados-preliminares-do-iv-rgph-2017.pdf/view>

daquelas que seriam escolhidas para análise, visto ser praticamente impossível analisar todas detalhadamente.

A partir disso, foi necessário reduzir a definição dessas músicas a palavras-chave, para formar grupos temáticos. Percebeu-se que mais de 40% das músicas poderiam ser definidas em uma média de quatro palavras-chave (o número não é exato porque várias músicas foram lançadas durante a elaboração do banco de dados). Assim, decidiu-se selecionar quatro palavras-chave que definem cada música e essas foram estabelecidas como temas-padrões.

Buscou-se discorrer sobre os temas, para confirmar ou modificar a escolha do tema em cada música. Ademais, foram estabelecidas duas categorias principais para definir as tabelas: os temas mais abordados em toda a carreira de cada artista e os temas mais abordados em cada álbum. Assim, a decisão foi estudar os temas prioritários de cada artista em toda a carreira, como também selecionar os quatro temas mais relatados em cada álbum. Para isso, foram selecionadas pelo menos duas músicas de cada álbum com os temas mais presentes naquele momento da carreira do artista.

Além das duas músicas (ou mais) selecionadas em cada álbum por critérios quantitativos, foram acrescentadas músicas na análise de discurso por critérios qualitativos. Um desses critérios foi a repercussão que a música conseguiu, através de acessos na *internet* ou devido à censura, como também grande divulgação em meios de comunicação convencionais. Outro critério utilizado foi observar a ênfase que o artista dá a determinada música. Por exemplo, a música *Castelo triste* (Facção Central, 2006, faixa 6) é a única que o grupo Facção Central não canta após o desligamento de Eduardo Taddeo do grupo, porque aborda a vida do irmão do artista. Outro exemplo por critério subjetivo é a inclusão de *Sou um kamikaze angolano e esta é a minha missão* (Ikonoklasta, 2003, lançada como *single*), dentro da análise de MCK. Apesar de ser uma música de Ikonoklasta, essa letra foi criada após o lavador de carros “Cherokee” ser assassinado por cantar uma música de MCK.

Buscou-se selecionar músicas de todas as fases das carreiras dos *rappers* estudados. De cada álbum oficial, foram escolhidas pelo menos duas músicas. Uma exceção foi o álbum *Versos sangrentos* (1999), do Facção Central, em que apenas uma música escrita por Eduardo Taddeo, *Isso aqui é uma guerra*, foi selecionada. Isso porque essa música simbolizou uma mudança radical na trajetória do grupo, pois teve o clipe

censurado, fato que inspirou vários temas do álbum seguinte, e também influenciou em algumas decisões permanentes na carreira de Eduardo Taddeo, sobretudo, não conceder mais entrevistas para emissoras de televisão. Por isso, a canção foi considerada suficientemente representativa para analisar esse momento do grupo. Ademais, as músicas de Eduardo Taddeo são analisadas com mais profundidade a partir do álbum *Versos sangrentos*, que é o terceiro da carreira do grupo. Isso porque na década de 1990 nenhum outro artista estudado lançou disco, impossibilitando assim um comparativo no período. Adicionalmente, os temas explorados pelo Facção Central nos dois primeiros discos são relativamente diferentes das músicas gravadas a partir de 1999, quando houve uma maior politização, também motivada pela censura do clipe. Nos dois primeiros álbuns, Eduardo Taddeo escrevia sobre a violência, mas sem reflexões sobre as causas e, desde então, passou a apontar cada vez mais os culpados pelos problemas e a refletir sobre questões sociopolíticas.

O primeiro trabalho musical de Azagaia, o álbum *Siamuva*, de 2005, que ele produziu pelo grupo Dinastia Bantu, foi desconsiderado para a análise de discurso. Isso porque os temas de intervenção política, foco desta tese, só se intensificam em carreira solo. Além disso, não se tratavam de composições únicas do artista estudado, como são os casos das demais letras analisadas nesta tese. O Dinastia Bantu era uma dupla com o *rapper* Escudo.

### **5.2.3 Análise de discurso por critérios quantitativos**

Partindo desta breve apresentação sobre o processo de seleção das músicas analisadas, segue-se um relatório detalhado, no qual se descrevem as etapas de seleção das músicas por critérios quantitativos. Durante a pesquisa, foram encontradas várias dúvidas para escolher músicas que fossem relevantes para representar os artistas estudados. Isso porque seria impossível analisar todas as músicas de forma detalhada. Assim, foram sendo criados métodos em busca da escolha das músicas. Os dois primeiros métodos usados, que são determinados neste capítulo como etapas, visaram ouvir todas as músicas e apresentar relatórios, para escolher aquelas que fossem relevantes para representar os *rappers* estudados. Esses geraram vários resultados, mostrando temas amplos que os artistas se preocupavam, mas era necessário resumir os temas em palavras-chave, para ser possível quantificar os temas mais relevantes nas carreiras dos artistas.

Assim, esses resultados parciais ajudaram a constituir outros métodos, até se chegar a resultados definitivos das músicas que representassem as carreiras dos artistas. Por terem apresentados resultados parciais que influenciaram em métodos posteriores, esses resultados numéricos estão contidos neste capítulo de metodologia. Assim, eles se tornaram um banco de dados para recolher informações e serem utilizadas nos capítulos dedicados a análise de discurso. Abaixo segue a explicação de cada etapa e os referidos resultados:

### **1ª Etapa - Percepção imediata das mensagens:**

A análise de discurso envolveu inicialmente um processo de percepção imediata das músicas dos artistas. Foram recolhidas todas as músicas dos *rappers* estudados encontradas em álbuns, *singles* e participações de terceiros. Desse modo, buscou-se nos *sites* especializados em letras de músicas (letras.mus.br; genius.com), nas redes sociais dos artistas, como também foram solicitadas informações por *e-mail*, *Whatsapp* e pessoalmente.

A partir da audição da música e da leitura da respectiva letra, buscou-se escrever um relatório, de no máximo de dez linhas, sobre as percepções de cada música. Foram acrescentadas informações adicionais, como contexto histórico, repercussão, censura ou episódios traumáticos. A partir disso, observou-se as coincidências entre as narrativas e buscou-se reduzir as informações, até o encontro de palavras-chave que definissem a canção. Como mais de 40% foram definidas em quatro palavras-chave, decidiu-se que cada música ficaria delimitada por quatro temas, com eliminação dos assuntos com menos inserções, a partir do quinto colocado. Isso porque a manutenção de um número fixo foi importante para constituir outros cálculos, sobretudo para estabelecer parâmetros comparativos entre os *rappers* e calcular médias de aparição de temas em cada álbum e em toda a carreira dos artistas estudados. Em casos de representativas aparições de outros assuntos, para além dos quatro mais destacados, buscou-se comentar sobre esses conteúdos na etapa de análise do discurso, mas não contabilizar como uma palavra-chave.

### **2ª Etapa - Eliminação ou manutenção de temas semelhantes:**

A partir da escolha dos temas, buscou-se reduzir o número de temas, para melhorar a eficiência da análise. O primeiro corte foi feita com a observação de tópicos muito semelhantes. Isso porque algumas palavras escolhidas inicialmente como tópicos distintos eram sinônimas. Em outros casos, havia palavras que poderiam ser enquadradas em outras categorias, eliminando-se uma delas. Por exemplo: Em um primeiro momento a palavra dinheiro constava como um dos temas, mas viu-se que todas as letras dentro desse tema poderiam ser inseridas em assuntos como capitalismo ou consumismo. O capitalismo no caso de grandes negociações e o consumismo em situações de valorização das posses pessoais.

Por outro lado, foram mantidos alguns que tinham semelhanças, mas não congruam em todas as músicas. Por exemplo, os temas morte e violência, apesar de muito próximos, possuem diferenças e foram mantidos. Isso porque, dentro do tema morte, é possível falar de mortes que não aconteceram por motivos violentos ou ainda sobre saudade de pessoas falecidas. Por exemplo: A música *Tou na fronteira* (MCK, 2011, faixa 13) fala sobre a vida depois da morte, em um encontro no qual MCK interage no céu com famosos já falecidos.

### **Resultado Parcial 1 - Explicação dos temas:**

O primeiro resultado obtido visa confirmar a escolha dos temas e também direcionar, tanto o autor, como o leitor desta tese, sobre cada assunto. Há uma descrição de cada tema em até 40 palavras (o mesmo tamanho utilizado para citações diretas no modelo APA). Por meio dessa definição, mostram-se quais abordagens se enquadram em cada palavra-chave e também se confirma a eliminação de categorias similares. Segue a lista dos temas abordados pelos artistas ao longo da carreira deles:

**25 de Abril:** Conteúdo relativo ao 25 de Abril de 1974, data da Revolução dos Cravos, que determinou o fim do regime fascista em Portugal. Abordam-se *samples* e descrição da memória da data, bem como a cobrança pelo legado da revolução.

**Acordo econômico:** Consequências de acordos econômicos internacionais para os países envolvidos na pesquisa, como também um contraste entre os benefícios concedidos a dirigentes e as consequências desastrosas para a população.

**AIDS:** Estatísticas sobre casos de HIV, descrição de casos de contração da doença, incentivo à prevenção da doença ou sintomas sentidos por uma personagem criada pelo compositor, com narração em primeira ou terceira pessoa.

**Alcoolismo:** Dependência química em relação ao álcool e as suas consequências pessoais (saúde) ou coletivas (problemas sociais). Há ainda um questionamento as mensagens públicas, que são difundidas, sobretudo, na mídia, para incentivar o consumo excessivo de bebidas alcoólicas.

**Amizade:** Celebração de parcerias longíquas, relato sobre os benefícios de uma amizade verdadeira e importância da fidelidade entre amigos.

**Amor:** Declarações românticas, homenagens a pessoas amadas, descrição sobre histórias de amor, como também lamento sobre casos inicialmente amorosos que terminaram com problemas.

**Aposentadoria:** Dificuldades vividas pelas pessoas na velhice, em relação à saúde e a salários baixos na aposentadoria.

**Arrependimento:** Consciência sobre erros e conseqüente pedido de desculpas.

**Arquitetura urbana:** Importância da preservação da arquitetura como forma de manutenção de uma identidade, bem como problemas relativos ao desgaste da arquitetura urbana, além da exclusão de pobres provocadas por novos projetos arquitetônicos.

**Autobiografia:** Temas que abordem a trajetória do *rapper* analisado ou episódios em que esse artista é a personagem principal, narrados em primeira pessoa. Essa narração envolve relatos de repressão, exaltação de conquistas e reivindicação de uma postura.

**Biografia:** Músicas sobre a trajetória de outrem, descrevendo a carreira dessa pessoa ou os problemas vividos, realizando homenagens ou lamentando problemas vivenciados e as consequências para a vida da pessoa retratada.

**Canibalismo:** Narração de episódio em que um ser humano alimenta-se de outro e o cenário social que provocou esse estágio, podendo ser ainda um sentido figurado dessa situação.

**Capacitismo:** Descrição de casos de preconceito e exclusão social sofridos por pessoas com deficiência física.

**Capitalismo:** Críticas aos efeitos do capitalismo como sistema-mundo vigente e suas consequências na sociedade, como também descrição dos danos do capitalismo para vítimas específicas.

**Coletividade:** Temas que abordam sobre um grupo de pessoas partilhando hábitos e costumes, como também a exaltação desse espírito de partilha por diferentes grupos e coletivos de *hip-hop*.

**Colonialismo:** Relato sobre a história colonial, consequências para a sociedade atual ou novas formas de domínio e opressão que se enquadrem em lógicas coloniais, sobretudo por parte de grandes potências econômicas contra os países mais pobres ou mesmo forças internas, como o governo.

**Comunismo:** Descrição sobre as características dessa ideologia ou ainda narração de dicotomia com o capitalismo, apresentando vantagens e desvantagens de ambas.

**Consumismo:** Relato sobre o desejo obsessivo de se conseguir *status* por meio do consumo pessoal e sobre a criação de hierarquias sociais por meio da aquisição de bens.

**Corrupção:** Denúncia sobre caso de desvios e consequências para a população.

**Desigualdade:** Narração de dicotomia entre a população pobre e a rica, falando sobre causas e/ou consequências desse contraste, como também sobre episódios em que se chocam pessoas em situações econômicas opostas.

**Doença:** Estatísticas sobre doenças, incentivo a preservação, narração de episódios sobre contágios, como também consequências sociais para portadores de patologias.

**Educação:** Incentivo ao estudo, questionamento sobre a falta de oportunidade para a população periférica acessar o ensino formal, benefícios de uma educação de qualidade, como também reivindicação de uma educação alternativa, por meio do *rap*.

**Espaço lusófono:** Referência a características semelhantes entre dois ou mais países do espaço lusófono, como também uma ligação cultural por meio da língua e do histórico colonial.

**Esperança:** Crenças em melhorias pessoais e/ou coletivas, com o crescimento econômico de um país, com o fim de problemas sociais e também da corrupção.

**Família:** Homenagem a familiares, valorização da importância dos parentes ou, ainda, casos de deslealdade entre pessoas da mesma família.

**Feminismo:** Reivindicação de direitos para as mulheres, homenagem a referências da luta pela igualdade de gênero, denúncia de misoginia dentro e fora do *rap*, reivindicação de mais espaços na sociedade para as mulheres, incluindo no movimento *hip-hop*.

**Fidelidade:** Relação de extrema confiança entre pessoas íntimas, assim como a quebra dessa confiança.

**Fome:** Narrativa sobre o cenário social de falta de alimentos ou relato sobre uma pessoa que vivencia esse problema.

**Homenagem:** Dedicatória a pessoas vivas ou mortas, famosas ou anônimas, por meio de mensagens que invoquem seus nomes.

**Homofobia:** Combate ou reforço do preconceito contra homossexuais.

**História da África:** Letras que contextualizem episódios históricos que interfiram em mais de um país africano, como também consequências desse histórico na atualidade.

**História de Angola:** Narração de fatos importantes do passado sobre Angola, como também as consequências para a sociedade atual.

**História de Moçambique:** Narração de fatos importantes do passado sobre Moçambique, como também as consequências para a sociedade atual.

**Identidade:** Músicas que tenham o aspecto identitário como um dos focos principais, por meio de uma narrativa que reivindique a necessidade de preservação de línguas, hábitos, ritmos e costumes.

**Ignorância:** Consequências da falta de acesso à informação e do desconhecimento de fatos importantes que influenciem diretamente na vida dessas pessoas.

**Imigração:** Relativo ao fluxo transnacional, a saudade e o conseqüente desejo de retorno, como também relatos positivos ou negativos sobre a receptividade nos países de destino de imigrantes.

**Liberdade:** Relativos à valorização ou à privação das diferentes formas de liberdade: de imprensa e expressão, de circulação e liberdade individual.

**Maconha:** Temas que retratem o consumo da erva, enaltecendo ou mostrando a repressão social existente contra usuários.

**Mainstream:** Crítica à dependência das gravadoras e da mídia, reivindicação de uma postura *mainstream* e descrição dessas características, como também apresentação da dicotomia em relação ao *underground*.

**Manifestação social:** Narração de episódios envolvendo ativismo cívico ou incentivo a realização dessas manifestações, como também *samples* de gritos proferidos em ações de reivindicação social.

**Manipulação:** Distorção de informações em prol da proliferação de ideias da classe hegemônica.

**Mineração:** Consequências sociais e naturais da exploração de minérios ou negociações pouco transparentes de pedras preciosas.

**Mídia:** Narração sobre casos de censura, falta de liberdade de expressão, críticas a parcialidade ou manipulação, como também elogios e desejos por mais espaço. Reivindicação ainda de uma rejeição aos meios de comunicação.



**Morte:** Narração de um episódio que termine em morte, seja esta violenta ou não. Memória e homenagens a pessoas já falecidas. Existe ainda uma perspectiva ficcional, na qual uma história é narrada por uma pessoa já falecida.

**Mulher:** Descrição geral sobre mulheres ou dedicatória a uma mulher específica.

**Nacionalismo:** Incentivo ou críticas a políticas protecionistas do estado. Reivindicação ainda de uma cultura e de uma identidade nacional, como também um questionamento sobre identidades nacionais etnocêntricas, que causem opressões a imigrantes.

**Natureza:** Incentivo à preservação da natureza e reivindicação da importância da interação entre homem e natureza, como também lamento sobre os desgates dos bens naturais.

**Neocolonialismo:** Lógicas de domínio que relembrem as estruturas coloniais, mas reconfiguradas na atualidade, por meio de fatores internos e/ou externos.

**Ódio:** Declaração de repúdio a uma pessoa ou uma organização, contendo ou não a explicação dos motivos para esse ódio.

**Oportunismo:** Utilização de privilégios pessoais, para obtenção de lucros ou mudança pontual de comportamento para alcançar benefícios.

**Padronização:** Crítica à homogeneização de comportamentos por meio de uma cultura hegemônica e narração das consequências para as pessoas que não se adaptam a essa tendência.

**Paz:** Reivindicação da importância da paz e contraste com a guerra, como também a utilização da conquista da paz como justificativa para aceitação de problemas sociais na atualidade.

**Pedofilia:** Descrição do crime de violação de crianças ou do distúrbio mental onde alimenta-se o desejo sexual por crianças.

**Política de Angola:** Comentários sobre a situação política de Angola, com análise de problemas como corrupção e repressão a opositores. Reivindicação por melhorias políticas e também relatos sobre disputas político-eleitorais.

**Política do Brasil:** Comentários sobre a situação política do Brasil, com análise de problemas como corrupção e repressão a opositores. Reivindicação por melhorias políticas e também relatos sobre disputas político-eleitorais.

**Política de Moçambique:** Comentários sobre a situação política de Moçambique, com análise de problemas como corrupção e repressão a opositores. Reivindicação por melhorias políticas e também relatos sobre disputas político-eleitorais.

**Política de Portugal:** Comentários sobre a situação política de Portugal, com análise de problemas como corrupção e repressão a opositores. Reivindicação por melhorias políticas e também relatos sobre disputas político-eleitorais.

**Política mundial:** Análise de fatos políticos do passado e do presente, que envolvam países de diferentes continentes, referências a personalidades políticas mundialmente conhecidas. Acordos políticos internacionais e suas consequências.

**Preconceito contra ex-presidiários:** Músicas retratando as dificuldades de ressocialização de ex-presidiários, devido à contínua imagem de criminalização associada a eles.

**Prostituição:** Relato sobre a prostituição, exposição de motivos para a escolha dessa profissão ou a condenação moral dessa conduta.

**Racismo:** Narração de crimes envolvendo injúria racial ou análise das consequências do racismo estrutural, mostrando a exclusão social vivenciada por pessoas negras e a dificuldade para ascender socialmente na educação e na vida profissional.

**Rap:** Músicas em que a narrativa principal envolve menções ao próprio *rap*, mostrando seu alcance e poder de transformação social ou a dimensão poética. Há ainda a apresentação de pré-requisitos necessários para uma pessoa ser considerada uma autêntica *rapper*.

**Regionalismo:** Reivindicação de características específicas de determinadas regiões, tais como hábitos, belezas naturais e costumes. Vale ressaltar que todo regionalismo é uma questão identitária, mas esse assunto se tornou importante para analisar, devido à constante invisibilidade questionada pelos *rappers* do interior.

**Religião:** Influência da religiosidade nas dinâmicas sociais; utilização da Igreja com fins políticos, bem como promessas e agradecimentos ao divino. Invocação a Deus ou a diferentes deuses, como também descrição de características sobre uma religião ou de seus fieis.

**Repressão:** Descrição de casos de censura, proibição de manifestações e outros atos cívicos, bem como ameaças institucionais.

**Resistência:** Exaltação de personalidades conhecidas pela resistência, narração de estratégias para resistir ao poder hegemônico, incentivo a essa postura de resistência, como também demonstração de suas consequências.

**Revolução:** Expressão de desejo e/ou de incentivo a algum tipo de revolução sociopolítica. Também entram nessa categoria a exaltação de feitos de personalidades revolucionárias.

**Saudade:** Músicas descrevendo o sentimento de perda ou falta temporária de algo, bem como o desejo de retorno de alguma pessoa ou a algum lugar.

**Segregação:** Narração sobre diferenciações no acesso a determinados espaços de acordo com a classe e/ou a origem social de uma pessoa.

**Sexo:** Músicas com descrições de atos ou desejos sexuais. Há ainda casos de críticas à banalização desses atos sexuais e à mercantilização do sexo.

**Trabalho:** Demonstração das diferentes relações que uma pessoa possui com o trabalho, de acordo com a função ou cargo, mostrando assim a exploração por parte de chefes e a indignação de empregados.

**Xenofobia:** Músicas sobre a aversão a estrangeiros e/ou seus descendentes ou a pessoas de regiões distintas, bem como músicas sobre resistências individuais ou coletivas a esse tipo de preconceito.

**Vida no gueto:** Descrição sobre o cotidiano das periferias, demonstrando as relações sociais e os diversos personagens que vivem nesses locais. Apresentação dos problemas sociais da periferia, mas também a luta para derrubar estereótipos.

**Violência:** Músicas relativas a diversas formas de violência, física ou simbólica: descrição de crimes e suas consequências, tais como mortes, pessoas feridas e prisões lotadas.

**Underground:** Reivindicação das características necessárias para se manter como uma *rapper underground* e apresentação da dicotomia com o *mainstream*.

## **Resultado Parcial 2 - Formulação das tabelas:**

A partir da definição dos temas, apresenta-se as músicas de cada artista, divididas nos quatro temas mais retratados em cada faixa, formando assim, categorias por meio de palavras-chave. Os discos estão organizados cronologicamente e as músicas seguem também as sequências dos álbuns. Nesta etapa, não houve eliminação de qualquer música, pois o intuito foi servir como uma etapa na formação do banco de dados de cada artista e, posteriormente, selecionar quais letras serão analisadas.

Chullage possui três álbuns gravados. Em 2001, gravou o álbum *Rapresálias... Sangue, lágrimas, suor*. Em 2004, lançou o *Rapensar* e, em 2012, publicou o disco *Rapressão*. Ademais, foram selecionados dois *singles* e outras três participações do artista em trabalhos de terceiros. Os temas abordados pelo artista serão apresentados na tabela abaixo:

Descrição de temas					
Artista: Chullage					
Álbum: <i>Rapresálias... Sangue, lágrimas, suor</i>					
Música	Tema				Ano
<i>Intro</i>	<i>Rap</i>	Educação	<i>Underground</i>	Política de Portugal	2001
<i>Rhymeshit que abala</i>	<i>Rap</i>	Mídia	Vida no gueto	Capitalismo	2001
<i>Lutar pela nossa vida</i>	Violência	Vida no gueto	Capitalismo	Racismo	2001
<i>Os tempos mudam</i>	Saudade	Capitalismo	Consumismo	Identidade	2001
<i>Vida decorre</i>	Violência	Liberdade	Vida no gueto	Desigualdade	2001
<i>Nu bai</i>	Imigração	Identidade	Vida no gueto	<i>Rap</i>	2001
<i>Rapresálias... Sangue, lágrimas, suor</i>	Desigualdade	Capitalismo	<i>Rap</i>	Vida no gueto	2001
<i>O nosso movimento</i>	Racismo	Revolução	Resistência	<i>Rap</i>	2001
<i>A sina dum gajo, foda-se</i>	Racismo	<i>Rap</i>	Desigualdade	Fome	2001

<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Como é que eu ia mentir</i>	Corrupção	Vida no gueto	<i>Rap</i>	Racismo	2001
<i>Mulher da minha vida</i>	Mulher	Homenagem	Educação	Identidade	2001
<i>A Pala de quem não come</i>	Fome	Política mundial	Mídia	Desigualdade	2001
<i>Igualdade é uma ilusão</i>	Violência	Capitalismo	Desigualdade	Racismo	2001
<i>Dedicatória</i>	Morte	Vida no gueto	Homenagem	Violência	2001
<b>Álbum: <i>Rapensar</i></b>					
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Intropologia</i>	Introdução sem tema específico				2004
<i>16 barras</i>	<i>Rap</i>	Vida no gueto	Consumismo	Mídia	2004
<i>Fechar os olhos p'ra não ver</i>	Política mundial	Religião	Política de Portugal	Desigualdade	2004
<i>Knowledge &amp; kontrol</i>	Violência	Capitalismo	Racismo	Educação	2004
<i>Kem somos nós</i>	Vida no gueto	Política mundial	Identidade	Colonialismo	2004
<i>Kabu Verde contra racismo (kontinua t abai)</i>	Imigração	Racismo	Identidade	Vida no gueto	2004
<i>Nô kába</i>	Amor	Arrependimento	Saudade	Mulher	2004
<i>Keep on lov u</i>	Identidade	Resistência	Vida no gueto	Coletividade	2004
<i>Warria</i>	Identidade	Resistência	Homenagem	Colonialismo	2004

<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Pretugal</i>	Racismo	Vida no gueto	Violência	Segregação	2004
<i>Um momento pelos...</i>	Vida no gueto	Morte	Mídia	Resistência	2004
<i>National ghettographik</i>	Vida no gueto	Mídia	Educação	Desigualdade	2004
<i>Fartu</i>	Desigualdade	Racismo	Fome	Mídia	2004
<i>Bazas dlum</i>	Vida no gueto	Violência	<i>Rap</i>	Segregação	2004
<i>Tu (és um hoe)</i>	<i>Rap</i>	<i>Underground</i>	<i>Mainstream</i>	Coletividade	2004
<i>Funk you</i>	<i>Mainstream</i>	<i>Underground</i>	<i>Rap</i>	Resistência	2004
<i>Ignorância XL</i>	Consumismo	Racismo	Vida no gueto	Ignorância	2004
<i>Nomenklatura</i>	Vida no gueto	<i>Rap</i>	Mídia	Colonialismo	2004
<i>Violência</i>	Violência	Vida no gueto	Morte	Liberdade	2004
<i>Nos amor ainda t pe</i>	Amor	Mulher	Homenagem	Identidade	2004
<i>KKKcrime</i>	Morte	Dedicatória	Racismo	Violência	2004
<i>Hip-hop Café</i>	<i>Rap</i>	<i>Underground</i>	<i>Mainstream</i>	Mídia	2004
<i>P'ro k der e vier</i>	Mulher	Amor	Homenagem	Educação	2004
<i>Imigra.som/ Props</i>	Imigração	Vida no gueto	Coletividade	<i>Rap</i>	2004
<b>Álbum: Rapressão</b>					
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>De volta</i>	<i>Rap</i>	Autobiografia	Violência	Política	2012

<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>N.I.G.G.A.S.</i>	Vida no gueto	Imigração	Colonialismo	Identidade	2012
<i>R.E.G.</i>	Revolução	Política mundial	Resistência	Manipulação	2012
<i>Será que</i>	Racismo	Xenofobia	Política de Portugal	Mídia	2012
<i>Mediaocridade</i>	Mídia	Manipulação	Liberdade	Consumismo	2012
<i>Problema social</i>	Política de Portugal	Vida no gueto	Violência	Mídia	2012
<i>Eles comem tudo</i>	Desigualdade	25 de Abril	Política mundial	Política de Portugal	2012
<i>Já não dá</i>	Desigualdade	25 de Abril	Violência	Política de Portugal	2012
<i>Em abril, mágoas mil</i>	25 de Abril	Violência	Política de Portugal	Liberdade	2012
<i>Barrigas vazias e corações perdidos</i>	Fome	Xenofobia	Racismo	Vida no gueto	2012
<i>S.E.F. (Suplício de Estrangeiros e Fronteiras)</i>	Xenofobia	Imigração	Desigualdade	Colonialismo	2012
<i>G também ama</i>	Amor	Vida no gueto	Família	Consumismo	2012
<i>Princípio do meu fim</i>	Morte	Vida no gueto	<i>Rap</i>	Racismo	2012
<i>E.L.A e E.L.A.</i>	Vida no gueto	Política de Portugal	Sexo	Consumismo	2012
<i>R.A.P.</i>	<i>Rap</i>	Revolução	Educação	Vida no gueto	2012

<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Paz Pa Patxamama</i>	Violência	Religião	Paz	Liberdade	2012
<i>360 + 5</i>	Política de Portugal	Política mundial	25 de Abril	Vida no gueto	2012
<b>Singles</b>					
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Portugal aos portugueses</i>	Desigualdade	Racismo	Xenofobia	Política de Portugal	2011
<i>Da hype</i>	Capitalismo	Mídia	Educação	<i>Rap</i>	2017
<b>Participações</b>					
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Liricistas</i>	<i>Rap</i>	Educação	Vida no gueto	Racismo	2002
<i>Grades invisíveis</i>	Vida no gueto	Identidade	Desigualdade	Xenofobia	2011
<i>Foi sodade</i>	Saudade	Identidade	Imigração	Colonialismo	2017

Tabela 5 | Descrição de temas: Artista Chullage

Eduardo participou de seis álbuns com o Facção Central e lançou um disco solo. Os discos com Facção Central foram os seguintes: *Juventude de atitude* (1995), *Estamos de luto* (1998), *Versos sangrentos* (1999), *A marcha fúnebre prossegue* (2001), *Direto do campo de extermínio* (2003), *O espetáculo do circo dos horrores* (2006). Além disso, gravou o álbum *A fantástica fábrica de cadáver* (2014) a solo. Foram encontrados ainda dois *singles* e outras duas participações do artista em trabalhos oficiais de terceiros. Abaixo segue a tabela com os quatro principais temas explorados pelo artista em cada música, tanto na função de compositor único do Facção Central, como também em carreira solo:



<b>Descrição de temas</b>					
<b>Artista:</b> Facção Central					
<b>Álbum:</b> <i>Juventude de atitude</i>					
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Somos assim</i>	Violência	Prostituição	Consumismo	Drogas	1995
<i>Atrás das grades</i>	Violência	Liberdade	Prisão	Ódio	1995
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Vida baixa</i>	Vida no gueto	Violência	Desigualdade	Educação	1995
<i>A malandragem toma conta</i>	Violência	Vida no gueto	Consumismo	Mídia	1995
<i>Artistas ou não?</i>	<i>Rap</i>	Mídia	Repressão	<i>Underground</i>	1995
<i>Pilantras</i>	Violência	Morte	Consumismo	Racismo	1995
<i>Roube quem tem</i>	Violência	Desigualdade	Morte	Prisão	1995
<i>Fone Maldito</i>	Violência	Prisão	Morte	Racismo	1995
<b>Álbum:</b> <i>Estamos de luto</i>					
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Introdução</i>	Violência	Vida no gueto	Drogas	Morte	1998
<i>Estamos de luto</i>	Violência	Morte	Vida no gueto	Educação	1998
<i>Um lugar em decomposição</i>	Vida no gueto	Violência	Fome	Desigualdade	1998
<i>A história de um traficante</i>	Violência	Drogas	Racismo	Desigualdade	1998
<i>Brincando de marionete</i>	Violência	Morte	Prisão	Drogas	1998
<i>Sonhei com o céu</i>	Paz	Religião	Violência	Morte	1998

<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Não dê sua cara a tapa</i>	Conselho	Violência	Educação	Morte	1998
<i>Detenção sem muro</i>	Prisão	Drogas	Educação	Violência	1998
<i>Lágrima de sangue</i>	Política do Brasil	Morte	Violência	Mídia	1998
<i>Finalização</i>	Violência	Morte	Prisão	<i>Rap</i>	1998
<b>Álbum: Versos sangrentos</b>					
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Proteção</i>	Religião	Amor	Esperança	Resistência	1999
<i>A minha voz está no ar</i>	Violência	Desigualdade	Vida no gueto	<i>Rap</i>	1999
<i>12 de outubro</i>	Desigualdade	Criança	Fome	Violência	1999
<i>Isso aqui é uma guerra</i>	Violência	Morte	Desigualdade	Guerra	1999
<i>Vidas em branco</i>	Violência	Morte	Desigualdade	Educação	1999
<i>Dia dos finados</i>	Morte	Homenagem	Vida no gueto	Violência	1999
<i>Quando é que vão olhar pro inferno</i>	Violência	Vida no gueto	Morte	Mídia	1999
<i>Enterro de um santo</i>	Violência	Desigualdade	Religião	Política do Brasil	1999
<i>Pavilhão dos esquecidos</i>	Violência	Prisão	Família	Liberdade	1999
<i>A cidade é nossa</i>	Violência	Desigualdade	Consumismo	Liberdade	1999
<i>Não quero ser o próximo defunto</i>	Esperança	Resistência	Violência	Morte	1999

<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Anjo da guarda x lúçifer</i>	Religião	Violência	Esperança	Educação	1999
<i>Assalto a banco</i>	Violência	Desigualdade	Morte	Mídia	1999
<i>Prisioneiro do passado</i>	Liberdade	Prisão	Preconceito contra ex-presidiário	Esperança	1999
<i>Mensagem ao céu</i>	Homenagem	Família	Amor	Saudade	1999
<b>Álbum: A marcha fúnebre prossegue</b>					
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Introdução</i>	Mídia	Manipulação	Repressão	Violência	2001
<i>Dia comum</i>	Vida no gueto	Violência	Fome	Morte	2001
<i>A guerra não vai acabar</i>	Violência	Repressão	Mídia	Guerra	2001
<i>A marcha fúnebre prossegue</i>	Violência	Guerra	Repressão	Mídia	2001
<i>Aqui são teus cães</i>	Violência	Educação	Mídia	Desigualdade	2001
<i>Desculpa mãe</i>	Biografia	Violência	Família	Morte	2001
<i>Sei que os porcos querem meu caixão</i>	Autobiografia	Revolução	Mídia	Resistência	2001
<i>O show começa agora</i>	Vida no gueto	Mídia	<i>Rap</i>	Violência	2001
<i>Tensão</i>	Violência	Morte	Desigualdade	Biografia	2001
<i>Eu to fazendo o que o sistema quer</i>	Violência	Desigualdade	Biografia	Mídia	2001

<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Discurso ou revólver</i>	Desigualdade	Educação	Política mundial	Revolução	2001
<i>Sem luz no fim do túnel</i>	Violência	Drogas	Morte	Política do Brasil	2001
<i>Apologia ao crime</i>	Desigualdade	Esperança	Educação	Mídia	2001
<i>Justiça com as próprias mãos</i>	Violência	Corrupção	Educação	Mídia	2001
<i>A paz está morta</i>	Violência	Morte	Vida no gueto	Drogas	2001
<b>Álbum: Direto do campo de extermínio</b>					
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Chico Xavier do gueto</i>	Educação	Religião	<i>Rap</i>	Homenagem	2003
<i>Vozes sem voz</i>	Violência	Biografia	Desigualdade	Morte	2003
<i>Aqui ela não pode voar</i>	Vida no gueto	Violência	Guerra	Morte	2003
<i>São Paulo - Aushwitz versão brasileira</i>	Violência	Guerra	Política mundial	Desigualdade	2003
<i>O menino do morro</i>	Biografia	Drogas	Consumismo	Corrupção	2003
<i>Hoje deus anda de blindado</i>	Violência	Desigualdade	Guerra	Religião	2003
<i>Alcatraz</i>	Desigualdade	Biografia	Família	Educação	2003
<i>Quando eu sair daqui</i>	Prisão	Liberdade	Violência	Repressão	2003

<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Conversando com os mortos</i>	Violência	Morte	Drogas	Mídia	2003
<i>Reflexões do corredor da morte</i>	Desigualdade	Consumismo	Violência	Religião	2003
<i>CNN periférica</i>	Mídia	Política mundial	Guerra	Violência	2003
<i>Eu não pedi pra nascer</i>	Família	Violência	Humilhação	Morte	2003
<i>765 motivos para morrer</i>	Vida no gueto	Violência	Drogas	Consumismo	2003
<i>No trilho do vale da sombra</i>	Violência	Vida no gueto	Drogas	Política do Brasil	2003
<i>O homem estragou tudo</i>	Religião	Política mundial	Mídia	Guerra	2003
<i>O poder que eu não quero</i>	Violência	Desigualdade	Consumismo	Política do Brasil	2003
<i>Um grito de socorro</i>	Desigualdade	Violência	Morte	Mídia	2003
<i>Um gole de veneno</i>	Violência	Morte	Família	Alcoolismo	2003
<i>O que os olhos vêem</i>	Violência	Vida no gueto	Desigualdade	Política do Brasil	2003
<i>Dias melhores não virão</i>	Violência	Desigualdade	Política do Brasil	Mídia	2003
<i>Estrada da Dor – 666</i>	Violência	Religião	Morte	Prisão	2003
<i>Em nome da honra</i>	Violência	Morte	Política do Brasil	Política mundial	2003

<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Sangue, suor e lágrimas</i>	<i>Rap</i>	Morte	Política do Brasil	Repressão	2003
<i>No fim não existem rosas</i>	Desigualdade	Educação	Aposentadoria	Morte	2003
<i>Observando o rio de sangue</i>	Mídia	Violência	Morte	Educação	2003
<i>Aperte o gatilho por favor</i>	Religião	Mídia	Educação	Violência	2003
<i>Vão ter que algemar meu cadáver</i>	Violência	Morte	Prisão	Mídia	2003
<i>A mil anos luz da paz</i>	Violência	Desigualdade	Educação	Religião	2003
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>A paz é uma pomba branca</i>	Paz	Educação	Vida no gueto	Guerra	2003
<b>Álbum: O espetáculo do circo dos horrores</b>					
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>O circo chegou</i>	Violência	Guerra	Manipulação	Mídia	2006
<i>O espetáculo do circo dos horrores</i>	Violência	Guerra	Manipulação	Mídia	2006
<i>Cartilha do ódio</i>	Violência	Desigualdade	Consumismo	Ódio	2006
<i>Castelo triste</i>	Biografia	Doença	Morte	Capacitismo	2006
<i>Abismo das almas perdidas</i>	Violência	Revolução	Política do Brasil	Política mundial	2006

<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Interlúdio</i>	Morte	Violência	Manipulação	Ódio	2006
<i>Sonhos que eu não quero ter</i>	Educação	Consumismo	Política mundial	Capitalismo	2006
<i>Apartheid no dilúvio de sangue</i>	Desigualdade	Racismo	Segregação	Política mundial	2006
<i>Resgate</i>	Violência	Morte	Política mundial	Mídia	2006
<i>Homenagem póstuma</i>	Violência	Morte	Política mundial	Mídia	2006
<i>Livro de auto ajuda</i>	<i>Rap</i>	Violência	Política mundial	Mídia	2006
<i>Sem limites</i>	Violência	Pedofilia	Família	AIDS	2006
<i>Espada no dragão</i>	Desigualdade	Violência	Religião	Racismo	2006
<i>Aonde o filho chora e a mãe não vê</i>	Prisão	Violência	Desigualdade	Política mundial	2006
<i>A bactéria fc</i>	<i>Rap</i>	Desigualdade	Educação	Drogas	2006
<i>Roleta macabra</i>	Violência	Racismo	Prisão	Mídia	2006
<i>Front de madeirite</i>	Violência	Vida no gueto	Fome	Política do Brasil	2006
<i>Cortando o mal pela raiz</i>	Aborto	Doença	Violência	Religião	2006
<i>Pacto com o diabo</i>	Violência	Religião	Consumismo	Desigualdade	2006
<i>Bala perdida</i>	Violência	Desigualdade	Morte	Religião	2006
<i>Tecla pause</i>	Violência	Desigualdade	Religião	Drogas	2006

<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Memórias do apocalipse</i>	Violência	Política do Brasil	Religião	Desigualdade	2006
<i>A capela dos 50.000 espíritos</i>	Violência	Desigualdade	Morte	Religião	2006
<i>Passageiro da agonia</i>	Vida no gueto	Violência	Política do Brasil	Educação	2006
<i>O rei da montanha</i>	Consumismo	Drogas	Religião	Vida no gueto	2006
<i>De mãos dadas com o inimigo</i>	Violência	Drogas	Morte	Consumismo	2006
<b>Álbum: A fantástica fábrica de cadáver</b>					
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>A linha de produção</i>	Violência	Capitalismo	Morte	Desigualdade	2014
<i>A fantástica fábrica de cadáver</i>	Violência	Desigualdade	Morte	Drogas	2014
<i>Depósito dos rejeitados</i>	Adoção	Racismo	Fome	Desigualdade	2014
<i>Substância venenosa</i>	Desigualdade	Revolução	Violência	Racismo	2014
<i>Don Corleone do gueto</i>	Drogas	Violência	Prisão	Consumismo	2014
<i>Sentença capital</i>	Violência	Desigualdade	Morte	Revolução	2014
<i>Aprendendo com os corpos desfigurados</i>	Educação	Violência	Vida no gueto	Política mundial	2014
<i>Dossiê</i>	Violência	Política mundial	Política do Brasil	Mídia	2014



<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>A era das chacinas</i>	Violência	Política mundial	Política do Brasil	Educação	2014
<i>A mão que assalta o berço</i>	Adoção	Violência	Direito	Desigualdade	2014
<i>As vozes da estatística</i>	Violência	Desigualdade	Política do Brasil	Política mundial	2014
<i>Regime disciplinar diferenciado</i>	Educação	Desigualdade	Política do Brasil	Política mundial	2014
<i>Transe hipnótico</i>	Violência	Vida no gueto	Morte	Ódio	2014
<i>Manicômio judiciário</i>	Autobiografia	<i>Rap</i>	Violência	Mídia	2014
<i>De homem para homem</i>	Doença	Educação	Violência	Morte	2014
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>O fugitivo</i>	Liberdade	Biografia	Prisão	Violência	2014
<i>A mesa de autópsia</i>	Desigualdade	Violência	Vida no gueto	Mídia	2014
<i>Império dos ossos</i>	Capitalismo	Racismo	Desigualdade	Drogas	2014
<i>Entre o paraíso e o purgatório</i>	Morte	Violência	Desigualdade	Tráfico de órgãos	2014
<i>Os cravos do Holocausto</i>	Capitalismo	Política mundial	Desigualdade	Revolução	2014
<i>Playground do diabo</i>	Violência	Ódio	Prisão	Morte	2014
<i>Não existem civis</i>	Violência	Desigualdade	Política mundial	Política do Brasil	2014
<i>Eu acredito</i>	Revolução	Resistência	Esperança	Desigualdade	2014

<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Buscando o que é meu por direito</i>	Violência	Desigualdade	Capitalismo	Racismo	2014
<i>Paz impossível</i>	Violência	Capitalismo	Desigualdade	Racismo	2014
<i>1000 graus centígrados</i>	Violência	Política do Brasil	Racismo	Política mundial	2014
<i>Endereçado à sociedade</i>	Vida no gueto	Desigualdade	Política mundial	Guerra	2014
<i>Recaída</i>	Drogas	Política do Brasil	Educação	Doença	2014
<i>Por trás do cartão postal</i>	Desigualdade	Política mundial	Educação	Prostituição	2014
<i>O preço da traição</i>	Violência	Mídia	Traição	Prisão	2014
<i>Recomeçar</i>	Morte	Paz	Educação	Violência	2014
<i>Banco dos réus</i>	Prisão	Violência	Biografia	Direito	2014
<b>Singles</b>					
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Auto sabotagem</i>	Guerra	Racismo	Mídia	Política do Brasil	2017
<i>Sociedade dos homens invisíveis</i>	Fome	Violência	Desigualdade	Racismo	2017
<b>Participações</b>					
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Conspirasom</i>	Revolução	<i>Rap</i>	Coletividade	Mídia	2016
<i>A voz que vem das ruas</i>	Vida no gueto	<i>Rap</i>	Resistência	Racismo	2018

Tabela 6 | Descrição de temas: Artista Eduardo Taddeo/Facção Central

MCK possui quatro álbuns: *Trincheira de ideias* (2002), *Nutrição espiritual* (2006), *Proibido ouvir isto* (2011) e *V.A.L.O.R.ES* (2018). Na tabela, ainda encontram-se três *singles* e oito participações do artista em trabalhos oficiais de terceiros. Abaixo segue os temas trabalhados pelo artista na carreira:

Descrição de temas					
Artista: MCK					
Álbum: <i>Trincheira de ideias</i>					
Música	Tema				Ano
<i>Konceito do K</i>	Rap	Underground	Resistência	Autobiografia	2002
<i>Ameaça global</i>	Guerra	Natureza	Política mundial	Revolução	2002
<i>Valoriza-te palanka</i>	Mulher	Prostituição	Sexo	AIDS	2002
<i>Passado, presente e futuro</i>	Repressão	Vida no gueto	Autobiografia	Identidade	2002
<i>Tópikos pro artigo</i>	Política de Angola	Educação	História de Angola	Consumismo	2002
<i>Exclarecimento</i>	Rap	Religião	Underground	Autobiografia	2002
<i>Doenças da vaidade</i>	Política de Angola	Neocolonialismo	Consumismo	Capitalismo	2002
<i>Visão celestial</i>	Capitalismo	Fome	Guerra	Religião	2002
<i>Guerrilheiro do musseque</i>	Vida no gueto	Identidade	Resistência	Política de Angola	2002
<i>Ekos da revolta</i>	Política de Angola	Colonialismo	Guerra	História da África	2002

<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Políticas de domínio</i>	Colonialismo	História da África	Racismo	Identidade	2002
<i>A técnica, as causas e as consequências</i>	Política de Angola	Manipulação	Mídia	Guerra	2002
<i>Nota final</i>	Política de Angola	Revolução	Autobiografia	Colonialismo	2002
<i>Viver no musseque</i>	Vida no gueto	Autobiografia	Resistência	Identidade	2002
<b>Album: Nutrição espiritual</b>					
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Palavras de abertura</i>	<i>Rap</i>	Identidade	Política de Angola	Desigualdade	2006
<i>Atrás do prejuízo</i>	Política de Angola	Vida no gueto	Violência	Autobiografia	2006
<i>Folha branca</i>	<i>Rap</i>	Identidade	História de Angola	Natureza	2006
<i>A voz do vírus</i>	AIDS	Sexo	Morte	Doença	2006
<i>Vítima do sensacionalismo</i>	Mídia	Manipulação	Consumismo	<i>Mainstream</i>	2006
<i>Funeral do amor</i>	Religião	Amor	Capitalismo	Pedofilia	2006
<i>Algo a dizer</i>	Identidade	História de Angola	Amor	Regionalismo	2006
<i>O silêncio também fala</i>	Revolução	História de Angola	Homenagem	Identidade	2006
<i>A dama do Gasparito</i>	Fidelidade	Mulher	Amizade	Sexo	2006

<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Katroísmo (Rap-Arte)</i>	<i>Rap</i>	Autobiografia	Mídia	Religião	2006
<i>Ponto de situação</i>	Política de Angola	Vida no gueto	Educação	AIDS	2006
<i>Revolta inteligente</i>	Desigualdade	Fome	Violência	Prostituição	2006
<i>Professora da vida</i>	Homenagem	Mulher	Família	Vida no gueto	2006
<i>Oceano de rivais</i>	Desigualdade	<i>Rap</i>	<i>Underground</i>	<i>Mainstream</i>	2006
<i>História trágica</i>	Acordo econômico	Neocolonialismo	Repressão	Política de Angola	2006
<i>Duas faces da mesma moeda</i>	Política mundial	Capitalismo	Comunismo	Educação	2006
<b>Álbum: Proibido ouvir isto</b>					
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Fogo amigo</i>	<i>Rap</i>	Autobiografia	Mídia	Política de Angola	2011
<i>5 anos de ausência</i>	Autobiografia	Religião	Política de Angola	Política mundial	2011
<i>Por detrás do pano</i>	Identidade	Política de Angola	Esperança	Mulher	2011
<i>Teologia da prosperidade</i>	Religião	Capitalismo	Manipulação	Ódio	2011
<i>Nomes, rimas e palavras</i>	Política de Angola	Mídia	Religião	Autobiografia	2011
<i>Nzala remake</i>	Guerra	Fome	Violência	Política de Angola	2011

<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Kamama ou kuzu</i>	Liberdade	Capitalismo	Violência	Política mundial	2011
<i>Na fila do banco</i>	AIDS	Racismo	Drogas	Prostituição	2011
<i>Circuito fechado</i>	<i>Underground</i>	<i>Mainstream</i>	Mídia	<i>Rap</i>	2011
<i>O país do pai banana</i>	Política de Angola	Identidade	Desigualdade	Fome	2011
<i>A bala dói</i>	Violência	Política de Angola	Resistência	Autobiografia	2011
<i>Quarentena Atraente</i>	Violência	Sexo	Repressão	Autobiografia	2011
<i>Tou na fronteira</i>	Religião	Homenagem	Política mundial	Autobiografia	2011
<i>Vida no avesso</i>	<i>Rap</i>	<i>Underground</i>	Política de Angola	Autobiografia	2011
<i>Eu sou Angola</i>	Identidade	Política de Angola	Autobiografia	Regionalismo	2011
<b>Álbum: V.A.L.O.R.E.S.</b>					
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Notas soltas</i>	Política de Angola	Política mundial	Mídia	Repressão	2018
<i>Chamada grampeada</i>	Violência	Homenagem	Autobiografia	Repressão	2018
<i>Inspira-Ações</i>	Resistência	Mulher	Homenagem	Identidade	2018
<i>Angola sorri de novo</i>	Política de Angola	Autobiografia	Homenagem	Identidade	2018
<i>Invisíveis dessa geração</i>	Resistência	Homenagem	Política de Angola	Feminismo	2018

<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Violência simbólica</i>	Política de Angola	Violência	Educação	Manipulação	2018
<i>Milagre</i>	Autobiografia	<i>Rap</i>	Educação	Religião	2018
<i>Ironizando a crise</i>	Política de Angola	Fome	Autobiografia	Acordo econômico	2018
<i>Sociedade torta</i>	Vida no gueto	Educação	Autobiografia	Religião	2018
<i>Rap crespo – parte 2</i>	Colonialismo	Violência	História de Angola	Religião	2018
<i>Associação de malfeitores</i>	<i>Rap</i>	Mídia	Autobiografia	Política de Angola	2018
<i>Apartheid social</i>	Vida no gueto	Fome	Doença	Desigualdade	2018
<i>Problemas</i>	Autobiografia	Política de Angola	Repressão	Resistência	2018
<i>Elinga</i>	História de Angola	Arquitetura urbana	Identidade	Homenagem	2018
<i>Sexto sentido</i>	<i>Rap</i>	Autobiografia	Política de Angola	Identidade	2018
<i>Banca rota</i>	Política de Angola	Violência	Fome	Autobiografia	2018
<i>Matumbos com dinheiro</i>	Política de Angola	Política de Moçambique	Consumismo	Acordo econômico	2018
<b>Singles</b>					
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Cadáver Andante</i>	Política de Angola	Autobiografia	Religião	Educação	2012
<i>Irmão ama o teu irmão</i>	Homenagem	Amor	História de Angola	Identidade	2014

<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Te odeio 2016</i>	Política de Angola	Desigualdade	Mídia	Educação	2016
<b>Participações</b>					
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Não podemos perder</i>	Esperança	<i>Rap</i>	Resistência	Religião	2007
<i>A mentira do vosso amor</i>	Mulher	Amor	Oportunismo	Consumismo	2008
<i>Egoísmo</i>	Desigualdade	Fome	Capitalismo	Religião	2009
<i>Evoluir</i>	Esperança	Religião	Fome	Resistência	2010
<i>Gêmeos separados</i>	Política de Angola	Política do Brasil	Espaço lusófono	Repressão	2015
<i>Guetos da Guiné Bissau</i>	Espaço lusófono	Colonialismo	Vida no gueto	Identidade	2016
<i>Rap crespo</i>	Feminismo	Mulher	Racismo	Colonialismo	2016
<i>Perfume da colônia</i>	Colonialismo	<i>Rap</i>	Política Mundial	Espaço lusófono	2018

Tabela 7 | Descrição de temas: Artista MCK



Azagaia possui três álbuns: *Babalaze* (2007), *Cubaliwa* (2013) e *10 anos de babalaze* (2017). Esse último, no entanto, é uma reedição do primeiro disco, com apenas duas músicas adicionais. Azagaia é o artista com mais músicas encontradas em *singles* e participações de trabalhos oficiais de terceiros: 11 em cada uma dessas categorias. No quadro abaixo, segue os temas relatados pelo artista em cada música:

Descrição de temas					
Artista: Azagaia					
Álbum: <i>Babalaze</i>					
Música	Tema				Ano
<i>Malhazine (intro)</i>	Política de Moçambique	Violência	Família	Desigualdade	2007
<i>Super Azagaia</i>	Autobiografia	Regionalismo	Manipulação	Identidade	2007
<i>Eu não paro</i>	Repressão	Autobiografia	Política de Moçambique	Coletividade	2007
<i>As mentiras</i>	Consumismo	Neocolonialismo	História da África	Identidade	2007
<i>Alternativos</i>	Mídia	Política de Moçambique	Padronização	Educação	2007
<i>Pra rir ou chorar</i>	Política de Moçambique	Mídia	Manipulação	Repressão	2007
<i>As mentiras da verdade</i>	História de Moçambique	Política de Moçambique	Repressão	Morte	2007
<i>Chat tv Maria Joana</i>	Maconha	Mídia	Autobiografia	Mulher	2007
<i>N ita ku fonela (Telefonar)</i>	Mulher	Fidelidade	Autobiografia	Sexo	2007
<i>Lets talk about sex</i>	Sexo	AIDS	Homofobia	Religião	2007

<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Labirintos</i>	AIDS	Sexo	Fidelidade	Família	2007
<i>O ciclo da censura</i>	Mídia	Manipulação	Política de Moçambique	Repressão	2007
<i>Até ao fim cotonete militares</i>	<i>Rap</i>	Coletividade	Vida no gueto	Revolução	2007
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>As verdades</i>	Nacionalismo	Neocolonialismo	Identidade	Mídia	2007
<i>A marcha</i>	Revolução	Política de Moçambique	Corrupção	Desigualdade	2007
<b>Álbum: Cubaliwa</b>					
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Calaste</i>	Repressão	Neocolonialismo	Política de Moçambique	Educação	2013
<i>Cães de raça</i>	Racismo	História de Moçambique	Colonialismo	Capitalismo	2013
<i>Maçonaria</i>	Religião	Colonialismo	Capitalismo	Racismo	2013
<i>Começa em ti</i>	Revolução	Racismo	AIDS	Oportunismo	2013
<i>Abc do preconceito</i>	Capitalismo	Racismo	AIDS	Homofobia	2013
<i>Subir na vida</i>	Oportunismo	Corrupção	Mulher	Sexo	2013
<i>Miss e mister Moçambique</i>	Racismo	Neocolonialismo	Consumismo	Padronização	2013
<i>Wa gaia</i>	Identidade	Colonialismo	Capitalismo	Violência	2013
<i>Revolução já</i>	Revolução	Neocolonialismo	Corrupção	Acordo econômico	2013
<i>Países do medo</i>	Acordo econômico	Espaço lusófono	Capitalismo	Desigualdade	2013

<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Carne de canhão</i>	Violência	Maconha	Repressão	Manifestação social	2013
<i>Homem bomba</i>	Violência	Manifestação social	História de Moçambique	Educação	2013
<i>A minha geração</i>	Consumismo	Violência	Desigualdade	AIDS	2013
<b>Álbum: 10 anos de babalaze</b>					
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Carne e unha</i>	Amor	Mulher	Família	Fidelidade	2017
<i>Estamos juntos?</i>	Coletividade	Repressão	Educação	Maconha	2017
<b>Singles</b>					
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Povo no poder</i>	Política de Moçambique	Desigualdade	Violência	Manifestação social	2008
<i>Vandalismo lírico</i>	<i>Rap</i>	História de Moçambique	Vida no gueto	Identidade	2010
<i>A confissão</i>	Maconha	Corrupção	Mídia	Repressão	2012
<i>A emboscada</i>	Violência	Neocolonialismo	Política mundial	História de Moçambique	2012
<i>Música de intervenção rápida</i>	Política de Moçambique	Manifestação social	Violência	Guerra	2012
<i>Declaração de paz (Vampiros)</i>	Política de Moçambique	História de Moçambique	Violência	Manifestação social	2014
<i>Renascer</i>	Autobiografia	Doença	Coletividade	Amor	2016
<i>Minha mesa</i>	Capitalismo	Trabalho	Desigualdade	Fome	2016

<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Sétimo dia</i>	Violência	Morte	Repressão	Política de Moçambique	2017
<i>Liricismo do vândalo</i>	Repressão	Violência	Corrupção	Política de Moçambique	2017
<i>Só dever</i>	Vida no gueto	Política de Moçambique	Desigualdade	Violência	2018
<b>Participações</b>					
<b>Música</b>	<b>Tema</b>				<b>Ano</b>
<i>Eu preciso</i>	Repressão	<i>Rap</i>	Política de Angola	Coletividade	2010
<i>Vensida</i>	Sexo	Alcoolismo	AIDS	Doença	2010
<i>A espera</i>	Guerra	Racismo	Doença	Fome	2012
<i>Jihad lírico</i>	Política mundial	Neocolonialismo	Mídia	Guerra	2012
<i>Refugiados</i>	Padronização	Homofobia	Consumismo	Mídia	2013
<i>Presidentes mortos</i>	História de Moçambique	Homenagem	Política de Moçambique	Violência	2016
<i>No ano da fome</i>	Fome	Canibalismo	Violência	Capitalismo	2017
<i>Bichas de Sobrevivência</i>	Oportunismo	Prostituição	Desigualdade	Doença	2017
<i>Minhas bençãos</i>	Coletividade	Autobiografia	Religião	Manipulação	2017
<i>Exclusão Social</i>	Desigualdade	Violência	Fome	Educação	2018
<i>Illegal Rhymes</i>	Espaço lusófono	Política mundial	Desigualdade	Maconha	2018

Tabela 8 | Descrição de temas: Artista Azagaia

### Resultado Parcial 3 - Quantificação dos temas:

Os dados colhidos a partir das músicas em toda a carreira dos artistas serviram para elaborar quadros com a quantificação de temas da carreira de cada um deles, apresentando os assuntos mais abordados na carreira, em geral, e, de cada álbum, em particular. Assim, foram estabelecidas diferentes categorias. A “Geral” está ordenada segundo a frequência do tema em toda a carreira do referido artista. Neste segmento, “Número” significa a quantidade de vezes na qual o tema foi abordado na carreira do artista e “Posição” demarca a colocação sequencial que o assunto ocupa conforme a quantidade de inserções. Nos álbuns, “Número” é substituído por “N.” e “Posição” por “P.”. Os “\*\*” demarcam o número de vezes que o tema foi abordado em trabalhos fora dos álbuns oficiais, tais como *singles* e participações em músicas de terceiros:

Quantificação dos temas								
Artista: Chullage								
Tema	Geral		Por álbum					
	Número	Posição	<i>Rapresálias... Sangue, lágrimas, suor</i>		<i>Rapensar</i>		<i>Rapressão</i>	
			N.	P.	N.	P.	N.	P.
Vida no gueto**	29	1	7	2	12	1	8	1
<i>Rap</i> **	20	2	8	1	7	2	3	6
Racismo**	16	3	5	3	6	3	3	6
Violência	14	4	4	6	5	5	5	3
Desigualdade**	13	5	5	3	3	8	3	6
Mídia*	12	6	2	8	6	3	3	5
Identidade**	11	7	3	7	5	5	1	14
Educação**	9	8	2	8	4	7	1	14

Tema	Geral		Por álbum					
			<i>Rapresálias... Sangue, lágrimas, suor</i>		<i>Rapensar</i>		<i>Rapressão</i>	
	Número	Posição	N.	P.	N.	P.	N.	P.
Política de Portugal*	8	9	1	12	1	21	7	2
Capitalismo*	7	10	5	3	1	21	0	-
Colonialismo*	6	11	0	-	3	8	2	12
Consumismo	6	11	1	12	2	17	3	6
Política mundial	6	11	1	12	2	17	3	6
Resistência	6	11	1	12	4	7	1	14
Xenofobia**	6	11	0	-	0	-	4	4
Homenagem	5	16	2	8	3	8	0	-
Imigração*	5	16	1	12	2	17	1	14
Liberdade	5	16	1	12	1	21	3	6
Morte	5	16	1	12	3	8	1	14
25 de Abril	4	20	0	-	0	-	4	4
Amor	4	20	0	-	3	8	1	14
Fome	4	20	2	8	1	21	1	14
Mulher	4	20	1	12	3	8	0	-
<i>Underground</i>	4	20	1	12	3	8	0	-
Coletividade	3	25	0	-	3	8	0	-
<i>Mainstream</i>	3	25	0	-	3	8	0	-
Revolução	3	25	1	12	0	-	2	12

Tema	Geral		Por álbum					
			<i>Rapresálias... Sangue, lágrimas, suor</i>		<i>Rapensar</i>		<i>Rapressão</i>	
	Número	Posição	N.	P.	N.	P.	N.	P.
Saudade*	2	28	0	-	1	21	0	-
Segregação	2	28	0	-	2	17	0	-
Religião	2	28	0	-	1	21	1	14
Arrependimento	1	31	0	-	1	21	0	-
Autobiografia	1	31	0	-	0	-	1	14
Doença	1	31	1	12	0	-	0	-
Família	1	31	0	-	0	-	1	14
Ignorância	1	31	0	-	1	21	0	-
Paz	1	31	0	-	0	-	1	14
Sexo	1	31	0	-	0	-	1	14

Tabela 9| Quantificação dos temas: Artista Chullage

Quantificação dos temas								
Artista: Eduardo Taddeo/Facção Central – Parte 1								
Tema	Geral		Por álbum					
			<i>Juventude de atitude</i>		<i>Estamos de luto</i>		<i>Versos sangrentos</i>	
	Número	Posição	N.	P.	N.	P.	N.	P.
Violência*	109	1	7	1	10	1	12	1
Desigualdade*	56	2	2	5	2	7	7	2
Morte	48	3	3	2	7	2	6	3

Tema	Geral		Por álbum					
			<i>Juventude de atitude</i>		<i>Estamos de luto</i>		<i>Versos sangrentos</i>	
	Número	Posição	P.	N.	N.	P.	N.	P.
Mídia**	34	4	2	5	1	8	2	8
Educação	25	5	1	9	3	4	2	8
Vida no gueto*	24	6	2	5	3	4	3	5
Política mundial	22	7	0	-	0	-	0	-
Política do Brasil*	21	8	0	-	1	8	1	15
Drogas	19	9	1	9	4	3	0	-
Religião	19	9	0	-	1	8	3	5
Prisão	17	11	3	2	3	4	2	8
Racismo***	15	12	2	5	1	8	0	-
Consumismo	14	13	3	2	0	-	1	15
Guerra*	13	14	0	-	0	-	1	15
<i>Rap</i> **	11	15	1	9	1	8	1	15
Biografia	9	16	0	-	0	-	0	-
Revolução*	8	17	0	-	0	-	0	-
Família	7	18	0	-	0	-	2	8
Capitalismo	6	19	0	-	0	-	0	-
Esperança	6	19	0	-	0	-	4	4
Fome	6	19	0	-	1	8	1	15
Liberdade	6	19	1	9	0	-	3	5
Repressão	6	19	1	9	0	-	0	-



Tema	Geral		Por álbum					
			<i>Juventude de atitude</i>		<i>Estamos de luto</i>		<i>Versos sangrentos</i>	
	Número	Posição	N.	P.	N.	P.	N.	P.
Ódio	5	24	1	9	0	-	0	-
Resistência*	5	24	0	-	0	-	2	8
Doença	4	26	0	-	0	-	0	-
Manipulação	4	26	0	-	0	-	0	-
Homenagem	3	28	0	-	0	-	2	8
Paz	3	28	0	-	1	8	0	-
Adoção	2	30	0	-	0	-	0	-
Amor	2	30	0	-	0	-	2	8
Autobiografia	2	30	0	-	0	-	0	-
Corrupção	2	30	0	-	0	-	0	-
Direito	2	30	0	-	0	-	0	-
Prostituição	2	30	1	9	0	-	0	-
Aborto	1	36	0	-	0	-	0	-
AIDS	1	36	0	-	0	-	0	-
Alcoolismo	1	36	0	-	0	-	0	-
Aposentadoria	1	36	1	18	0	-	0	-
Coletividade*	1	36	0	-	0	-	0	-
Conselho	1	36	0	-	1		0	-
Criança	1	36	0	-	0	-	1	15
Humilhação	1	36	0	-	0	-	0	-
Pedofilia	1	36	0	-	0	-	0	-

Tema	Geral		Por álbum					
			<i>Juventude de atitude</i>		<i>Estamos de luto</i>		<i>Versos sangrentos</i>	
	Número	Posição	N.	P.	N.	P.	N.	P.
Preconceito contra ex-presidiário	1	36	0	-	0	-	1	15
Capacitismo	1	36	0	-	0	-	0	-
Saudade	1	36	0	-	0	-	1	15
Segregação	1	36	0	-	0	-	0	-
Tráfico de órgãos	1	36	0	-	0	-	1	15
Traição	1	36	0	-	0	-	0	-
<i>Underground</i>	1	36	1	9	0	-	0	-

Tabela 10| Quantificação dos temas: Artista Eduardo Taddeo/ Facção Central – Parte 1

Quantificação dos temas								
Artista: Eduardo Taddeo/Facção Central (Continuação – Parte 2)								
Tema	Por álbum							
	<i>A marcha fúnebre prossegue</i>		<i>Direto do campo de extermínio</i>		<i>O espetáculo do circo dos horrores</i>		<i>A fantástica fábrica de cadáver</i>	
	N.	P.	N.	P.	N.	P.	N.	P.
Violência*	12	1	23	1	21	1	23	1
Desigualdade*	5	3	11	3	10	2	18	2
Morte	5	3	12	2	7	4	8	4
Mídia**	9	2	8	4	6	6	4	10

Tema	Por álbum							
	<i>A marcha fúnebre prossegue</i>		<i>Direto do campo de extermínio</i>		<i>O espetáculo do circo dos horrores</i>		<i>A fantástica fábrica de cadáver</i>	
	N.	P.	N.	P.	N.	P.	N.	P.
Educação	4	5	5	8	3	10	7	5
Vida no gueto*	3	6	5	8	3	10	4	10
Política mundial	1	12	4	10	7	4	10	3
Política do Brasil*	1	12	6	6	4	8	7	5
Drogas	2	9	4	10	4	8	4	10
Religião	0	-	7	5	8	3	0	-
Prisão	0	-	2	15	2	14	5	8
Racismo***	0	-	0	-	3	10	6	7
Consumismo	0	-	4	10	5	7	1	19
Guerra*	2	9	6	6	2	14	1	19
Rap**	1	12	2	15	2	14	1	19
Biografia	3	6	3	13	1	19	2	14
Revolução*	2	9	0	-	1	19	4	10
Família	1	12	3	13	1	19	0	-
Capitalismo	0	-	0	-	1	19	5	8
Esperança	1	12	0	-	0	-	1	19
Fome*	1	12	0	-	1	19	0	-
Liberdade	0	-	1	18	0	-	1	19
Repressão	3	6	2	15	0	-	0	-

Tema	Por álbum							
	<i>A marcha fúnebre prossegue</i>		<i>Direto do campo de extermínio</i>		<i>O espetáculo do circo dos horrores</i>		<i>A fantástica fábrica de cadáver</i>	
	N.	P.	N.	P.	N.	P.	N.	P.
Ódio	0	-	0	-	2	14	2	14
Resistência*	1	12	0	-	0	-	1	19
Doença	0	-	0	-	2	14	2	14
Manipulação	1	12	0	-	3	10	0	-
Homenagem	0	-	1	18	0	-	0	-
Paz	0	-	1	18	0	-	1	19
Adoção	0	-	0	-	0	-	2	14
Amor	0	-	0	-	0	-	0	-
Autobiografia	1	12	0	-	0	-	1	19
Corrupção	1	12	1	18	0	-	0	-
Direito	0	-	0	-	0	-	2	14
Prostituição	0	-	0	-	0	-	1	19
Aborto	0	-	0	-	1	19	0	-
AIDS	0	-	0	-	1	19	0	-
Alcoolismo	0	-	1	18	0	-	0	-
Aposentadoria	0	-	1	18	0	-	0	-
Coletividade*	0	-	0	-	0	-	0	-
Conselho	0	-	0	-	0	-	0	-
Criança	0	-	0	-	0	-	0	-
Humilhação	0	-	1	18	0	-	0	-

Tema	Por álbum							
	<i>A marcha fúnebre prossegue</i>		<i>Direto do campo de extermínio</i>		<i>O espetáculo do circo dos horrores</i>		<i>A fantástica fábrica de cadáver</i>	
	N.	P.	N.	P.	N.	P.	N.	P.
Pedofilia	0	-	0	-	1	19	0	-
Preconceito contra ex-presidiário	0	-	0	-	0	-	0	-
Capacitismo	0	-	0	-	1	19	0	-
Saudade	0	-	0	-	0	-	0	-
Segregação	0	-	0	-	1	19	0	-
Tráfico de órgãos	0	-	0	-	0	-	0	-
Traição	0	-	0	-	0	-	1	19
<i>Underground</i>	0	-	0	-	0	-	0	-

Tabela 11| Quantificação dos temas: Artista Eduardo Taddeo/ Faccão Central – Parte 2

Quantificação dos temas										
Artista: MCK										
Tema	Geral		Por álbum							
			<i>Trincheira de ideias</i>		<i>Nutrição espiritual</i>		<i>Proibido ouvir isto</i>		<i>V.A.L.O.R.E.S.</i>	
	Número	Posição	N.	P.	N.	P.	N.	P.	N.	P.
Política de Angola***	32	1	6	1	4	1	9	1	10	1
Autobiografia*	26	2	5	2	2	7	8	2	8	2

Tema	Geral		Por álbum							
			<i>Trincheira de ideias</i>		<i>Nutrição espiritual</i>		<i>Proibido ouvir isto</i>		<i>V.A.L.O.R.E.S.</i>	
	Número	Posição	N.	P.	N.	P.	N.	P.	N.	P.
Identidade**	17	3	4	3	4	1	3	5	4	4
Religião****	15	4	2	8	2	7	4	3	3	6
<i>Rap</i> **	14	5	2	8	4	1	3	5	3	6
Violência	10	6	0	-	2	7	4	3	4	4
Fome**	9	7	1	15	1	19	2	10	3	6
Vida no gueto*	9	7	3	5	3	4	0	-	2	10
Homenagem*	9	7	0	-	2	7	1	14	5	3
Mídia*	9	7	1	15	2	7	3	5	2	10
Educação	8	11	1	15	2	7	0	-	3	6
Resistência**	8	11	3	5	0	-	1	14	2	10
Capitalismo*	7	13	2	8	2	7	2	10	0	-
Colonialismo****	7	13	3	5	0	-	0	-	1	14
Desigualdade**	7	13	0	-	3	4	1	14	1	14
História de Angola*	7	13	1	15	3	4	0	-	2	10
Mulher**	7	13	1	15	2	7	1	14	1	14
Política mundial*	7	13	1	15	1	19	3	5	1	14
Repressão	7	13	1	15	1	19	3	5	1	14
Consumismo*	5	20	2	8	1	19	0	-	1	14
Guerra	5	20	4	3	0	-	1	12	0	-
<i>Underground</i>	5	20	2	8	1	19	2	10	0	-

Tema	Geral		Por álbum							
			<i>Trincheira de ideias</i>		<i>Nutrição espiritual</i>		<i>Proibido ouvir isto</i>		<i>V.A.L.O.R.E.S.</i>	
	Número	Posição	N.	P.	N.	P.	N.	P.	N.	P.
Amor**	4	23	0	-	2	7	0	-	0	-
AIDS	4	23	1	15	2	7	1	12	0	-
Manipulação	4	23	1	15	1	19	1	14	1	14
Sexo	4	23	1	15	2	7	1	14	0	-
Acordo econômico	3	27	0	-	1	19	2	10	0	-
Espaço lusófono***	3	27	0	-	0	-	0	-	0	-
Esperança**	3	27	0	-	0	-	1	14	0	-
<i>Mainstream</i>	3	27	0	-	2	7	1	14	0	-
Prostituição	3	27	1	15	1	19	1	14	0	-
Racismo*	3	27	1	15	0	-	1	14	0	-
Revolução	3	27	2	8	1	19	0	-	0	-
Doença	2	34	0	-	1	19	0	-	1	14
Feminismo*	2	34	0	-	0	-	0	-	1	14
História da África	2	34	2	8	0	-	0	-	0	-
Natureza	2	34	1	15	1	19	0	-	0	-
Neocolonialismo	2	34	1	15	1	19	0	-	0	-
Regionalismo	2	34	0	-	1	19	0	-	0	-
Amizade	1	40	0	-	1	19	0	-	0	-
Arquitetura urbana	1	40	0	-	0	-	0	-	1	14

Tema	Geral		Por álbum							
			<i>Trincheira de ideias</i>		<i>Nutrição espiritual</i>		<i>Proibido ouvir isto</i>		<i>V.A.L.O.R.E.S.</i>	
	Número	Posição	N.	P.	N.	P.	N.	P.	N.	P.
Comunismo	1	40	0	-	1	19	0	-	0	-
Drogas	1	40	0	-	0	-	1	14	0	-
Família	1	40	0	-	1	19	0	-	0	-
Fidelidade	1	40	0	-	1	19	0	-	0	-
Liberdade	1	40	0	-	0	-	1	14	0	-
Oportunismo*	1	40	0	-	0	-	0	-	0	-
Pedofilia	1	40	0	-	1	19	0	-	0	-
Política de Moçambique	1	40	0	-	0	-	0	-	1	14
Morte	1	40	0	-	1	19	0	-	0	-
Ódio	1	40	0	-	0	-	1	14	0	-
Política do Brasil*	1	40	0	-	0	-	0	-	0	-

Tabela 12| Quantificação dos temas: Artista MCK

Azagaia possui apenas dois álbuns solo com músicas inéditas, o menor número entre os artistas estudados, e tem um número de *singles* equivalente ao de um disco, com 11 *singles*, maior número entre os artistas estudados. Por conta disso, os *singles* foram inseridos em uma categoria dentro da tabela principal, somados com as duas músicas inéditas de *10 anos de babalaze*. Assim, os “\*” são apenas para as participações em trabalhos de terceiros. Segue quantificação dos temas:



Quantificação dos temas								
Artista: Azagaia								
Tema	Geral		Por álbum					
			<i>Babalaze</i>		<i>Cubaliwa</i>		<i>10 anos de babalaze / Singles</i>	
	Número	Posição	N.	P.	N.	P.	N.	P.
Política de Moçambique*	15	1	7	1	1	17	6	2
Violência***	15	1	1	16	4	3	7	1
Repressão*	11	3	4	3	2	7	4	3
Desigualdade***	10	4	2	8	2	7	3	4
Mídia**	8	5	5	2	0	-	1	12
Capitalismo*	7	6	0	-	5	1	1	12
História de Moçambique*	7	6	1	16	2	7	3	4
Neocolonialismo*	7	6	2	8	3	4	1	12
Autobiografia*	6	9	4	3	0	-	1	12
AIDS*	6	9	2	8	3	4	0	-
Coletividade**	6	9	2	8	0	-	2	7
Racismo*	6	9	0	-	5	1	0	-
Corrupção	5	13	1	16	2	7	2	7
Educação*	5	13	1	16	2	7	1	12
Identidade	5	13	3	5	1	17	1	12
Maconha*	5	13	1	16	1	17	2	7

Tema	Geral		Por álbum					
			<i>Babalaze</i>		<i>Cubaliwa</i>		<i>10 anos de babalaze / Singles</i>	
	Número	Posição	N.	P.	N.	P.	N.	P.
Manifestação social	5	13	0	-	2	7	3	4
Sexo*	5	13	3	5	1	17	0	-
Consumismo*	4	19	1	16	2	7	0	-
Doença***	4	19	0	-	0	-	1	12
Fome***	4	19	0	-	0	-	1	12
Manipulação*	4	19	3	5	0	-	0	-
Mulher	4	19	2	8	1	17	1	12
Revolução	4	19	2	8	2	7	0	-
Colonialismo	3	25	0	-	3	4	0	-
Família	3	25	2	8	0	-	1	12
Fidelidade	3	25	2	8	0	-	1	12
Guerra**	3	25	0	-	0	-	1	12
Vida no gueto	3	25	1	16	0	-	2	7
Homofobia*	3	25	1	16	1	17	0	-
Oportunismo*	3	25	0	-	2	7	0	-
Padronização*	3	25	1	16	1	17	0	-
Rap*	3	25	1	16	0	-	1	12
Religião*	3	25	1	16	1	17	0	-
Acordo econômico	2	35	0	-	2	7	0	-

Tema	Geral		Por álbum					
			<i>Babalaze</i>		<i>Cubaliwa</i>		<i>10 anos de babalaze / Singles</i>	
	Número	Posição	N.	P.	N.	P.	N.	P.
Amor	2	35	0	-	0	-	2	7
Espaço lusófono*	2	35	0	-	1	17	0	-
Morte	2	35	1	16	0	-	1	12
Alcoolismo*	1	39	0	-	0	-	0	-
Canibalismo*	1	39	0	-	0	-	0	-
História da África	1	39	1	16	0	-	0	-
Homenagem*	1	39	0	-	0	-	0	-
Nacionalismo	1	39	1	16	0	-	0	-
Política de Angola*	1	39	0	-	0	-	0	-
Prostituição*	1	39	0	-	0	-	0	-
Regionalismo	1	39	1	16	0	-	0	-

Tabela 13| Quantificação dos temas: Artista Azagaia

### **Resultado Final - Seleção de músicas por critérios quantitativos:**

Após enumerar quais assuntos foram mais abordados em cada álbum, buscou-se avaliar quais músicas concentravam os assuntos mais retratados em cada trabalho musical, para selecionar pelo menos duas músicas, em cada álbum, para serem estudadas. Ademais, somou-se outras músicas que continham temas que estavam entre os quatro mais abordados, mas que esses assuntos não foram contemplados nas músicas já selecionadas. Por exemplo: Se duas músicas agrupavam três dos quatro temas de destaque, buscou-se outra música que abordasse o assunto entre os quatro mais mencionados que ainda não havia sido selecionado para análise. Para isso, o critério

prioritário foi observar a utilização de um ou dois temas também entre os mais presentes nesta fase da carreira do artista, ao lado do assunto ainda não escolhido, prevalecendo as músicas que continham o maior número de temas de destaque naquela fase da carreira. Abaixo segue a lista das músicas selecionadas por critérios quantitativos e a posição em que os temas contidos nelas ocupam no álbum:

**Chullage:**

<i>Álbum: Rapresálias... Sangue, lágrimas, suor</i>	
<b>Posição</b>	<b>Temas mais abordados</b>
1º	<i>Rap</i> – 8 inserções
2º	Vida no gueto – 7 inserções
3º	Capitalismo – 5 inserções
3º	Desigualdade – 5 inserções
3º	Racismo – 5 inserções
<i>Álbum: Rapresálias... Sangue, lágrimas, suor</i>	
<b>Músicas selecionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
<i>Rhymeshit que abala</i>	<i>Rap</i> (1º)
	Vida no gueto (2º)
	Capitalismo (3º)
	Mídia (8º)
<i>Igualdade é uma ilusão</i>	Capitalismo (3º)
	Desigualdade (3º)
	Racismo (3º)
	Violência (6º)

Tabela 14| Seleção de músicas por critérios quantitativos | Artista: Chullage | Álbum: *Rapresálias, sangue, suor...*

<b>Álbum: <i>Rapensar</i></b>	
<b>Posição</b>	<b>Temas mais abordados</b>
1º	Vida no gueto – 12 inserções
2º	<i>Rap</i> – 7 inserções
3º	Mídia – 6 inserções
3º	Racismo – 6 inserções
<b>Músicas selecionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
<i>National ghettographik</i>	Vida no gueto (1º)
	Mídia (3º)
	Educação (7º)
	Desigualdade (8º)
<i>Ignorância XL</i>	Vida no gueto (1º)
	Racismo (3º)
	Consumismo (17º)
	Ignorância (21º)
<i>Fartu</i>	Mídia (3º)
	Racismo (3º)
	Desigualdade (8º)
	Fome (21º)
<i>Hip-hop café</i>	<i>Rap</i> (2º)
	Mídia (3º)
	<i>Mainstream</i> (8º)
	<i>Underground</i> (8º)

<b>Músicas selecionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
16 barras	Vida no gueto (1º)
	Rap (2º)
	Mídia (3º)
	Consumismo (17º)

Tabela 15 | Seleção de músicas por critérios quantitativos | Artista: Chullage | Álbum: *Rapensar*

<b>Álbum: <i>Rapressão</i></b>	
<b>Posição</b>	<b>Temas mais abordados</b>
1º	Vida no gueto – 8 inserções
2º	Política de Portugal – 7 inserções
3º	Violência – 5 inserções
4º	25 de Abril – 4 inserções
4º	Xenofobia – 4 inserções
<b>Músicas selecionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
360 + 5	Vida no gueto (1º)
	Política de Portugal (3º)
	25 de Abril (4º)
	Política mundial (6º)

<b>Músicas selecionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
<i>Já não dá</i>	Política de Portugal (2º)
	Violência (3º)
	25 de Abril (4º)
	Desigualdade (6º)
<i>Em abril, mágoas mil</i>	Política de Portugal (2º)
	Violência (3º)
	25 de Abril (4º)
	Liberdade (6º)
<i>Eles comem tudo</i>	Política de Portugal (2º)
	25 de Abril (4º)
	Desigualdade (6º)
	Política mundial (6º)

Tabela 16 | Seleção de músicas por critérios quantitativos | Artista: Chullage | Álbum: *Rapressão*

### **Eduardo Taddeo:**

<b>Álbum: Juventude de atitude</b>	
<b>Posição</b>	<b>Temas mais abordados</b>
1º	Violência – 7 inserções
2º	Consumismo – 3 inserções
2º	Morte – 3 inserções
2º	Prisão – 3 inserções

<b>Músicas selecionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
<i>Pilantras</i>	Violência (1º)
	Consumismo (2º)
	Morte (2º)
	Racismo (5º)
<i>Roube quem tem</i>	Violência (1º)
	Morte (2º)
	Prisão (2º)
	Desigualdade (5º)
<i>Fone maldito</i>	Violência (1º)
	Morte (2º)
	Prisão (2º)
	Racismo (5º)
<i>Atrás das grades</i>	Violência (1º)
	Prisão (2º)
	Liberdade (9º)
	Ódio (9º)

Tabela 17 | Seleção de músicas por critérios quantitativos | Artista: Eduardo Taddeo/Facção Central | Álbum: *Juventude de atitude*



<b>Álbum: <i>Estamos de luto</i></b>	
<b>Posição</b>	<b>Temas mais abordados</b>
1º	Violência – 10 inserções
2º	Morte – 7 inserções
3º	Drogas – 4 inserções
4º	Educação – 3 inserções
4º	Prisão – 3 inserções
4º	Vida no gueto – 3 inserções
<b>Músicas selecionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
<i>Introdução</i>	Violência (1º)
	Morte (2º)
	Drogas (3º)
	Vida no gueto (4º)
<i>Brincando de marionete</i>	Violência (1º)
	Morte (2º)
	Drogas (3º)
	Prisão (4º)
<i>Estamos de luto</i>	Violência (1º)
	Morte (2º)
	Educação (4º)
	Vida no gueto (4º)

<b>Músicas selecionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
<i>Detenção sem muro</i>	Violência (1º)
	Drogas (3º)
	Educação (4º)
	Prisão (4º)
<i>A história de um traficante</i>	Violência (1º)
	Drogas (3º)
	Desigualdade (7º)
	Racismo (8º)

Tabela 18 | Seleção de músicas por critérios quantitativos | Artista: Eduardo Taddeo/Facção Central | Álbum: *Estamos de luto*

<b>Álbum: <i>A marcha fúnebre prossegue</i></b>	
<b>Posição</b>	<b>Temas mais abordados</b>
1º	Violência – 12 inserções
2º	Mídia – 9 inserções
3º	Desigualdade – 5 inserções
3º	Morte – 5 inserções
<b>Músicas selecionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
<i>Introdução</i>	Violência (1º)
	Mídia (2º)
	Repressão (6º)
	Manipulação (12º)

<b>Músicas selecionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
<i>Aqui são teus cães</i>	Violência (1º)
	Mídia (2º)
	Desigualdade (3º)
	Educação (5º)
<i>A marcha fúnebre prossegue</i>	Violência (1º)
	Mídia (2º)
	Repressão (6º)
	Guerra (9º)
<i>A guerra não vai acabar</i>	Violência (1º)
	Mídia (2º)
	Repressão (6º)
	Guerra (9º)

Tabela 19 | Seleção de músicas por critérios quantitativos | Artista: Eduardo Taddeo/Facção Central | Álbum: *A marcha fúnebre prossegue*

<b>Álbum: Direto do campo de extermínio</b>	
<b>Posição</b>	<b>Temas mais abordados</b>
1º	Violência – 23 inserções
2º	Morte – 12 inserções
3º	Desigualdade – 11 inserções
4º	Mídia – 8 inserções

<b>Músicas selecionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
<i>Hoje Deus anda de blindado</i>	Violência (1º)
	Desigualdade (3º)
	Religião (5º)
	Guerra (6º)
<i>Estrada da dor 666</i>	Violência (1º)
	Morte (2º)
	Religião (5º)
	Prisão (15º)

Tabela 20 | Seleção de músicas por critérios quantitativos | Artista: Eduardo Taddeo/Facção Central | Álbum: *Direto do campo de extermínio*

<b>Álbum: <i>O espetáculo do circo dos horrores</i></b>	
<b>Posição</b>	<b>Temas mais abordados</b>
1º	Violência – 21 inserções
2º	Desigualdade – 10 inserções
3º	Religiao – 8 inserções
4º	Morte – 7 inserções
4º	Política mundial – 7 inserções

<b>Músicas selecionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
<i>Aonde o filho chora e a mãe não vê</i>	Violência (1º)
	Desigualdade (2º)
	Política mundial (4º)
	Prisão (14º)
<i>Resgate</i>	Violência (1º)
	Morte (4º)
	Política mundial (4º)
	Mídia (6º)
<i>Homenagem póstuma</i>	Violência (1º)
	Morte (4º)
	Política mundial (4º)
	Mídia (6º)
<i>Livro de auto ajuda</i>	Violência (1º)
	Política mundial (4º)
	Mídia (6º)
	Rap (14º)
<i>Abismo das almas perdidas</i>	Violência (1º)
	Política mundial (4º)
	Política do Brasil (8º)
	Revolução (19º)

<b>Músicas selecionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
<i>Apartheid no dilúvio de sangue</i>	Desigualdade (2º)
	Política mundial (4º)
	Racismo (10º)
	Segregação (19º)
<i>Pacto com o diabo</i>	Violência (1º)
	Desigualde (2º)
	Religião (3º)
	Consumismo (7º)

Tabela 21 | Seleção de músicas por critérios quantitativos | Artista: Eduardo Taddeo/Facção Central | Álbum: *O espetáculo do circo dos horrores*

<b>Álbum: <i>A fantástica fábrica de cadáver</i></b>	
<b>Posição</b>	<b>Temas mais abordados</b>
1º	Violência – 23 inserções
2º	Desigualdade – 18 inserções
3º	Política mundial – 10 inserções
4º	Morte – 8 inserções

<b>Músicas selecionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
<i>A fantástica fábrica de cadáver</i>	Violência (1º)
	Desigualdade (2º)
	Morte (4º)
	Drogas (10º)
<i>Endereçado à sociedade</i>	Desigualdade (2º)
	Política mundial (3º)
	Vida no gueto (10º)
	Guerra (19º)

Tabela 22 | Seleção de músicas por critérios quantitativos | Artista: Eduardo Taddeo | Álbum: *A fantástica fábrica de cadáver*

**MCK:**

<b>Álbum: <i>Trincheira de ideias</i></b>	
<b>Posição</b>	<b>Temas mais abordados</b>
1º	Política de Angola
2º	Autobiografia
3º	Guerra
4º	Identidade

<b>Músicas seleccionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
<i>Guerrilheiro do musseque</i>	Política de Angola (1º)
	Guerra (3º)
	Identidade (4º)
	Resistência (5º)
<i>Viver no musseque</i>	Autobiografia (2º)
	Identidade (4º)
	Resistência (5º)
	Vida no gueto (5º)
<i>Passado, presente e futuro</i>	Autobiografia (2º)
	Identidade (4º)
	Vida no gueto (5º)
	Repressão (15º)
<i>Ekos da revolta</i>	Política de Angola (1º)
	Guerra (3º)
	Colonialismo (5º)
	História da África (8º)

Tabela 23 | Seleção de músicas por critérios quantitativos | Artista: MCK | Álbum: *Trincheira de ideias*



<b>Álbum: <i>Nutrição espiritual</i></b>	
<b>Posição</b>	<b>Temas mais abordados</b>
1º	Identidade – 4 inserções
1º	Política de Angola – 4 inserções
1º	<i>Rap</i> – 4 inserções
4º	Desigualdade – 3 inserções
4º	História de Angola – 3 inserções
4º	Vida no gueto – 3 inserções
<b>Músicas selecionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
<i>Palavras de abertura</i>	Identidade (1º)
	Política de Angola (1º)
	<i>Rap</i> (1º)
	Desigualdade (4º)
<i>Atrás do prejuízo</i>	Política de Angola (1º)
	Vida no gueto (4º)
	Violência (7º)
	Autobiografia (7º)
<i>Folha branca</i>	Identidade (1º)
	<i>Rap</i> (1º)
	História de Angola (4º)
	Natureza (19º)

<b>Músicas selecionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
<i>Algo a dizer</i>	Identidade (1º)
	História de Angola (4º)
	Amor (7º)
	Regionalismo (19º)
<i>Oceano de rivais</i>	<i>Rap</i> (1º)
	Desigualdade (4º)
	<i>Mainstream</i> (7º)
	<i>Underground</i> (19º)
<i>Ponto de situação</i>	Política de Angola (1º)
	Vida no gueto (4º)
	AIDS (7º)
	Educação (7º)
<i>O silêncio também fala</i>	Identidade (1º)
	História de Angola (4º)
	Homenagem (7º)
	Revolução (19º)

Tabela 24 | Seleção de músicas por critérios quantitativos | Artista: MCK | Álbum: *Nutrição espiritual*

<b>Álbum: Proibido ouvir isto</b>	
<b>Posição</b>	<b>Temas mais abordados</b>
1º	Política de Angola – 9 inserções
2º	Autobiografia – 8 inserções
3º	Religião – 4 inserções
3º	Violência – 4 inserções
<b>Músicas selecionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
<i>5 anos de ausência</i>	Política de Angola (1º)
	Autobiografia (2º)
	Religião (3º)
	Política mundial (5º)
<i>Nomes, rimas e palavras</i>	Política de Angola (1º)
	Autobiografia (2º)
	Religião (3º)
	Mídia (5º)
<i>A bala dói</i>	Política de Angola (1º)
	Autobiografia (2º)
	Violência (3º)
	Resistência (12º)
<i>Vida no avesso</i>	Política de Angola (1º)
	Autobiografia (2º)
	<i>Rap</i> (5º)
	<i>Underground</i> (10º)

<b>Músicas selecionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
<i>Nzala Remake</i>	Política de Angola (1º)
	Violência (3º)
	Fome (10º)
	Guerra (12º)

Tabela 25 | Seleção de músicas por critérios quantitativos | Artista: MCK | Álbum: *Proibido ouvir isto*

<b>Álbum: V.A.L.O.R.E.S.</b>	
<b>Posição</b>	<b>Temas mais abordados</b>
1º	Política de Angola – 10 inserções
2º	Autobiografia – 8 inserções
3º	Homenagem – 5 inserções
4º	Identidade – 4 inserções
4º	Violencia – 4 inserções
<b>Músicas selecionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
<i>Chamada grampeada</i>	Autobiografia (2º)
	Homenagem (3º)
	Violência (4º)
	Repressão (14º)

<b>Músicas selecionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
<i>Violência simbólica</i>	Política de Angola (1º)
	Violência (4º)
	Educação (6º)
	Manipulação (14º)
<i>Angola sorri de novo</i>	Política de Angola (1º)
	Autobiografia (2º)
	Homenagem (3º)
	Identidade (4º)
<i>Elinga</i>	Homenagem (3º)
	Identidade (4º)
	História de Angola (10º)
	Arquitetura urbana (14º)

Tabela 26 | Seleção de músicas por critérios quantitativos | Artista: MCK | Álbum: *Proibido ouvir isto*

**Azagaia:**

<b>Álbum: <i>Babalaze</i></b>	
<b>Posição</b>	<b>Temas mais abordados</b>
1º	Política de Moçambique – 7 inserções
2º	Mídia – 5 inserções
3º	Autobiografia – 4 inserções
3º	Repressão – 4 inserções

<b>Músicas seleccionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
<i>As mentiras da verdade</i>	Política de Moçambique (1º)
	Repressão (3º)
	Morte (16º)
	História de Moçambique (16º)
<i>Ciclo da censura</i>	Política de Moçambique (1º)
	Mídia (2º)
	Repressão (4º)
	Manipulação (5º)
<i>Eu não paro</i>	Política de Moçambique (1º)
	Autobiografia (3º)
	Repressão (3º)
	Coletividade (8º)

Tabela 27 | Seleção de músicas por critérios quantitativos | Artista: Azagaia | Álbum: *Babalaz*

<b>Álbum: <i>Cubaliwa</i></b>	
<b>Posição</b>	<b>Temas mais abordados</b>
1º	Racismo – 5 inserções
1º	Capitalismo – 5 inserções
3º	Violência – 4 inserções
4º	AIDS – 3 inserções
4º	Colonialismo – 3 inserções
4º	Neocolonialismo – 3 inserções

<b>Músicas selecionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
<i>Cães de raça</i>	Capitalismo (1º)
	Racismo (1º)
	Colonialismo (4º)
	História de Moçambique (7º)
<i>ABC do preconceito</i>	Capitalismo (1º)
	Racismo (1º)
	AIDS (4º)
	Homofobia (17º)
<i>Wa gaia</i>	Capitalismo (1º)
	Violência (3º)
	Colonialismo (4º)
	Violência (17º)
<i>Maçonaria</i>	Capitalismo (1º)
	Racismo (2º)
	Colonialismo (4º)
	Religião (17º)
<i>A minha geração</i>	Violência (3º)
	AIDS (4º)
	Consumismo (7º)
	Desigualdade (7º)

<b>Músicas selecionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
<i>Miss e mister Moçambique</i>	Racismo (1º)
	Neocolonialismo (4º)
	Consumismo (7º)
	Padronização (17º)

Tabela 28 | Seleção de músicas por critérios quantitativos | Artista: Azagaia | Álbum: *Cubaliwa*

<b>Álbum: 10 anos de babalaze/Singles</b>	
<b>Posição</b>	<b>Temas mais abordados</b>
1º	Violência – 7 inserções
2º	Política de Moçambique – 6 inserções
3º	Repressão – 4 inserções
4º	Desigualdade – 3 inserções
4º	História de Moçambique – 3 inserções
4º	Manifestação social – 3 inserções
<b>Músicas selecionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
<i>Povo no poder</i>	Violência (1º)
	Política de Moçambique (2º)
	Desigualdade (4º)
	Manifestação social (4º)
<i>Música de intervenção rápida</i>	Violência (1º)
	Política de Moçambique (2º)
	Repressão (3º)
	Guerra (12º)



<b>Músicas selecionadas por abordar temas mais presentes</b>	<b>Temas que aborda</b>
<i>Declaração de paz (Vampiros)</i>	Violência (1º)
	Política de Moçambique (2º)
	História de Moçambique (4º)
	Manifestação social (4º)
<i>Sétimo dia</i>	Violência (1º)
	Política de Moçambique (2º)
	Repressão (3º)
	Morte (12º)
<i>Liricismo do vândalo</i>	Violência (1º)
	Política de Moçambique (2º)
	Repressão (3º)
	Corrupção (7º)
<i>Só dever</i>	Violência (1º)
	Política de Moçambique (2º)
	Desigualdade (4º)
	Vida no gueto (7º)

Tabela 29 | Seleção de músicas por critérios quantitativos | Artista: Azagaia | Álbum: *10 anos de babalaze/Singles*

#### 5.2.4 Seleção de músicas por critérios qualitativos

Além das músicas incluídas na análise de discurso de acordo com os critérios quantitativos referidos, houve a inclusão de músicas por critérios qualitativos. Isso porque

alguns temas são importantes para a análise da carreira de um artista por marcarem um momento específico da trajetória deles ou do quadro político do país, apesar de não se destacarem na análise quantitativa. Para estabelecer essa análise de forma criteriosa, foi necessário considerar critérios qualitativos, a partir das entrevistas dos *rappers* para esta tese, notícias em jornais e comentários de pessoas próximas aos artistas, durante o trabalho de campo. Assim, segue a explicação dos critérios para cada música analisada que atende a esses parâmetros:

<b>Artista:</b> Chullage	
<b>Álbum:</b> <i>Rapresálias... Sangue, lágrimas, suor</i> (2001)	
<b>Música</b>	<b>Justificativa</b>
<i>Os tempos mudam</i>	Essa letra ajuda a entender como o artista pensa a importância do bairro Arrentela, onde morou a maior parte da vida, em sua formação identitária. Na letra, ele questiona sobretudo a perda de um espírito de irmandade que havia justificado a formação de um coletivo de <i>hip-hop</i> , com ideologia vincada. A letra ajuda a observar as mudanças na vida do artista ao longo da carreira e como o bairro contribuiu nisso.
<i>Dedicatória</i>	O tema vida no gueto é o mais presente na carreira de Chullage. O assunto é muitas vezes relacionado ao cenário de violência e exclusão, como também ao questionamento a desigualdades sociais. Todavia, foi considerado importante mostrar as diversas narrativas do artista sobre a periferia, apresentando cenários sociais complexos, que vão além da estigmatização e estereotipação recorrente da visão hegemônica. Nessa letra, o artista busca enaltecer as pessoas que resistem às dificuldades sociais, por morarem nesses bairros.

<b>Álbum: Rapressão (2012)</b>	
<b>Música</b>	<b>Justificativa</b>
<i>S.E.F. (Suplício de Estrangeiros e Fronteiras)</i>	O tema xenofobia não se destaca nos primeiros álbuns e está entre os mais abordados em <i>Rapressão</i> . Assim, mostrou-se necessário apresentar essa música, porque a narrativa principal é sobre xenofobia. No título, Chullage faz um trocadilho com o nome do Serviço de Estrangeiros e Fronteiras, órgão responsável pelo controle de imigração em Portugal. A letra é importante sobretudo para a reflexão sobre os diferentes tratamentos recebidos, pois ele narra diversos perfis de imigrantes e como cada personagem vê-se na sociedade portuguesa. As personagens são fictícias, mas criadas a partir de relatos conhecidos pelo artista.
<i>G também ama</i>	Essa letra é escolhida por causa da tentativa de quebra da estigmatização em relação às pessoas que vivem nos guetos. Em <i>G também ama</i> , o objetivo é mostrar as relações de amor existentes. Assim, o <i>rapper</i> busca contrapor a imagem formada sobre um cenário repleto de pessoas violentas.
<i>R.A.P.</i>	O principal motivo para a escolha dessa música foi a lírica, pois Chullage não usa as rimas habituais do ritmo, optando por utilizar palavras iniciadas em “R” “A” “P”, para conceber várias definições sobre o <i>rap</i> . Em relação ao conteúdo, Chullage pensa o <i>rap</i> em diversos parâmetros, tanto em relação à lírica, como também sobre a importância social do ritmo.

<i>Singles</i>		
<b>Música</b>	<b>Ano</b>	<b>Justificativa</b>
<i>Portugal aos portugueses</i>	2011	Essa música foi selecionada por contribuir para a análise de relações dicotômicas que estão na base teórica do pós-colonialismo, por meio de questões como gênero, raça, religião e nacionalidade. Assim, é importante para compreender como se dão tais relações em Portugal e também leva a uma reflexão sobre as desconstruções, tal como propõem os estudos pós-coloniais. O título dessa música inclusive é um lema do Partido Nacional Renovador (PNR), de extrema-direita, e que propõe a expulsão de imigrantes do país. Entretanto, Chullage inverte o significado original desse lema, ao defender a ideia de que todos são portugueses quando estão em Portugal e devem gozar dos mesmos direitos.
<i>Da hype</i>	2017	Foi lançada após cinco anos sem nenhum trabalho musical oficial do artista e, por isso, é fundamental para analisar as mudanças no pensamento no período em que cogitou inclusive o afastamento definitivo do <i>rap</i> . Essa letra apresenta uma visão crítica sobre assuntos diversos, mostrando um desejo de utilizar esse retorno para opinar sobre o máximo de assuntos possíveis. Assim, aborda o cenário político, acadêmico, midiático, educativo, bem como retrata sobre as ideologias não cumpridas. É uma música que mostra um tom de descrença, que teria justificado um afastamento do artista, para refletir sobre a sua missão como <i>rapper</i> . Também apresenta uma nova construção sonora, pois o cantor não utiliza a batida tradicional do <i>rap</i> e opta por um ritmo menos agressivo.

Participações		
Música	Ano	Justificativa
<i>Foi sodade</i>	2017	A música também contribui para avaliar as mudanças na carreira de Chullage, após um interregno de cerca de cinco anos, mesmo não sendo um trabalho próprio. Ademais, a canção <i>Foi sodade</i> faz uma referência a Cabo Verde, por ser o mesmo título de uma composição da cantora cabo-verdiana Cesária Évora, homenageada na faixa. Sendo assim, há uma questão de resgate identitário, que justifica a análise dessa música.

Tabela 30| Seleção de músicas por critérios qualitativos | Artista: Chullage

Artista: Eduardo Taddeo	
Álbum: <i>Juventude de atitude</i> (1995)	
Música	Justificativa
<i>Artistas ou não?</i>	O líder do Facção Central, Dum-Dum, afirmou, em entrevista para esta tese, que o álbum <i>Facção Central Clássicos</i> , lançado em março de 2017, teve o intuito de regravar as músicas consideradas mais importantes na trajetória do grupo. O grupo considerou, para isso, a recepção do público, as polêmicas e a prioridade dada pelo Facção a determinada letra na época. Assim, o álbum teve relevância na escolha das músicas analisadas. Do primeiro álbum, a letra <i>Artistas ou não?</i> foi a única regravada, por ser considerada a principal música de trabalho do grupo na época. A música narra as dificuldades para um <i>rapper</i> sustentar-se com a música, problema ainda atual, pois o próprio Dum-Dum está com uma campanha ativa na <i>internet</i> , para conseguir pagar as contas cotidianas.

<b>Álbum: <i>Estamos de luto</i> (1998)</b>	
<b>Música</b>	<b>Justificativa</b>
<i>A história de um traficante</i>	Eduardo Taddeo utiliza, com frequência, o recurso de criar uma personagem e descrever a realidade por meio da visão dela. A música <i>A história de um traficante</i> é a primeira encontrada nesse estilo, na carreira do <i>rapper</i> , por isso a sua importância. Em relação ao conteúdo, trata-se de uma personagem de origem pobre que opta pelo tráfico, escolhendo assim os riscos de morrer ainda jovem, do que viver na pobreza. Assim, contribui para se pensar sobre o cenário de desigualdade e também sobre a ascensão por meio do consumo.
<b>Álbum: <i>Versos sangretos</i> (1999)</b>	
<b>Música</b>	<b>Justificativa</b>
<i>Isso aqui é uma guerra</i>	Essa música é fundamental para pensar a carreira de Eduardo Taddeo, pois teve o videoclipe censurado no ano 2000. O promotor Carlos Cardoso, responsável pela denúncia, inclusive concedeu diversas entrevistas com declarações que criminalizavam o Facção Central. Assim, ao mesmo tempo em que criou uma imagem de apologia ao crime do Facção Central, a polêmica estabelecida contribuiu para o grupo se tornar uma referência no cenário do <i>hip-hop</i> . Ademais, os artistas politizaram-se mais a partir da proibição, buscando compreender as leis que legitimavam a denúncia e os setores do sistema sociopolítico que apoiavam essa decisão, com o intuito de se defenderem. Assim, várias músicas posteriores fazem referência a essa censura. A música leva à reflexão sobre os limites da liberdade de expressão no Brasil e à análise dos limites entre arte e apologia ao crime. A música detalha um assalto por meio da narração de dois criminosos, que são assassinados no final.

<b>Álbum: Direto do campo de extermínio (2003)</b>	
<b>Música</b>	<b>Justificativa</b>
<i>O menino do morro</i>	Trata-se de uma música com conteúdos semelhantes aos de <i>A história de um traficante</i> , sendo importante para perceber as semelhanças e divergências sobre músicas que têm o mesmo foco: oferecer a perspectiva de um jovem de origem pobre que acende financeiramente por meio do tráfico. A letra ajuda a refletir sobre as restrições de alternativas para a juventude pobre.
<b>Álbum: O espetáculo do circo dos horrores (2006)</b>	
<b>Música</b>	<b>Justificativa</b>
<i>Sonhos que eu não quero ter</i>	Essa letra foi selecionada para mostrar a tendência do <i>rapper</i> Eduardo Taddeo para apresentar assuntos ligados à política mundial nos últimos discos. O tema esteve entre os mais presentes nos últimos dois álbuns e não era abordado nos primeiros discos. As outras músicas do álbum que abordam esse tema foram selecionadas por critérios quantitativos. Essa letra ajuda a mostrar a pluralidade de assuntos ligados à política internacional abordados por Eduardo, por meio de diálogo com músicas selecionadas no mesmo álbum por critérios quantitativos.
<i>Castelo triste</i>	Essa é a única música escrita por Eduardo Taddeo, no período como membro do Facção Central, que o grupo deixou de cantar após a sua saída. Isso ocorre por conta do valor sentimental que Eduardo concede à música, pois ele canta como se fosse o seu irmão, já falecido, a escrever para ele. Essa inclusive é a única música que fez Eduardo chorar durante a composição. O irmão de Eduardo era tetraplégico e narra o preconceito sofrido, bem como relata dores físicas e sentimentais, sentidas devido à dependência contínua de terceiros. As dificuldades ainda eram acrescidas pelo fato de ser pobre. Assim, contribui para refletir sobre a preparação das cidades e suas respectivas populações, para conceder assistência e se solidarizar com pessoas portadoras de deficiência física.

<b>Álbum:</b> <i>A fantástica fábrica de cadáver</i> (2014)	
<b>Música</b>	<b>Justificativa</b>
<i>Depósito dos rejeitados</i>	Essa música é importante para pensar o racismo estrutural que uma pessoa negra sofre desde o nascimento. A narrativa é o lamento de uma criança no orfanato, por jamais ser escolhida para adoção por ser negra. Assim, contribui para refletir sobre as consequências psíquicas causadas por essa exclusão.

Tabela 31| Seleção de músicas por critérios qualitativos | Artista: Eduardo Tadeo/Facção Central

<b>Artista:</b> MCK	
<b>Álbum:</b> <i>Trincheira de ideias</i> (2002)	
<b>Música</b>	<b>Justificativa</b>
<i>Konceito do K</i>	Essa música foi selecionada porque a letra fala do baixo nível de produção técnica de MCK na gravação de seu primeiro álbum. Assim, justifica alguns áudios baixos, situação que dificultou inclusive a transcrição de algumas letras para esta tese. As informações também ajudam a traçar o perfil socioeconômico do artista no início da carreira.
<i>A téknika, as kausas e as konsekuências</i>	Tornou-se fundamental para analisar a carreira do artista, porque era a canção que um fã seu ouvia ao ser assassinado. Assim, é importante para contextualizar o cenário político de Angola do período, além de refletir sobre os limites de liberdade de expressão em Angola, analisando as consequências para quem se rebelasse. A música ainda faz um panorama de denúncias no cenário político, que são importantes para pensar o período. Vale ressaltar que a música foi lançada no mesmo ano do fim da Guerra Civil no país.



Música	Justificativa
<i>Politikas de domínio</i>	Trata-se de uma música que ajuda a demonstrar o foco do artista (e do produtor Conductor) em utilizar o <i>rap</i> como uma forma de resgate histórico das lutas do passado. O artista David Zé, assassinado no 27 de maio de 1977, foi “sampleado” nessa música. MCK ainda volta a “samplear” David Zé no mesmo álbum na música <i>Guerrilheiro do musseque</i> , canção selecionada por critérios quantitativos. Desse modo, a análise conjunta dessas duas músicas é importante para observar como o então estudante de filosofia MCK compreendia a história do continente africano na época.
<b>Álbum: Proibido ouvir isto (2011)</b>	
Música	Justificativa
<i>Circuito fechado</i>	Essa música contribui na análise da postura alternativa de MCK em relação a mídia e ao mercado musical. O título do álbum mostra um cenário de proibição e censura, enquanto essa música se aprofunda nas consequências para os artistas que apresentam uma postura <i>underground</i> . A música ainda sugere que a dicotomia entre <i>underground</i> e <i>mainstream</i> tem uma configuração própria em Angola, sendo definida por meio da relação do artista com o MPLA. Assim, possibilita um comparativo com outros cenários, onde a divisão está atrelada a contratos com produtoras ou aparições na mídia.
<b>Álbum: V.A.L.O.R.E.S. (2011)</b>	
Música	Justificativa
<i>Milagre</i>	Essa música é uma espécie de síntese da carreira do artista, por falar das conquistas, após mais de 20 anos atuando como <i>rapper</i> . Ademais, o próprio artista ressaltou que o fato de ser estudado em universidades, como é o caso desta tese, motivou a criação de um trecho dessa música, sendo importante, assim, perceber a intertextualidade entre este trabalho e a carreira do artista. Apesar de o artista reivindicar uma postura <i>underground</i> , essa música também eleva conquistas financeiras do artista, sendo importante para analisar a relação dele com as tendências do mercado.

<i>Singles</i>		
<b>Música</b>	<b>Ano</b>	<b>Justificativa</b>
<i>Condolências</i>	2014	O período mais longo sem gravações de discos oficiais na carreira de MCK foi entre <i>Proibido ouvir isto</i> , de 2011 e <i>V.A.L.O.R.E.S.</i> , de 2018. Esse período coincidiu com grande parte da produção desta tese, desenvolvida entre 2014 e 2019. Assim, foi necessário analisar as produções de MCK nesse intervalo, em <i>singles</i> e participações. <i>Condolências</i> foi um desses <i>singles</i> e ajuda a refletir sobre a trajetória do <i>rapper</i> , por ser uma homenagem póstuma a um dos primeiros artistas de outro ritmo musical que fez parceria com MCK: o cantor Beto de Almeida. A música também mostra uma ênfase no tema identidade, por usar <i>samples</i> de Beto e trechos em quimbundo do cantor. Ademais, ajuda na reflexão sobre o <i>rap</i> , pois MCK faz diversas críticas sobre a queda na priorização do conteúdo das letras em meio ao crescimento da acessibilidade tecnológica.
<i>Te odeio 2016</i>	2016	O tema política em Angola é o mais abordado da carreira do artista, mas é importante perceber a variedade de linguagens. <i>Te odeio 2016</i> possui uma abordagem profética, algo inédito na carreira dele. Nesse tema, publicado em janeiro de 2016, ele já questiona os problemas que viriam a acontecer no ano de 2016. Ademais, foi importante perceber a análise da letra por meio de entrevista, realizada em dezembro de 2016, para averiguar a concretização das previsões.

<b>Participações</b>		
<b>Música</b>	<b>Ano</b>	<b>Justificativa</b>
<i>Rap crespo</i>	2015	Essa letra traz uma reflexão sobre o “ativismo capilar”, a reivindicação identitária por meio da valorização do cabelo crespo. Em entrevista para a tese, MCK afirma ser um ativismo crescente no país. A análise da música ajuda a perceber esse ativismo como uma rejeição a homogeneização de padrões estéticos. Essa padronização é influenciada por um histórico de colonialismo e globalização e direciona as pessoas ao alisamento dos cabelos. Enquanto isso, o cabelo crespo é uma afirmação identitária, de orgulho da condição de negro e de africano.
<b>Inclusão excepcional:</b> Música de Ikonoklasta, inspirada em momento vivido por MCK		
<b>Música</b>	<b>Ano</b>	<b>Justificativa</b>
<i>Sou um kamikaze angolano e esta é minha missão</i>	2003	Apesar de ser uma música de Ikonoklasta, a canção <i>Sou um kamikaze angolano e esta é a minha missão</i> foi selecionada na parte da tese destinada ao trabalho de MCK. Isso porque a canção foi gravada logo após o assassinato de fã que estava reproduzindo uma música do artista. A letra é uma carta de despedida aos pais, porque o artista entende que o assassinato é um destino dos opositores do regime. Também contribui de forma ampla, para pensar problemas como repressão, corrupção, desigualdade, nepotismo e fome em Angola.

Tabela 32| Seleção de músicas por critérios qualitativos | Artista: MCK

<b>Artista:</b> Azagaia	
<b>Álbum:</b> <i>Babalaze</i> (2006)	
<b>Música</b>	<b>Justificativa</b>
<i>As mentiras</i>	A música <i>As mentiras da verdade</i> é considerada a principal do álbum <i>Babalaze</i> , por ter sido censurada pela Rádio Cidade e também porque o artista a escolheu como música promocional do disco. As músicas <i>As mentiras</i> e <i>As verdades</i> foram selecionadas porque dialogam com a música principal. <i>As mentiras</i> apresenta situações controversas da história da África, em geral, e de Moçambique, em particular. Azagaia ressalta na letra que a lógica colonial nunca acabou e reflete sobre a perda de identidade e sobre a dependência econômica em relação as potências hegemônicas, contribuindo para um debate com autores do pós-colonialismo e da globalização, que também refletem sobre essas relações econômicas.
<i>As verdades</i>	<i>As verdades</i> propõe um contraponto aos problemas apresentados em <i>As mentiras</i> e em <i>As mentiras da verdade</i> , defendendo um protecionismo econômico e cultural para o fortalecimento do país. Assim, estimula o consumo de produtos internos, a criação de empresas locais e a promoção da cultura moçambicana.
<b>Álbum:</b> <i>10 anos de babalaze/Singles</i>	
<b>Música</b>	<b>Justificativa</b>
<i>A confissão</i>	Essa letra contribui para a reflexão do perfil do <i>rapper</i> Azagaia, por apresentar uma das maiores polêmicas da carreira dele: a prisão por porte de suruma, uma espécie de <i>cannabis ativa</i> . Ele denuncia uma tentativa de suborno e a forte divulgação por parte da mídia pública, algo inédito na carreira dele. Assim, contribui na reflexão sobre a ética policial e sobre as condições econômicas dos agentes do setor de segurança do país, bem como é importante para analisar a manipulação de informações da mídia. Ademais, possibilita uma reflexão sobre a imagem pública do artista e as situações da carreira dele que contribuíram para essa divulgação.

<b>Música</b>	<b>Justificativa</b>
<i>Renascer</i>	A música simboliza o retorno de Azagaia, após uma cirurgia no cérebro, apresentando um tom de agradecimento pela recuperação e sem o viés habitual de críticas políticas. Assim, possibilita pensar sobre o perfil do artista. Ademais, é importante para refletir as suas influências na carreira e sobre as mudanças ocorridas após a doença.
<i>Minha mesa</i>	As músicas lançadas a partir de 2017 por Azagaia, em <i>singles</i> ou participações de terceiros, apresentam a nova fase da carreira do artista, para refletir sobre as mudanças líricas. <i>Minha mesa</i> foi selecionada por apresentar linguagens múltiplas, pois Azagaia interpreta três personagens: um empregado, um empregador e um trabalhador informal. Assim, analisa como cada uma dessas personagens pensam as relações de trabalho, ajudando a refletir sobre as perspectivas sociais de perfis diversos.
<b>Participações</b>	
<b>Música</b>	<b>Justificativa</b>
<i>No ano da fome</i>	A letra <i>No ano da fome</i> é interessante para pensar uma forma de escrita que não se trata de uma análise cotidiana, como realizada na maior parte das críticas sociais. Nessa música, Azagaia opta pela previsão, ao narrar um suposto cenário futuro, de como se transformaria a sociedade, caso a fome se alastrasse ainda mais. Nessa narrativa, que o artista usa o tempo presente, ele descreve episódios de canibalismo para garantir a sobrevivência. O recurso de escrita nessa música é pouco usual entre os <i>rappers</i> estudados. Desse modo, é importante para demonstrar a variedade de estilos de composição do artista.

Tabela 33| Seleção de músicas por critérios qualitativos | Artista: Azagaia

### 5.3 Entrevistas semiestruturadas

De acordo com as sociólogas brasileiras Valdete Boni e Silvia Jurema Quaresma (2005), a entrevista semiestruturada é um método científico de pesquisa qualitativa que combina perguntas abertas e fechadas, pois o informante tem possibilidade de discorrer sobre o tema proposto.

O entrevistador elabora questões previamente, mas dialoga com o entrevistado como se aquela fosse uma conversa informal. Além disso, inclui perguntas adicionais, para elucidar questões que não ficaram claras ou para conduzir o diálogo, quando a resposta do entrevistado modificou o direcionamento da entrevista. Para as autoras, trata-se de um método que facilita a interação entre entrevistado e entrevistador, possibilitando respostas espontâneas.

Desse modo, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com os *rappers* estudados e com outras personalidades dos países estudados. O intuito era apurar dados sobre a história do *rap* desses países, como também colher informações atuais do movimento *hip-hop* e ainda sobre as carreiras dos entrevistados.

#### 5.3.1 Roteiro das entrevistas

As entrevistas tiveram como direcionamento principal a utilização do *rap* como forma de ativismo político. Foi feita uma série de perguntas semelhantes aos artistas estudados, que permitiram comparar as realidades distintas dos países analisados. Todavia, as demais perguntas foram criadas durante as entrevistas, para que fosse possível entender questões específicas de cada artista. As perguntas foram divididas em quatro categorias: Trajetória profissional, ativismo político, relação com os meios de comunicação, características do *rap* no país do artista. Ao todo, foram realizadas entrevistas presenciais com 18 pessoas, por gravação de áudio: Chullage e Rui Miguel de Abreu (Portugal); Eduardo Taddeo, Lívia Cruz, Vinícius Terra, GOG, Dum-Dum, Kid Nice e Smoke (Brasil); MCK e Ikonoklasta (Angola); Azagaia, Olho Vivo, Shot B, Shackal, Iveth, Helder Leonel e DingZwayu (Moçambique). O roteiro das entrevistas foi o seguinte:

#### **Categoria trajetória profissional**

- Quando você iniciou no *rap*?

- Por que decidiu seguir a carreira de *rapper*?
- Por que a escolha do seu nome artístico (para aqueles que não utilizam o nome próprio)?
- Quais são as suas principais influências musicais?

### **Categoria ativismo político**

- Você se considera um artista, aquele que faz da arte uma forma de ativismo político?
- Você tem alguma pretensão de engajar na carreira político-partidária?
- O movimento *hip-hop* é uma ferramenta de ativismo político em seu país?
- Qual é a sua participação como artista, para o *hip-hop* cumprir o objetivo de ser um representante de minorias políticas?
- Quais grupos minoritários são mais bem representados no *hip-hop* do seu país?
- Você participa de projetos sociais?
- Você já sofreu perseguições políticas?
- Quais os problemas sociais mais graves do seu país?

### **Categoria relação com os meios de comunicação**

- Os meios de comunicação contribuem para a divulgação do movimento *hip-hop* em seu país?
- A sua música tem restrições em alguns veículos de comunicação?
- Qual é a sua relação com os veículos de comunicação? Você aceita todos os convites da mídia ou realiza uma análise para decidir se aceita?
- Existe interferência político-partidária na mídia do seu país?

### **Característica do rap do país do entrevistado**

- O *hip-hop* do seu país sofre influência de outros países? Quais?
- Os países lusófonos estão interligados, devido ao histórico de colonização. Há algum reflexo disso no movimento *hip-hop*?
- Existem diferentes vertentes do *rap* em seu país? Quais?
- Há uma boa relação entre os *rappers* de diferentes vertentes em seu país?

### 5.3.2 Quantificação das entrevistas

Foram ouvidas 43 pessoas ao longo desta tese. Algumas das pessoas contribuíram com mais de uma intervenção oral ou escrita. Segue os dados:

18 entrevistas presenciais em áudio: Chullage, Rui Miguel de Abreu, Eduardo Taddeo, Livia Cruz, Vinícius Terra, GOG, Dum-Dum, Kid Nice, Smoke, MCK, Ikonoklasta, Azagaia, Olho Vivo, Shot B, Shackal, Iveth, Helder Leonel e DingZwayu.

4 transcrições de entrevistas em outras plataformas: Maze, MCK, LBC Soldjah e Hezbó.

17 transcrições de intervenções em eventos: MCK, Ikonoklasta, Hertz Dias, Renan Inquérito (24 de março de 2017), Renan Inquérito (05 de julho de 2017), Maze, Telma Tvon, Muleca XIII, Lady N, Toxyna, LBC Soldjah, Hezbó MC, Mynda Guevara, Soraia Simões, Joana Bárbara, Boaventura de Sousa Santos, Márcia Leão

12 entrevistas pela *internet*: Kbide, GOG, Extraterrestre, Inspector Desusado, Cheick Hata, Drux-P, SSGilo Suburbano, João Valentim, Kardinal MC, Mesene Manguxi, Flagelo Urbano e Kid MC.

### 5.3.3 Transcrições das entrevistas

As entrevistas com Chullage, Rui Miguel de Abreu, Ikonoklasta e MCK, as quatro primeiras da pesquisa, foram transcritas pelo autor da tese, em períodos que duraram entre 15 dias e um mês. Como demoraram um longo período e impediam outras atividades da tese, as seguintes foram transcritas por terceiros. Logo depois, o autor da tese conferiu os áudios, ouvindo-os junto com o material transcrito e realizou correções. Vale ressaltar que as entrevistas com Dum-Dum e GOG não foram transcritas na totalidade, devido a roubo e problemas informáticos.

Além disso, foram transcritas as entrevistas com Maze, Hezbó e LBC Soldjah para o projeto Velha Capital TV, que o autor da tese colaborou. Ademais, foram transcritas as intervenções de Hertz Dias, Renan Inquérito e MCK no evento *Rap navegando entre as mentes – Um oceano que liga Brasil e Angola*, realizado em 24 de março de 2017, em Coimbra. No dia desse evento, o autor desta tese também realizou transcrições pontuais da entrevista de MCK à Samo TV. Foi ainda transcrita a



intervenção de Ikonoklasta no evento *Resistência política pela arte*, em 19 de dezembro de 2016. Todas essas transcrições foram realizadas pelo autor da tese.

Além disso, houve transcrições pontuais pelo autor desta tese de 13 intervenções do evento *Rapensando as ciências sociais e a política*. Foram transcritas falas de Maze, Renan Inquérito, Telma Tvon, Muleca XIII, Lady N, Toxyna, LBC Soldjah, Hezbó MC, Mynda Guevara, Soraia Simões, Joana Bárbara, Boaventura de Sousa Santos e Márcia Leão. Essas transcrições foram realizadas tanto durante o evento, como depois, a partir das reproduções dos debates no *Youtube*.

Ademais, as entrevistas pela *internet* com Kbide (via *Whatsapp*) e GOG (via *Skype*) tiveram transcrição imediata pelo autor da tese. Além disso, as demais entrevistas pela *internet* já foram enviadas por escrito, via *e-mail* ou redes sociais: Extraterrestre, Inspector Desusado, Cheick Hata, Drux-P, SSgilo Suburbano, Mesene Manguxi, Kardinal MC, João Valentim, Flagelo Urbano e Kid MC.

#### **5.4 Observação participante**

Desde o início da pesquisa, havia a previsão de entrevistas semiestruturadas com os quatro *rappers* estudados. No entanto, a observação participante fez com que o número de entrevistados fosse ampliado. Esse método etnográfico traz informações que são imensuráveis por instrumentos de autoavaliação ou entrevistas, por ser um método qualitativo em que o pesquisador participa efetivamente das ações e interfere nelas, ao ponto de também ser passível de ser avaliado (Mónico, Alferres, Castro & Parreira, 2017). Assim, foram encontradas diversas pautas de ativismo político, tais como: gênero, identidade, utilização de línguas nativas, regionalismo, mídia e *rap* como forma de educação alternativa. Com isso, o intuito foi anotar informações relevantes em cadernos de campo, para complementar o material colhido com os estudos de caso. Quando as pessoas apresentavam diversos dados novos sobre o *rap* de um dos países estudados, ou relevantes opiniões divergentes, em relação às apresentadas pelos estudos de caso, optou-se por realizar entrevistas.

A observação participante consistiu em viagens para Maputo, Lisboa e São Paulo, para realização de entrevistas, visitas a estúdios de gravação, conversas informais com diversos *rappers*, participação em eventos como *rapper* e organização de debates sobre *rap*.

A participação e organização em eventos envolvendo o *rap* possibilitou trazer mais dados para a pesquisa e apresentar alguns resultados para a sociedade, dentro e fora da academia. Vale ressaltar que o autor desta tese só passou a atuar no movimento *hip-hop* de forma mais efetiva durante a pesquisa. O autor não consegue mensurar quando começou a fazer *rap*, remetendo apenas a *freestyles*<sup>174</sup> na adolescência, mas não havia participação em ações mais estruturadas, como concertos e debates, iniciando apenas em junho de 2016. A participação mais efetiva foi entendida como uma forma mais eficaz de conhecer a cultura *hip-hop* e obter resultados mais abrangentes para a pesquisa, por meio da observação participante. Além disso, possibilitou um maior alcance do conhecimento, pois alguns dados colhidos na pesquisa foram transformados em letras de *rap* e transmitidos em atividades fora do meio acadêmico.

Durante a pesquisa, houve contato constante com os membros do grupo A Velha Capital em Coimbra, no qual o autor desta tese passou a ser um dos componentes, a partir de julho de 2017. Outro contato que trouxe resultados diversos a esta pesquisa foi com o *rapper* brasileiro Renan Inquérito, que atua no *hip-hop* desde 1999 e realizou estágio doutoral no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, entre março e julho de 2017. Durante a estadia do artista em Coimbra, os encontros com o autor desta tese para debater sobre *rap* aconteceram quase diariamente.

Em todos os países estudados, foram realizadas anotações em cadernos de campo, que justificam os critérios para as escolhas das entrevistas.

#### 5.4.1 Portugal

No início da elaboração da tese, o autor tinha informações dispersas sobre o *rap* em Portugal, mas o fato de a pesquisa de doutorado ser realizada majoritariamente neste país contribuiu para a superação do *déficit*. A primeira entrevista realizada para obter informações mais sistematizadas sobre o *rap* português foi com o produtor cultural Rui Miguel de Abreu, diretor do *site* de *rap* Rimas e Batidas e colaborador do jornal Público, onde escreve sobre *hip-hop*. Rui Miguel de Abreu tem uma longa carreira ligada à música, de que se destacam a sua passagem como jornalista pelo extinto jornal *Se7e* e, posteriormente, o seu trabalho na área de Artistas e Repertório ligada à Valentim de

---

<sup>174</sup> *Freestyles* são rimas improvisadas.

Carvalho<sup>175</sup>. É radialista, professor de produção de *hip-hop* na Escola de Tecnologias Inovação e Criação (ETIC) e um dos mais antigos produtores de eventos de *rap* português em atividade. A entrevista foi realizada em 01 de agosto de 2016, antes de um evento no qual ele iria apresentar-se como *DJ*. A recomendação para essa entrevista foi da doutora Tatiana Aparecida Moreira, que defendeu em 2016 a tese *Discursividade, poder e autoria em raps brasileiros e portugueses: arenas entre a arte e a vida*, sob coorientação de Isabel Ferin Cunha, também coorientadora deste trabalho.

A entrevista com Chullage ocorreu no dia 03 de agosto de 2016, em uma praça pública na cidade do Barreiro, localizada na Margem Sul, na Área Metropolitana de Lisboa. Os contatos com o *rapper* começaram em agosto de 2015 e ele deu várias justificativas para adiar a entrevista. Além disso, afirmou que só a faria se fosse na Margem Sul. No dia da entrevista, o artista ressaltou que as justificativas para os adiamentos aconteceram porque ele não pretendia conceder a entrevista, porque se tornou descrente dos objetivos da academia nesse diálogo com o *rap*, afirmando haver sempre uma apropriação. Desse modo, só aceitou porque viu uma fotografia do autor da tese atuando como *rapper* e entendeu que a experiência poderia ser diferente. Além disso, a exigência de ser ouvido na Margem Sul aconteceu porque, para ele, os entrevistadores desejam recorrentemente que o entrevistado se desloque para o centro, mas não aceitam fazer o trajeto oposto.

Além disso, o autor desta tese participou de vários eventos de *rap*, durante a pesquisa, onde foi possível fazer anotações de campo, para aprofundar o conhecimento sobre o *rap* em Portugal. O primeiro evento com esse caráter foi o *Alice na cidade: Rap, ciências sociais e muito mais*, realizado entre 17 e 18 junho de 2016, pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. O autor da tese solicitou a participação a organizadora Sara Araújo, que o incluiu na programação do concerto e do debate, bem como o autor concedeu entrevista para o documentário *Show utópico*, sobre o evento.

O principal evento que o autor da tese participou na organização foi o *Rapensando as ciências sociais e a política*, idealizado junto com o Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES-UC), entre os dias 05 e 06 de julho de 2017. A comissão organizadora foi formada pelos acadêmicos Boaventura de Sousa Santos, Sara Araújo,

---

<sup>175</sup> Valentim de Carvalho é um grupo de gravação, produção e distribuição de música em Portugal, que foi parceira da gravadora inglesa EMI, durante quatro décadas. A empresa portuguesa era autorizada a distribuir o conteúdo da multinacional em Portugal e utilizar o nome de EMI-Valentim de Carvalho. Entretanto, atualmente as duas companhias não possuem parceria.

Federica Lupati, Márcia Leão, bem como a assistente técnica Rita de Cássia e o *rapper* Renan Inquérito. Nesse evento, foram convidados *rappers* e acadêmicos para debates sobre as contribuições do *rap* para as ciências sociais e para a política. As três mesas de debate foram divididas pelos seguintes temas: ligação entre o *rap* e academia; o *rap* como forma de combate à xenofobia e ao racismo; *rap* e feminismo. Além disso, houve a apresentação do documentário *Show utópico*, produzido com as imagens de bastidores do concerto promovido pelo CES-UC em 2016. Os artistas que participaram do *Rapensando* também realizaram um concerto.

Os *rappers* convidados foram Maze, Chullage, Telma Tvon, Muleca XIII, Lady N, Toxyna, LBC Soldjah, Ruze, Hezbó MC, Mynda Guevara e o grupo A Velha Capital. Além disso, participaram as acadêmicas Joana Bárbara e Soraia Simões. As intervenções dos participantes do *Rapensando* foram gravadas, assim como os membros do grupo A Velha Capital, de Coimbra, também entrevistaram individualmente os convidados. Os roteiros para as entrevistas foram elaborados com a contribuição do autor desta tese, com o intuito do lançamento de um canal no *Youtube*. O projeto ainda não foi lançado, mas as entrevistas foram repassadas para esta tese.

Durante o *Rapensando*, o autor desta tese passou a atuar efetivamente como membro da Velha Capital e atuou como artista em quatro *shows* em Lisboa, sete concertos em Coimbra e dois no Porto, além de uma atuação na Bélgica, representando Portugal. Além disso, abriu quatro aulas magistrais do sociólogo Boaventura de Sousa Santos, transformando o conteúdo apresentado em letras de *rap*.

As informações sobre o início do *rap* em Portugal também foram colhidas em trabalho de campo, com visitas ao produtor Hernâni Miguel, responsável por selecionar os artistas participantes do álbum *Rapública*, a primeira coletânea de *rap* em Portugal. A primeira visita ocorreu em 21 de dezembro de 2016, no bar Tabernáculo, de propriedade do produtor. Ao longo de dois anos, foram realizadas visitas bimestrais ao espaço.

#### **5.4.2 Brasil**

A pesquisa sobre o *rap* brasileiro do autor desta tese inicia no mestrado, quando foi elaborado o trabalho *Hip hop como identidade cultural negra e periférica: A aversão de rappers brasileiros à Rede Globo*, publicado em 2014. Assim, já havia uma vasta pesquisa sobre os *rappers* que recusam convites aos veículos de comunicação, sobretudo

GOG e Marechal, que foram os estudos de caso da pesquisa anterior, mas também sobre grupos como Facção Central, Racionais MC's, Realidade Cruel e Trilha Sonora do Gueto.

Desse modo, a preocupação inicial desta tese, em relação ao Brasil, foi estabelecer um comparativo com outros países do espaço lusófono, com a pesquisa sobre as contribuições de *rappers* brasileiros que possuem ligações profissionais com os demais países estudados. Assim, em 01 de dezembro de 2015 foi realizada uma entrevista com o *rapper* brasileiro Kbide, por meio da rede social *Facebook*. Kbide produziu a música *Gêmeos separados*, em 2015, em parceria com o *rapper* angolano MCK, estudo de caso desta pesquisa, bem como fez *show* em Angola no ano de 2014. Desse modo, foi encaminhado um questionário para o artista, que enviou as respostas dois dias depois.

Ademais, o *rapper* brasileiro GOG foi entrevistado por *Skype*, no dia 16 de dezembro de 2016, por ter realizado uma música em homenagem aos ativistas presos em Angola, em caso conhecido como 15+2. A música ainda não publicada e denominada *Iê* foi enviada exclusivamente para o evento *Resistência política pela arte*, idealizado pelo autor desta tese. Outras informações complementares foram obtidas com *rappers* brasileiros que estiveram na Universidade de Coimbra. Renan Inquérito esteve em estágio doutoral na universidade entre março e julho de 2017. Ademais, o *rapper* brasileiro Hertz Dias participou como orador do evento *O rap navegando entre as mentes: Um oceano que liga Brasil e Angola*, em 24 de março de 2017, um evento do qual também participaram os *rappers* MCK e Renan Inquérito. O autor da tese foi mediador do debate e obteve a filmagem das intervenções, para apontar as informações sobre o desenvolvimento do *rap* brasileiro e angolano.

Entre 26 de novembro e 11 de dezembro de 2017, foi realizada uma pesquisa de campo em São Paulo, cidade que concentra a maior parte das atividades de *rap* do país. Antes da viagem, estavam programadas entrevistas com Eduardo Taddeo, Dum-Dum e GOG. No dia 26 de novembro de 2017, o autor desta tese foi para o *Campinas hip hop festival*, a convite do *rapper* Renan Inquérito. No dia do evento, foi realizada entrevista com Kid Nice, do grupo Sistema Negro, mas observou-se que as condições acústicas do espaço impossibilitavam entrevistas com boa qualidade sonora para serem transcritas. Assim, o autor optou por realizar anotações rápidas e agendar entrevistas posteriores com os artistas. Desse modo, foram agendadas entrevistas com Dum-Dum e Lívia Cruz.

A entrevista com Lívia Cruz teve o intuito de compreender a participação da mulher no *rap* brasileiro, em um meio majoritariamente masculino. Essa entrevista

ocorreu no dia 06 de dezembro de 2017, no apartamento da artista. Livia Cruz esteve posteriormente em Portugal e participou do evento *O rap como forma de discurso das minorias*, em 02 de outubro de 2018, onde o autor desta tese também foi um dos oradores.

Dum-Dum foi entrevistado no dia 08 de dezembro de 2017, com o intuito de retratar a história do Facção Central, contribuindo assim para a análise das letras. Ademais, a entrevista com o líder do Facção Central tinha o intuito de esclarecer os motivos da saída de Eduardo Taddeo do grupo. A entrevista com Dum-Dum ocorreu na casa do *rapper*, no bairro Capão Redondo. O *rapper* Smoke, que era vocalista do Facção Central na época, acompanhou o pesquisador até a casa de Dum-Dum e também foi entrevistado. Ainda no dia 08 de dezembro de 2017, foi entrevistado o *rapper* Eduardo Taddeo em um estúdio de tatuagem no bairro Granja Julieta.

No dia 09 de dezembro de 2017, foi entrevistado o produtor e *rapper* Vinícius Terra. Ele foi selecionado por ter sido criador do evento *Terra do rap*, que tem o objetivo de conectar *rappers* do espaço lusófono. Trata-se, portanto, de um produtor que realiza trabalhos com conexão direta com esta tese. Vinícius Terra vive no Rio de Janeiro e estava em São Paulo para participar da Semana Internacional da Música (SIM). Desse modo, a entrevista aconteceu no Sesc do centro, onde ocorriam sessões do evento.

No dia 10 de dezembro de 2017, foi realizada entrevista com o *rapper* GOG no bairro Heliópolis, durante festa de 20 anos do clube de futebol Ratatá, no bairro Cidade Nova Heliópolis. A entrevista ocorreu na sede do clube. No local, ainda foi possível conversar com o *rapper* Dexter. No mesmo evento, foi possível estabelecer contato rápido com os *rappers* Ndee Naldinho e Edi Rock.

A estadia em São Paulo ainda possibilitou a participação em alguns eventos como artista, em espaços utilizados para fomentação de atividades de *rap* ou *slam*, gênero de performance e poesia falada. No dia 05 de dezembro, o autor desta tese participou de uma manifestação na Avenida Paulista contra a reforma da previdência e cantou no evento a convite do *rapper* Hertz Dias. No mesmo dia, aconteceu uma edição do *Sarau da Cooperifa*, onde se estabeleceu contato com o organizador do evento, o poeta Sérgio Vaz, e também com o professor José Anchieta, que lecionou uma disciplina sobre *rap* na Escola José Geraldo de Lima, na qual os alunos deveriam escrever letras de *rap* por meio do conhecimento adquirido nas disciplinas convencionais. Além disso, o autor desta tese declamou uma poesia autoral no evento.

Ademais, foram feitos apontamentos na final anual do evento *Sófálá*, em 09 de dezembro de 2018, quando ocorreram disputas de *slam* e “batalha do conhecimento”, gênero de rimas improvisadas, por meio de temas escolhidos pelo público. No mesmo dia também houve visita à batalha de Santa Cruz, do gênero “batalha de sangue”, no qual o objetivo é derrotar o adversário por meio de rimas improvisadas, com tema livre, sendo possível até insultar o adversário. Em ambos os eventos do dia 09 de dezembro, o autor da tese também realizou rápida participação como artista. No *Sófálá*, declamou uma poesia e fez uma rima de improviso. Já no Batalha de Santa Cruz, declamou uma poesia em um intervalo entre uma das etapas de batalhas de sangue.

O período em São Paulo ainda proporcionou uma visita ao bairro Campo Limpo, no dia 09 de dezembro, por meio de convite do *rapper* Diegues MC, morador do bairro. Lá, foi possível conhecer as dinâmicas do *rap* do bairro, por meio de apresentações de artistas locais em concerto realizado na Adega do Baguinho. Foi possível realizar apontamentos por meio de contato com o *rapper* Cicerone MC e contato virtual com Cris SNJ, uma das precursoras do *rap* feminista, mas que não estava em São Paulo.

### 5.4.3 Angola

A viagem a Angola, para realização de pesquisa de campo, estava prevista desde o início da pesquisa. Todavia, o crescimento da repressão no país fez com que o autor da tese desistisse de ir até lá. Essa repressão pôde ser vista sobretudo pela prisão de 17 ativistas, ocorrida entre junho de 2015 e junho de 2016, quando debatiam o livro *Ferramentas para destruir o ditador e evitar nova ditadura: Filosofia política da libertação para Angola*, de Domingos da Cruz. O ativista Luaty Beirão (*rapper* Ikonoklasta), previsto para ser um dos entrevistados, inclusive era um dos presos.

Ademais, as jornalistas brasileiras Elisa Capai e Natália Viana se sentiram perseguidas durante a gravação do documentário *É proibido falar em Angola*<sup>176</sup>. O roteiro inicial delas previa um trabalho audiovisual sobre o crescimento do turismo no país. Todavia, a estadia das cineastas coincidiu com a detenção dos ativistas. Assim, elas decidiram mudar de tema e falar sobre as prisões em documentário. Para isso, elas entrevistaram os familiares dos presos e as ativistas Rosa Conde e Laurinda Gouveia, que

---

<sup>176</sup> Voa Português (2015, 21 de Novembro). Documentário 'É proibido falar em Angola' - Bloco 1. *Youtube*. Consultado em 16 de Agosto de 2019, em <https://www.youtube.com/watch?v=fADvpSzem8A>.

inclusive foram posteriormente incluídas no processo e também presas. Os relatos apresentados no documentário são de perseguição e abordagem para recolha de material, por parte de policiais, identificados ou não.

Ademais, foram ouvidos algumas pessoas, que conhecem aquela realidade, sobre a ida a Angola. O detentor de grande acervo de música angolana Jorge Fernandes afirmou ser importante ter precauções e recomendou que a visita ao país deveria ocorrer com a colaboração de alguém de grande confiança, com disponibilidade para acompanhar todos os deslocamentos. O *rapper* brasileiro Kbide afirmou que, durante o *show* realizado no país em 2014, os seus discos foram comprados por agentes infiltrados. O fato inclusive é narrado na música *Gêmeos separados* (MCK & Kbide, 2015, lançada como *single*): “Salve Kappa, Cine Atlântico foi memorável, até chegarem aqueles caras, momento desagradável/ Infiltrados na plateia, antiCristos, compraram o meu disco, para avaliar minha idéia”.

Kbide relatou em entrevista para esta tese que os agentes o acompanharam no salão do Cine Atlântico durante o espetáculo e ainda perseguiram o carro dos artistas na saída. Assim, ele permaneceu os demais dias em casa, além de ter sido novamente abordado no aeroporto e ter o rosto fotografado no avião, por uma senhora que estava no banco da frente.

A pesquisadora Susan de Oliveira, que publicou artigos sobre *rap* angolano, afirmou que foi desaconselhada a viajar ao país e recolheu as informações apenas à distância. A vice-presidente do Centro de Estudos Africanos da Universidade de São Paulo, Tânia Macêdo, que também possui pesquisas sobre Angola, afirmou que tentou ir ao país, mas não obteve resposta sobre o pedido de visto.

Ademais, o próprio autor desta tese observou um clima de vigilância em alguns episódios. Um desses foi no evento *O rap navegando entre as mentes: Um oceano que liga Brasil e Angola*, em 24 de março de 2017, quando uma pessoa não identificada sentou na primeira fila da plateia, com o intuito de gravar as intervenções do *rapper* MCK e do autor desta tese. Essa pessoa não identificada estava acompanhada de um conhecido membro do MPLA e ambos deixaram o espaço, logo depois dessas duas intervenções, quando ainda iriam falar os *rappers* brasileiros Renan Inquérito e Hertz Dias. Outra ocasião ocorreu durante apresentação do trabalho *A teoria aplicada na arte: A Violência Simbólica de Bourdieu denunciada em versos do rapper angolano MCK*, em 15 de novembro de 2017 durante congresso *Angola: Os legados do passado e os desafios do presente*. Na ocasião, algumas pessoas filmaram e fotografaram a sessão apenas



quando foram mencionados nomes de dirigentes do MPLA, por parte do autor desta tese, que se referia aos nomes denunciados por MCK na letra *Violência simbólica* (MCK, 2018, faixa 6).

Outro caso é relativo à pesquisa da tese de doutoramento de Solange Luís, defendida na Universidade de Coimbra, denominada *A poesia angolana de resistência: a palavra, a AK-47, o silêncio e o microfone* e defendida em 2015, recebendo a nota máxima: distinção e louvor. Esse trabalho não está disponível pela *internet* por questões de segurança.

Desse modo, a opção foi por recolher informações de pessoas que estavam em Portugal, de forma definitiva ou temporária, como também realizar entrevistas pela *internet*. No dia 02 de agosto de 2016, o autor desta tese visitou o acervo do pesquisador independente Jorge Fernandes. Ele é engenheiro, mas possui diversos álbuns, encartes e coletâneas sobre a música angolana, muitos desses raros. Ele ainda esteve preso durante dois anos e meio, após o 27 de maio de 1977, mesmo sem ter participado das manifestações e ser filiado ao MPLA. Supostamente, ele foi preso apenas por ter conhecimento político. Por meio do acervo de Fernandes, foi possível realizar anotações sobre as diversas fases da música angolana e ainda conhecer os *samples* utilizados nas músicas de *rap*.

Outra pesquisadora que colaborou com informações foi Ariel de Bigault, de origem francesa e que publicou as coletâneas *Angola 60's*, *Angola 70's (vol. 1)*, *Angola 70's (vol. 2)*, *Angola 80's* e *Angola 90's*, acompanhadas de encarte com informações sobre a biografia dos artistas selecionados. Ademais, ela ainda produziu o documentário *Canta Angola*, publicado em 2000, sobre a história da música angolana. A reunião com a autora aconteceu em 21 de dezembro de 2016, no bar Tabernáculo, onde ela explicou diversas fases da música angolana. Bigault ainda cedeu cópias do encarte publicado por ela e diversas músicas.

O autor da tese acompanhou a primeira apresentação artística de Ikonoklasta após a prisão. O concerto denominado Ikopongo aconteceu no dia 03 de dezembro no Music Box, em Lisboa, e foi uma apresentação ao lado de MCK. Os *rappers* MCK e Ikonoklasta foram entrevistados em Portugal, para esta pesquisa. O *rapper* MCK foi entrevistado na freguesia da Reboleira, em Amadora, Área Metropolitana de Lisboa, durante três sessões.

No dia 04 de dezembro de 2016, a entrevista estendeu-se até o horário previsto para MCK jantar com Ikonoklasta. Assim, continuou no dia 07 de dezembro, quando ele

estava com febre e não conseguiu falar por mais de uma hora. Desse modo, a entrevista foi finalizada no dia 08 de dezembro. Ikonoklasta foi entrevistado no dia 21 de dezembro de 2016, em uma praça perto da casa da família da sua esposa, em Lisboa. Ademais, Ikonoklasta participou de evento em Coimbra no dia 17 de dezembro de 2016, durante o qual o autor desta tese realizou anotações. Outro evento em que Luaty Beirão, o Ikonoklasta, participou foi o *Activism in Africa*, em Lisboa, ocorrido entre os dias 11 e 13 de janeiro de 2017.

MCK e Ikonoklasta disponibilizaram contatos como *e-mail* e *Whatsapp* para esclarecer dúvidas pontuais. Ademais, vários *rappers* foram ouvidos pela *internet*. O método utilizado foi o envio de questionários, por meio de redes sociais ou *e-mail*. Cheick Hata, Drux-P, SSGilo Suburbano, Kardinal MC, João Valentim, Mesene Manguxi, Flagelo Urbano e Kid MC receberam os questionários e responderam. Ademais, Drux-P, Cheick Hata, Kardinal MC, João Valentim e Flagelo Urbano ainda esclareceram dúvidas pontuais sobre as carreiras deles ou contexto musical e político angolano.

#### **5.4.4 Moçambique**

A viagem de campo para Moçambique aconteceu entre os dias 01 e 25 de março de 2018. O autor da tese foi recepcionado pelo antropólogo Tirso Siteo, que realizou pesquisa sobre o *rap* moçambicano nos trabalhos de conclusão da licenciatura em antropologia e na dissertação de mestrado. Além disso, Tirso Siteo é presidente da associação Bloco 4 Foundation, que realiza pesquisas científicas sobre cultura juvenil, tendo o *rap* como uma das principais áreas de estudo. Além de fornecer a estadia, o antropólogo fez contatos com os *rappers* locais para a realização das entrevistas e também ajudou no deslocamento do autor para os locais das entrevistas.

A primeira atividade em Maputo foi a realização de um seminário metodológico na associação Kaleidoscópio, ocorrido no dia 01 de março de 2018. Nesse evento, o autor da tese apresentou o desenvolvimento do trabalho em Angola, Brasil e Portugal, recebendo críticas e sugestões dos pesquisadores presentes.

A primeira entrevista aconteceu com Olho Vivo e ocorreu no dia 06 de março, no estúdio da Zua Produções, de propriedade do músico. Ele foi selecionado para ser entrevistado por ter sido um dos idealizadores do álbum coletivo *Atenção desminagem*, lançado em 2004, que impulsionou o movimento *hip-hop* em Maputo.

A entrevista com Shot B ocorreu no escritório da Kaleidoscópio, no dia 07 de março de 2018. Shot B foi um dos selecionados para ser entrevistado por ser um dos primeiros *rappers* do país, além de atuar como grafiteiro e utilizar os elementos do *hip-hop* como metodologia de ensino na escola American International School of Mozambique. Shackal foi entrevistado no dia 10 de março, na Rodoviária de Maputo, dentro do automóvel do antropólogo Tirso Siteo. A entrevista aconteceu no veículo, porque ele iria viajar, para trabalhar como engenheiro civil. Ele foi escolhido para ser entrevistado por ter idealizado o coletivo Irmandade, que visava a união entre os membros do *hip-hop* de Maputo.

Iveth foi entrevistada no dia 15 de março, na residência dela em Matola, cidade localizada na Área Metropolitana de Maputo. A artista estava em período de licença-maternidade, ainda com dificuldades de locomoção, mas concedeu a entrevista por cerca de duas horas. Ela foi selecionada devido à reivindicação feminista, pois era a única mulher com um disco de *rap* gravado em Moçambique, entre as pessoas que foram encontradas para esta pesquisa até o período do trabalho em campo. Atualmente, a *rapper* Jazz P, natural da Suazilândia e residente em Maputo, também possui um álbum, bem como as *rappers* Filady e Carina Houston lançaram *EPs*. Ademais, o *rap* é um espaço majoritariamente masculino e a maior parte das mulheres desiste de atuar no movimento.

A entrevista com Helder Leonel ocorreu nos dias 16 e 19 de março na Universidade Eduardo Mondlane, onde o músico trabalha no departamento de comunicação. Helder é apresentador do programa Hip Hop Time, o mais antigo de *hip-hop* encontrado nesta pesquisa, e também entrevistou o autor desta tese para a Rádio Cidade, sobre o desenvolvimento desta pesquisa.

A entrevista com DingZwayu aconteceu no dia 20 de março de 2019 e ocorreu no Café Continental, no centro de Maputo, próximo ao local onde o artista trabalha como assessor de comunicação do Instituto para Promoção de Pequenas e Médias Empresas. A entrevista ocorreu logo depois do expediente profissional. Ele foi escolhido para ser entrevistado porque o seu grupo, Xitiku Ni Mbawula, foi pioneiro em cantar em línguas locais, entre os encontrados nesta pesquisa.

A última entrevista em Maputo aconteceu com Azagaia, no dia 22 de março de 2019. Azagaia fez uma cobrança financeira para conceder entrevista para este trabalho. Edson da Luz argumentou que viver apenas de música em Moçambique é difícil, devido à falta de reconhecimento, por isso, ele cobra por qualquer atividade relacionada ao trabalho como artista. Ele citou como exemplo da falta de reconhecimento o fato de os

artistas não receberem quando suas músicas são executadas em veículos de comunicação. Entretanto, a exigência foi uma surpresa, pois o artista não a mencionou nas conversas prévias, via *Whatsapp*, quando o autor desta tese ainda se preparava para viajar de Portugal para Moçambique. As conversas anteriores aconteceram nos dias 16 e 17 de janeiro de 2017, bem como nos dias 21 e 26 de fevereiro de 2017. A viagem para Moçambique ocorreu no dia 01 de março e o artista avisou apenas no dia 05 de março que só concederia a entrevista mediante o pagamento de 10 mil meticais, equivalente a cerca de 133,33 euros.

Decorreu assim um episódio novo, pois não houve cobrança por parte de qualquer pessoa entrevistada ao longo da tese e não havia possibilidade de escolher outro estudo de caso, pois as leituras sobre Azagaia para esta pesquisa já ocorriam desde 2014. A cobrança implicava um custo inesperado para o orçamento da pesquisa. Assim, foi questionado aos orientadores sobre a legitimidade de realizar o pagamento e os professores o aprovaram-no, desde que essa fosse uma entrevista imprescindível. Além disso, o pagamento deveria ser justificado na tese e não poderia interferir nas respostas. Foi acertado, entre eu e Azagaia, a produção de um termo, que o artista assinaria, no qual afirmava que a cobrança não condicionaria as respostas e que a decisão pela cobrança foi do artista, sem aviso antes da viagem do pesquisador para Maputo. Após concordar via *Whatsapp*, houve uma recusa da assinatura por parte do artista no encontro ocorrido em 14 de março, na Universidade Eduardo Mondlane. Com isso, após novas conversas, Azagaia aceitou assinar o termo e a entrevista foi concedida no dia 22 de março na residência de um familiar do músico.

Além das entrevistas presenciais, o autor desta tese foi convidado para diversos grupos de *Whatsapp* durante a estadia em Moçambique e também depois do retorno. Esses grupos são fóruns para a promoção das músicas e debates sobre o *hip-hop*, com a participação de artistas, produtores e alguns fãs. Os grupos adicionados foram *RCHH – MOZ*, *Interligados*, *Viva as mentes abertas* e *Mestres do hip hop*. Nos grupos, foi possível conhecer músicas novas e antigas, como também esclarecer dúvidas e anotar as respostas em caderno de apontamentos.

Foi percebido, por meio da participação nos grupos, a constante reclamação de invisibilidade sofrida pelos artistas do interior do país. O próprio trabalho de campo desta tese teve como foco a cidade de Maputo. Como não foi possível viajar até as demais cidades, o autor decidiu realizar entrevistas pela *internet*, como colher informações sobre músicas produzidas no interior e analisá-las. A partir disso, foram enviados questionários

para Extraterrestre e Inspector Desusado, ambos moradores de Chimoio. Extraterrestre foi entrevistado porque conseguiu repercussão com a música *Se não fosse a TV*, na qual critica a concentração do *rap* moçambicano em Maputo e também porque está produzindo um livro sobre a história do *rap* de Chimoio. A entrevista ocorreu durante vários dias do mês de agosto de 2018. Inspector Desusado respondeu ao questionário no dia 02 de abril de 2019, via *e-mail*, e foi selecionado por ter criado o grupo Interligados, junto com o produtor Az Pro, também de Chimoio. Trata-se de um coletivo internacional que utiliza a tecnologia para produzir músicas com artistas que nunca tiveram contato pessoal. O projeto possui artistas de Portugal, Brasil, Síria, Finlândia, Chile, Moçambique e México.

## 5.5 Pesquisa bibliográfica

Este estudo tem como principal objetivo verificar a importância social e cultural do *rap* no espaço lusófono, por meio de análise de discurso de *rappers* de intervenção social. Os estudos do autor desta tese sobre o *rap* iniciaram no mestrado e, a partir daí, foram lidos vários trabalhos acadêmicos e livros sobre essa área de pesquisa. Foi percebido que existem dezenas de trabalhos em cada um dos países e também alguns estudos comparativos entre o Brasil e Portugal. Entretanto, não foi encontrado um trabalho comparando quatro países que passaram pelo mesmo eixo colonial. Em 2018, a editora Sean Kingston lançou o livro *Lusophone hip hop: 'Who we are' and 'Where we are': Identity, urban culture and belonging*, com 17 autores e 14 artigos. Todavia, a obra não buscava um comparativo direto, pois cada autor trouxe especificidades de um país que pesquisou, sem necessidade de obedecer os mesmos parâmetros que outro autor. Neste trabalho, a busca é por mostrar divergências e convergências de discursos, utilizando critérios similares em quatro países.

Esta tese aborda uma forma de comunicação essencialmente jovem e periférica. Assim, é possível analisar como as histórias da juventude periférica são coincidentes e como os contextos históricos refletem nas semelhanças dessas dinâmicas sociais. Ademais, observa-se como esses jovens analisam a situação socioeconômica dos seus países e pretendem transformá-las.

A pesquisa envolve aspectos históricos do racismo e da colonização, observando como essas lógicas de dominação foram construídas e como podem ser sugeridas alternativas para suas desconstruções. Também foram estudadas as correntes teóricas do pan-africanismo e do pós-colonialismo, que ajudam a desconstruir dinâmicas racistas e colonialistas. Ademais, observam-se as relações socioeconômicas da atualidade, por meio de estudos de globalização. A mídia também é analisada, por contribuir para a conexão entre os artistas e também por haver uma postura de resistência aos veículos de comunicação por parte de *rappers* de intervenção. Por fim, a pesquisa envolve o *rap* em cada um desses países.

### 5.5.1 Racismo científico

A colonização encontrou no racismo contra os povos colonizados a principal justificativa para a exploração, pois os colonos se viam como um grupo étnico naturalmente superior, responsável por levar desenvolvimento às colônias. Dessa forma, faz-se necessário entender como o racismo foi justificado historicamente na sociedade e perpetua até a atualidade, pois uma das pautas principais do *rap* é a desconstrução desse tipo de preconceito. Faz parte dos preceitos do *rap* apostar no confronto direto de um movimento negro e periférico contra estruturas racistas.

Assim, esse trabalho supõe que a emancipação pode ocorrer por meio de um entendimento histórico do problema e das lógicas de poder nele intrínsecas. Isso porque uma análise contínua da perpetuação do problema torna-se mais eficaz quando se percebem as causas e analisam-se também as formas de emancipação utilizadas historicamente, para avaliar a aplicabilidade delas.

Desse modo, buscou-se traçar um histórico da construção ideológica do racismo, para entender suas origens. As publicações que possuem conteúdo justificando uma lógica racista mais antigas encontradas nesta pesquisa foram os livros religiosos indianos Rig-Veda, escritos entre 1000 a.C. e 500 a.C.. Além disso, são mostrados estudos mais tarde considerados científicos, que também endossavam a diferença natural entre as raças, como são os casos de Arthur de Gobineau, autor do livro *Ensaio sobre a desigualdade das raças*, de 1853, que naturaliza a superioridade de arianos. Posteriormente, essa teoria serviu para justificar o nazismo na Alemanha. Outro exemplo de análise histórica do problema é a investigação sobre as publicações do antropólogo inglês Francis Galton

(1869, 1874, 1875, 1883, 1906, 1988), que defendia o controle de natalidade de determinadas raças humanas, como forma de garantir a eliminação de seres degenerados.

### 5.5.2 Pan-africanismo

A importância da análise do pan-africanismo decorre do fato de esse ter sido o primeiro movimento intelectual encontrado nesta pesquisa que buscou deslegitimar o racismo. Assim, é importante perceber as estratégias de emancipação utilizadas, para avaliar a possibilidade de repeti-las, aprimorá-las ou descartá-las. Outra questão importante é analisar os discursos contidos no movimento e perceber as heranças desses discursos no *rap* de intervenção social.

Esse movimento estabelecia-se sobretudo por meio da realização de conferências e publicações, e tinha como principal inspiração a Revolução do Haiti, de 1804, que significou a primeira vitória de um povo negro sobre opressores brancos. Com isso, foram apresentados estudos de teóricos que mostram a evolução do pan-africanismo, como os historiadores brasileiros Petrônio José Domingues (2005) e Leila Leite Hernandez (2005).

É importante perceber que existiam diferenças ideológicas entre os pan-africanistas, pois uns seguiam uma corrente comunista, e outros uma corrente capitalista. Havia, ainda, um terceiro grupo que buscava o rompimento com os dois sistemas criados na Europa e defendiam um nacionalismo negro. Isso é importante de ser considerado no trabalho, porque o *rap* e o pan-africanismo convergem ao entenderem o racismo como um problema a ser combatido, mas ambos possuem diferenças ideológicas internas, que refletem nos discursos e nos objetivos traçados.

Dois autores pan-africanistas são avaliados com maior profundidade nesta pesquisa: W.E.B. Du Bois e Aimé Césaire. O aprofundamento na obra de W.E.B. Du Bois (1935) justifica-se pelo fato de ele destacar a importância da interseccionalidade de lutas, como única forma eficaz de emancipação. Isso é relevante para a pesquisa, porque este trabalho busca conexões entre *rappers* de localidades distintas, que também possuem pautas e objetivos muitas vezes divergentes.

Já Aimé Césaire (1978) tinha um foco primordial na luta contra o colonialismo, destacando a importância de combater o domínio da Europa sobre os demais continentes,

algo também bastante mencionado pelos *rappers*, pois um traço em comum entre os artistas é o colonialismo de um país europeu: Portugal. Chullage é o único artista estudado que nasceu em Portugal, mas reivindica-se como cidadão de origem cabo-verdiana, sendo assim, é importante para se pensar um filho de imigrante na Europa em contexto pós-independência.

### 5.5.3 Críticas ao pan-africanismo

Apesar da sua importância histórica na luta contra o racismo, o pan-africanismo muitas vezes se limitava a assumir as diferenças construídas pelos brancos e confrontá-las com um discurso positivo, buscando inverter a lógica de opressão. Desse modo, é importante analisar autores que criticavam essa estratégia, buscando outras formas de emancipação. O psiquiatra martinicano Frantz Fanon e o ensaísta tunisiano Albert Memmi são fundamentais para a compreensão desta perspectiva.

Os estudos de Frantz Fanon (2008) são necessários para se perceber que a construção de hierarquias e as concepções essencialistas naturalizam as diferenças entre as pessoas, legitimando assim o colonialismo. Com isso, o ser humano precisaria lutar para romper com essas dicotomias. As contribuições de Fanon são atuais, porque muitas vezes o discurso emancipatório ainda se resume a uma lógica dicotômica, como também fazem, recorrentemente, os *rappers*. Ademais, assuntos nos quais Fanon se aprofunda, como língua, identidade, violência e estratégias de emancipação são abordados pelos *rappers*, que fazem até mesmo menções explícitas ao autor.

A obra *O Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*, do tunisiano Albert Memmi, publicada inicialmente em 1957, também contribui para a análise das relações dicotômicas entre colonizados e colonizadores, onde os colonizadores criam uma imagem do colonizado, que a assume e a naturaliza, legitimando uma falsa superioridade do opressor. Trata-se de uma análise bastante aplicável à pesquisa, porque os *rappers* de Angola e Moçambique, bem como imigrantes e descendentes em Portugal, abordam recorrentemente a estereotipação sofrida e a dificuldade de serem reconhecidos como legítimos produtores de conhecimento.



#### 5.5.4 Colonização portuguesa

A pesquisa sobre a colonização portuguesa, por meio das perspectivas dos historiadores Washington Santos Nascimento (2013) e Cláudia Castelo (2013), também foram importantes para perceber as consequências desse processo nos discursos dos *rappers*. É possível notar semelhanças discursivas mais acentuadas entre artistas de Angola e Moçambique, pois os históricos coloniais desses países possuem muitas similaridades.

Em relação ao Brasil, esses estudos ajudam a compreender como as reivindicações de lutas quilombolas e indígenas estão atreladas ao histórico colonial. Ademais, tal estudo também é necessário para compreender a dinâmica social dos imigrantes das antigas colônias em Portugal, pois foram eles os precursores do *rap* no país. Na época, eles tinham justamente o objetivo de lutarem contra o racismo e a xenofobia, vistos como heranças colonialistas.

Os estudos sobre a Casa dos Estudantes do Império, residência em Portugal destinada a estudantes oriundos das colônias portuguesas, entre as décadas de 1940 e 1960, contribuem na análise de estratégias emancipatórias com dimensões transnacionais. Esse foi o primeiro espaço que possibilitou uma ligação entre as antigas colônias, refletida até a atualidade, inclusive no *rap*. Durante a pesquisa, foi visitado o Centro de Documentação 25 de Abril, que possui vários documentos da época, como panfletos, fotos, encartes e cartazes.

#### 5.5.5 Pós-colonialismo

Os estudos pós-coloniais foram essenciais nesta pesquisa, porque esta tese visa abranger temas como política, cultura e economia, a partir da perspectiva de povos historicamente silenciados. Assim, a pesquisa coincide com os objetivos dos estudos pós-coloniais, que se centram na desconstrução da história única, contada somente sob o ponto de vista eurocêntrico e busca apresentar o ponto de vista do colonizado. Esta tese está focada em três países colonizados e também em Portugal, onde a história do *rap* tem uma ligação direta com o fluxo migratório das antigas colônias. Sendo assim, as perspectivas dos autores pós-coloniais tornam-se relevantes, pois mostram convergências discursivas entre teóricos e *rappers*. Apesar de esses últimos serem subalternizados como propagadores de conhecimento, observa-se, aliás, que muitas vezes o descrédito do *rap*

resulta de preconceitos contra os grupos sociais que esse ritmo representa: negros, periféricos e colonizados.

O subcapítulo dedicado aos estudos pós-coloniais tem o intuito de apresentar a evolução dessa corrente de estudos e as suas divergências, que são muitas. No entanto, há uma convergência entre os teóricos pós-coloniais, pois todos procuram romper com o monopólio europeu na construção do discurso histórico. Edward Said, que analisou os estudos do Ocidente sobre o Oriente, contribuiu de forma pioneira para a busca de estratégias de emancipação. Uma de suas ideias é a fusão entre diferentes culturas, unindo-as por meio de negociações horizontais, em uma relação que pode ser estabelecida com o *rap*, ao conectar pautas de jovens e periféricos de forma global. Ainda em relação aos estudos pós-coloniais há uma análise da concepção de identidade, para que se possa compreender como diferentes reivindicações identitárias se manifestam no *hip-hop*. Assim, autores como Stuart Hall (2005), Zygmunt Bauman (2003) e Boaventura de Sousa Santos (1994) tornam-se fundamentais.

O subcapítulo sobre os estudos pós-coloniais também apresenta as relações interculturais existentes entre os países, por ser importante perceber como as dinâmicas internacionais interferem em cada indivíduo. Isso ajuda a verificar como o *rap* de cada um dos países estudados sofre influências exteriores, que resultam em semelhanças entre as pautas, mesmo em locais distantes. Assim, analisam-se textos de Bhabha (1998), Paul Gilroy (2001), Nestor Canclini (2001) e Silviano Santiago (2000) em comparativo com o *rap*. Tais autores ajudam a compreender a hibridação como natural a qualquer processo de formação cultural. A relevância desses estudos é justificada pelo fato de que o movimento tem origem nos Estados Unidos e mantém características padrões, mas possui em cada país elementos locais.

### **5.5.6 Globalização**

Os estudos sobre globalização foram selecionados para que seja possível compreender processos sociais resultantes do aumento da conexão entre os países. Este capítulo é importante para analisar as reconfigurações de poder nas últimas décadas, relações bastante questionadas em letras de *rap*. A globalização também ajuda a entender as influências e parcerias entre *rappers* de locais distantes, que podem, inclusive, adotar estratégias de emancipação semelhantes.

Por meio do estudo de Aníbal Quijano (2005) percebe-se como as potências imperialistas tradicionais ainda impõem o eurocentrismo e subjagam as demais culturas. Isso inclui uma imposição da geopolítica do conhecimento, que Maldonado-Torres (2008) explica ser formada por meio do racismo epistemológico, cuja característica é classificar o colonizado como incapaz de produzir conhecimento legítimo.

Através do cruzamento entre essas percepções teóricas e letras de *rap*, é possível perceber o apagamento do conhecimento histórico, sobretudo, em Angola e Moçambique, onde os *rappers* apresentam versões sobre fatos polêmicos que contrapõem a história oficial. Além disso, o resgate do conhecimento histórico é uma resistência ao colonialismo europeu e contribui decisivamente na reconfiguração do próprio *rap*, pois o gênero musical tem origem em uma potência hegemônica, os Estados Unidos, mas ganha especificidades locais, por meio de *samples* de fatos históricos, utilização de línguas nativas e de ritmos locais, ou ainda por abordar assuntos não permitidos em meios hegemônicos de comunicação.

Por meio de autores que pensam alternativas à globalização, como Octavio Ianni (1999), Immanuel Wallerstein (2012), Luis Antonio Groppo (2005), Boaventura de Sousa Santos (2005) e Milton Santos (2000), é possível refletir sobre estratégias que apresentam novas dinâmicas políticas e sociais. Essas contribuições ajudam a pensar o próprio *rap* como uma alternativa à globalização hegemônica, pois esse é um gênero musical que cresceu a nível mundial, mas tem foco no empoderamento discursivo da resistência política.

Os trabalhos sobre a globalização também mostram movimentos separatistas ou identitários, que contrapõem a ideologia dominante de homogeneização de hábitos. Esses movimentos estão presentes na Europa, África e América Central. As contribuições de Boaventura de Sousa Santos (2018c) servem para especificar os motivos de crescentes separatismos em cada continente. Assim, tornam-se importante para traçar um comparativo com o enclave de Cabinda, em Angola, caso conflitante de separatismo no espaço lusófono.

Além dos movimentos separatistas, há também grupos em busca de reconhecimento identitário dentro das nações, como é o caso da oficialização de línguas locais, como forma de entender os países como espaços multilinguísticos e multiétnicos. Apesar de o colonialismo ter atuado para silenciar esses traços identitários, as línguas locais continuam sendo predominantes em diversos países. Assim, foram selecionados alguns exemplos globais, para serem comparados com a realidade do espaço lusófono.

Destacam-se nesse espaço as lutas políticas para a oficialização de línguas bantu em Angola e em Moçambique, bem como de línguas crioulas em Cabo Verde e em Guiné-Bissau. Esse último país também conta com línguas étnicas, mas a maior reivindicação é pelo reconhecimento do crioulo guineense como um idioma oficial do país. No Brasil, também existe a busca pelo reconhecimento de terras indígenas e quilombolas, grupos que perderam os seus territórios e buscam reconhecimento de suas identidades. As línguas étnicas também são bens culturais que esses povos destacam a importância de serem preservadas.

### 5.5.7 Mídia

O fato de esta pesquisa ter no seu núcleo a área de comunicação e ter como objeto de estudo o *rap* faz com que seja necessária uma compreensão dos contextos comunicacionais que favoreça um enquadramento crítico da mídia, do *rap* e das suas relações, na realidade sociopolítica de cada país. Por isso, é necessário analisar a origem e o desenvolvimento da mídia nesses países, bem como debater alguns pontos considerados críticos, que ajudam a entender porque vários *rappers* do espaço lusófono possuem restrições totais ou parciais aos meios de comunicação dos seus países.

Para compreender a evolução histórica da mídia no espaço lusófono foi fundamental a análise do artigo da coorientadora deste trabalho Isabel Ferin Cunha (2013), denominado *(Des)continuidades: o sistema midiático no espaço lusófono*, onde se apresentam a origem e a evolução desses meios nos quatro países. Adicionalmente, foram incluídos dados históricos complementares de autores de cada país. Esses estudos também servem para discutir problemas relativos à liberdade de expressão, à censura, à disseminação de racismo na mídia e ao controle por parte de hegemonias políticas. Com isso, são análises importantes para a comparação dos discursos dos *rappers* sobre esses mesmos temas nas músicas ou nas entrevistas.

Para além dos estudos de Isabel Cunha, também são analisados os autores que estudaram a formação do *rap* em Portugal, pois esse ritmo musical nasce justamente da luta contra o racismo na antiga metrópole, tendo a mídia como um dos espaços de proliferação desse problema. Com isso, são utilizados estudos de Otávio Raposo (2010), Carlos Elias Barbosa (2011) e Soraia Simões (2017), especialmente nas partes em que os autores tratam da criminalização de pessoas negras na mídia e de como os *rappers* reagem a esse racismo.

Em relação à imprensa brasileira, os jornalistas Muniz Sodré (1999) e Sandra Almada (2012) mostram que os meios de comunicação não cumprem o papel de serem prestadores de serviços públicos e legitimam oligarquias no poder. Outro ponto crítico analisado na imprensa brasileira e que se tornou relevante para pensar o racismo no Brasil foi a invisibilidade sistemática dos negros nos meios de comunicação. Os autores Silvia Ramos (2002), Harrison da Rocha (2011) e Tânia Mara Pedroso Muller (2012) debatem o tema. Com isso, as análises dos textos desses estudiosos servem como base teórica para a compreensão dos discursos dos *rappers*, condenando posturas racistas dos agentes da mídia.

Em relação a Angola, há uma análise sobre liberdade de expressão e de imprensa, por meio dos estudos do jornalista Domingos da Cruz (2012), dos dados da Missão de Observação das Eleições da União Europeia (MOE UE), das análises de João Paulo Nganga (2008) e também da socióloga francesa Christine Messiant (2008). Essas análises servem para compreender a aversão dos *rappers* à mídia pública no país.

No estudo sobre Moçambique, há uma enumeração de casos de repressão e censura por meio dos estudos de Chichava e Pohlmann (2010), como também são colhidos na imprensa relatos mais recentes que mostram casos de perseguições. Assim, compara-se com as avaliações dos *rappers* que reclamam da falta de liberdade de expressão e do controle por parte da FRELIMO na mídia do país. Ademais, é um parâmetro para se observar porque a televisão pública não apresenta músicas críticas, fato questionado pelos artistas entrevistados. Ademais, são recorrentes, nas letras de *rap*, conteúdos falando sobre a censura e sobre as mortes de ativistas.

### **5.5.8 Hip-hop**

Esta pesquisa buscou fazer um levantamento de publicações acadêmicas sobre *hip-hop*, em geral, e da música *rap*, em particular. Dessa forma, foram pesquisadas as plataformas digitais, os repositórios e as bibliotecas universitárias dos países do espaço lusófono, para catalogar os textos sobre *rap*. Adicionalmente, buscou-se bibliografia internacional sobre o *hip-hop*, para compreender a formação e a evolução desse movimento cultural. O foco foi, sobretudo, em publicações sobre o *hip-hop* como ativismo político. O ponto de partida foi entender a formação do *hip-hop*, bem como compreender as lutas de gênero, as identidades e as questões sociopolíticas apresentadas no *rap*, e também o diálogo entre o *rap* e os meios de comunicação.

Existe uma variedade de trabalhos acadêmicos sobre o *hip-hop* internacional. Apesar de se tratarem de realidades distintas, são importantes para compreender a dimensão global do *hip-hop*. O movimento nasceu nos Estados Unidos e manteve várias características padrões em outros locais, mas também houve adaptações. Para compreender esse processo, faz-se necessário primeiramente descrever o contexto social e cultural do surgimento do *hip-hop*. O autor estadunidense Emmett Price III (2006) foi selecionado para apresentar essa evolução histórica, expor os objetivos iniciais e as estratégias de difusão, inicialmente nos Estados Unidos, e, depois, internacionalmente.

Tony Mitchell (2001), Gilles Tordjman (1998), Richard Shusterman (1991) e Ted Swedenburg (2001) foram escolhidos para apresentarem aspectos que possibilitam a pluralização de expressões desse gênero musical, discutindo sobre facilitadores para a reconfiguração do *rap* em cada local onde se expande. As contribuições desses autores formam a base teórica fundamental para observar aspectos como a sonorização das músicas e as diversidades de recursos identitários locais, para compreender como o *rap* de cada local estudado demarca diferenças. Tricia Rose (1994, 2008) e Patricia Hill Collins (2006) trazem à tona a discussão de gênero no *rap*, mostrando como o *hip-hop* reflete o machismo estrutural, mas as autoras também analisam as possibilidades de emancipação feminista nessa cultura. Rose e Hill Collins trazem elementos para debater a invisibilidade das mulheres no gênero *rap* nos quatro países estudados. James Braxton Peterson (2016) e Mark Anthony Neal (2004) foram selecionados para apresentarem as contribuições do *rap* na área da educação. Enquanto Maria Eduarda Araújo Guimarães (1999), Alexandre Bergamo (2007), Rosane Rosa e Camila da Silva Marques (2014), mostram como um padrão pré-estabelecido de roupas demarca o movimento a nível global e, assim, facilita para que sejam identificados os membros dessa cultura nos lugares onde houver presença da cultura *hip-hop*.

### **5.5.9 Hip-hop em Portugal**

A pesquisa de trabalhos acadêmicos em Portugal foi facilitada pelos repositórios disponíveis nos *websites* das universidades e institutos, onde ficam disponibilizados os trabalhos científicos realizados nessas instituições. No segundo ano de pesquisa, houve bastante tempo dedicado ao acesso a esses repositórios. Outras publicações sobre *rap* português foram encontradas em bibliotecas. Foram catalogadas 38 publicações entre livros, teses e artigos.

A base teórica que foi estudada com maior profundidade é relativa a trabalhos sobre a formação do *rap* em Portugal e pesquisas de doutoramento que abordam o tema do *rap* como forma de combate ao racismo e xenofobia em Portugal. Com isso, foram selecionadas as obras de António Contador e Emanuel Ferreira (1997), Teresa Fradique (1999), Otávio Raposo (2007, 2010), Carlos Elias Barbosa (2011), Rosana Aparecida Martins (2012), José de Alberto Vasconcelos Simões (2013) e Soraia Simões (2017).

Priorizaram-se os trabalhos sobre os primeiros anos, porque esses autores tiveram um acesso amplo a pioneiros do movimento em Portugal, algo escasso nesta pesquisa, devido à falta de mais contatos. Um dos fatores que contribuiu para essa escassez foi o afastamento de pioneiros do movimento. Um exemplo é General D, o primeiro a gravar em Portugal, e que se desligou do *hip-hop* no final dos anos 1990<sup>177</sup>. Outro exemplo é o produtor Hernâni Miguel, no qual essa pesquisa teve grande acesso e foi um dos responsáveis pela produção da coletânea *Rapública*, ao lado de Tiago Faden. Miguel, no entanto, priorizou trabalhos com outros ritmos musicais e com bares.

Quanto ao perfil predominante no início do *rap* em Portugal, pode-se perceber que o público era formado por imigrantes e filhos de imigrantes, em sua maioria, moradores de periferias da Área Metropolitana de Lisboa. Os *rappers* utilizaram a música como instrumento para conscientizar a população sobre os problemas sociais enfrentados em Portugal, enfatizando, sobretudo, o racismo e a exclusão social. Eles encontraram em um produto cultural de baixo custo de produção uma forma de falar sobre os problemas vividos na antiga metrópole.

Em relação aos anos mais recentes do movimento *hip-hop*, encontraram-se poucos trabalhos acadêmicos produzidos. Entretanto, foi possível elaborar conteúdo, buscando fontes documentais em jornais, como o Público, e o *website Rimas e Batidas*. Além disso, o acesso a discos, a realização de debates com artistas e as entrevistas realizadas possibilitaram a construção de um material inédito, em que se abordam temas como formação do *rap* português, gênero, combate ao racismo, identidades regionais, discurso de imigrantes e ciganos e diálogo entre o *rap* e a mídia. Por outro lado, percebeu-se também através dos relatos e das análises das músicas que o *rap* tem sido mais explorado como uma forma lúdica e de entretenimento em Portugal, do que como uma ferramenta

---

<sup>177</sup> Belanciano, V. (2014, 14 de Março). General D: Uma história nunca contada. *Público*. Consultado em 02 de Agosto de 2019, em <https://www.publico.pt/2014/03/14/culturaipilon/noticia/general-d-uma-historia-nunca-contada-331877>

de resistência. Entretanto, há ainda vários *rappers* que fazem ativismo político e esses foram os nomes priorizados no trabalho.

#### **5.5.10 Hip-hop no Brasil**

O Brasil foi o país com a maior quantidade de trabalhos acadêmicos encontrados sobre o *rap*, sendo encontrados mais de 100 trabalhos apenas no estado de São Paulo. Assim, se tornou necessária uma análise qualitativa para escolher os trabalhos a serem utilizados. Foram selecionados a partir dos títulos, índices e resumos aqueles cujos temas se aproximavam do foco deste trabalho.

Considerou-se fundamental analisar a primeira obra acadêmica relativa ao *hip-hop* no cenário brasileiro. Em 1999, a professora Elaine Nunes Andrade organizou o livro *Rap e educação, rap é educação*, que conta com 15 artigos acadêmicos de autores diversos sobre o *rap*, mostrando o *hip-hop* como ferramenta educadora. Foi também importante buscar materiais em jornais impressos e *websites* para perceber o cenário dos primeiros anos do movimento *hip-hop* no Brasil, quando quatro *rappers* e grupos foram detidos por apologia ao crime. Assim, analisa-se a imagem de criminalidade ligada ao movimento e os limites da liberdade de expressão no Brasil.

Além disso, o trabalho do sociólogo José Carlos Gomes da Silva (2012) é importante para entender os objetivos das músicas de Eduardo Taddeo, estudo de caso nesta pesquisa, e recorrentemente compreendido como um incentivador da violência, por narrar de forma descritiva um cenário violento. Assim, muitas vezes não deixa claro a sua opinião sobre o episódio. Para isso, cria personagens, ligados ao crime, para narrar o fato em primeira pessoa. Silva argumenta que a narrativa social da violência é uma forma de expor problemas, para combatê-los. No entanto, o autor do crime pode ser, muitas vezes, tido como uma vítima de um cenário social que o conduz para esse ato. Assim, o problema do crime, na narrativa de Eduardo Taddeo, é social e deve ser pensado de forma coletiva, não se resumindo a culpar individualmente o seu autor. Por isso, expõe-se o problema, sem tomar grande juízo de valor moral, para estimular a busca por soluções.

O livro *Hip-hop: A periferia grita* foi também escolhido para uma análise mais profunda, por se tratar de uma obra assinada por jornalistas, mostrando uma proximidade com a presente tese, investigação na área de comunicação. Esse trabalho foi realizado pelas jornalistas Janaína Rocha, Mirella Domenich e Patrícia Casseano. Trata-se de um livro com vários conteúdos jornalísticos, que retrata a história do *hip-hop*, mas também



discussões teóricas. A obra apresenta, por exemplo, a ligação do *rap* com outros ritmos da *black music*, como o *soul* e o *funk*.

Para apresentar a relação entre o *rap* e a mídia, é revisitada a dissertação de mestrado do autor desta tese, denominada *Hip-hop como identidade negra e periférica: A aversão de rappers à Rede Globo*. Trata-se de uma obra focada nos *rappers* Marechal e GOG, que tinham restrições à Rede Globo de Televisão. Marechal foi em um programa da Globo para criticar a própria emissora e GOG recusou seis convites dessa emissora. Com isso, o trabalho serviu de base teórica para análise, mas foram acrescentados novos argumentos, pois o *rapper* GOG não havia sido entrevistado na dissertação de mestrado, assim como todos os *rappers* brasileiros entrevistados nesta pesquisa também abordaram a relação entre *rap* e mídia.

### 5.5.11 *Hip-hop* em Angola

A pesquisa sobre Angola esbarrou em maiores dificuldades. Para compreender a importância política do *rap* angolano foram encontrados três artigos científicos, uma tese de doutoramento, dois livros e dezenas de notícias de jornal. O artigo *Luanda está a mexer! Hip-hop underground em Angola*, encontrado no site Buala e de autoria da pesquisadora de literatura comparada Marta Lança (2010) foi importante para começar a entender como o *hip-hop* possibilita a quebra de um silêncio em Angola<sup>178</sup>. Isto é, não havia produções de músicas de intervenção há mais de duas décadas no país, quando aparecem as primeiras letras de *rap* com caráter crítico.

A ligação entre *rap* e manifestações é vista com mais profundidade na obra *O rap e o ativismo pelos direitos humanos em Angola*, de 2013, da literata brasileira Susan Oliveira. A maior repercussão pública sobre uma geração de ativistas em busca de mudar o país ocorre em caso conhecido como 15+2, entre junho de 2015 e junho de 2016. O episódio teve um acompanhamento contínuo da imprensa portuguesa.

Por meio de contribuições do escritor José Eduardo Agualusa na imprensa também foi possível perceber a ligação entre o *rap* e as mobilizações de rua. Essas manifestações tinham alto risco para os ativistas, devido ao rígido controle social vivido

---

<sup>178</sup> Lança, M. (2010, 04 de Dezembro). Luanda está a mexer! Hip hop underground em Angola. *Buala*. Consultado em 04 de Abril de 2019, em <http://www.buala.org/pt/palcos/luanda-esta-a-mexer-hip-hop-underground-em-angola>

no país, mas, ainda assim, passaram a acontecer com grande frequência desde 2011, sendo convocadas inicialmente pelo *rapper* Ikonoklasta.

Gilson Lázaro e Orlando Silva (2016) apresentam o panorama do *rap* de Luanda e citam os nomes de diversos *rappers* locais. Os trabalhos acadêmicos sobre *rap* angolano, no entanto, focam apenas em Luanda. Assim, foi preciso procurar artistas do interior, através de outras fontes, sobretudo, com a colaboração de Cheick Hata. Esse artista apresentou os trabalhos de *rappers* de outras províncias, incluindo alguns que cantam em línguas locais, como também possibilitou o contato com *rappers* de Benguela. A pesquisa ainda alcançou membros do *hip-hop* de Cabinda: o produtor João Valentim e os *rappers* Kardinal MC e Dogmilson. Esses cabindenses classificam o *rap* local como um porta-voz da luta pela independência do enclave. Outra questão de interesse desta pesquisa e não encontrada nos artigos foi a relação entre os *rappers* e os veículos de comunicação em Angola. Desse modo, buscou-se explorar o tema em entrevistas e nas análises das músicas.

Além das obras teóricas, foram estudados ainda dois livros de Luaty Beirão, o *rapper* Ikonoklasta. Um desses foi um diário político escrito na prisão, intitulado *Sou eu mais livre, então*, publicado em 2016. Essa obra apresenta uma variedade de textos, como letras de música, descrição da estrutura da cadeia, memórias e relatos sobre os episódios ocorridos no local. A outra obra é *Kanguêi no maiki*, de 2017, que contém as letras de música do artista.

### **5.5.12 Hip-hop em Moçambique**

Foram encontrados oito trabalhos relativos ao *rap* em Moçambique: Janne Rantala (2015, 2016, 2018), Tirso Siteo (2012, 2013); Jéssica Araldi (2016) e Cremildo Bahule (2012). Os quatro pesquisadores catalogados nesta pesquisa produziram trabalhos sobre o *rap* como forma de ativismo político e também destacaram o trabalho do *rapper* Azagaia, que é estudo de caso nesta pesquisa.

Através dos estudos do antropólogo Tirso Siteo, é possível analisar as dinâmicas sociais que foram responsáveis por influenciar o surgimento do *rap* na cidade de Maputo. Janne Rantala (2015) realizou trabalho sobre a referência a líderes políticos do passado nas letras de *rap*, sobretudo, o primeiro presidente do país, Samora Machel. Isso mostra a preservação da história, mas também é uma estratégia para criticar os políticos da

atualidade. A contribuição de Janne Rantala ainda apresenta o trabalho do grupo Xitiku Ni Mbawula como fomentador do *rap* em línguas locais. Esse assunto serviu de base para entrevista nesta tese com DingZwayu, membro do grupo. O autor finlandês, que residia em Moçambique, também contribui com uma análise sobre o impacto causado na educação, através da repercussão das músicas de Azagaia.

O trabalho de Jéssica Araldi (2016) também mostra que as críticas apresentadas por Azagaia ultrapassam o meio do *rap* e tornam-se pauta na sociedade moçambicana, através de meios como a mídia, o universo acadêmico e a política. Outra obra sobre Azagaia é de autoria do pesquisador independente Cremildo Bahule (2012), intitulada de *Babalaze: A outra margem da verdade*, na qual ele reúne várias matérias jornalísticas referentes à censura da música *As mentiras da verdade* (Azagaia, faixa 7, 2007), além de uma entrevista com o músico, focada, sobretudo, no álbum *Babalaze*. É percebido, por meio dessa obra, que o artista causou impacto na sociedade moçambicana, por sua irreverência e coragem de contestar, em um país habituado ao pacifismo, mesmo diante da pobreza.

## 2ª Parte: Estudo empírico

---

### Capítulo sexto – O *rap* como forma de ativismo político em Portugal

Esta parte do trabalho será iniciada com uma contextualização sobre o cenário de surgimento do *rap* em Portugal, mostrando as principais ações dos seus atores, bem como trechos de letras. Será apresentado o contexto do surgimento do *rap* em Lisboa, onde concentrava as ações encontradas nesta tese, sobre o período de formação. Os pioneiros do movimento *hip-hop* viviam em sua maioria nas periferias da Área Metropolitana de Lisboa. Não é possível comprovar, por meio de dados estatísticos, o número exato de negros em Portugal, tampouco quantificar a presença negra nas periferias, porque nunca houve um Censo em Portugal que abordasse questões étnico-raciais no país<sup>179</sup>. Todavia, os estudos acadêmicos que se dedicaram a analisar o início do *rap* em Portugal atestam que os *ghetos* do país foram intensificados a partir da década de 1980, sendo habitados por pessoas que fugiram da guerra ocorrida em países que foram colonizados por Portugal (Contador & Ferreira, 1997; Fradique, 1999; Raposo, 2007; Barbosa, 2011; Simões, 2017).

Será visto que a luta contra o racismo estava no centro das preocupações do início do *hip-hop* em Portugal, porque o movimento surge de uma geração de descendentes de imigrantes que não aceitava a negação de direitos e o preconceito sofrido cotidianamente. A criminalização da imagem dos jovens negros inclusive era amplamente enfatizada pela mídia. Será mostrado ainda que os *rappers* reclamavam inclusive dos seus pais, que não questionavam o racismo. Em seguida, será apresentado o álbum *Rapública*, o primeiro disco coletivo de *rap* do país, que ilustra a diversidade de expressões no início do *rap* produzido em Portugal. Essa diversidade é representada no álbum com os seguintes exemplos: artistas que optavam por narrar sobre os seus países de origem; *rap* em crioulo cabo-verdiano como forma de integração da comunidade imigrante e recusa aos hábitos e costumes europeus; artistas que cantavam em inglês focados em carreira internacional.

---

<sup>179</sup> Viegas, N. (2019, 04 de Abril). Branco, negro, cigano ou asiático? Censos 2021 devem perguntar a etnia, recomenda grupo de trabalho. *Observador*. Consultado em 28 de Julho de 2019, em <https://observador.pt/2019/04/04/branco-negro-cigano-ou-asiatico-censos-2021-devem-perguntar-a-etnia-recomenda-grupo-de-trabalho/>

Ademais, será visto o impulsionamento da cultura *hip-hop*, com o surgimento de gravadoras interessadas em *rappers*, bem como a inclusão do *rap* em eventos de grande repercussão pública. Ao final da primeira parte do capítulo, serão apresentados os nomes de diversos *rappers* de intervenção social que atuam no país.

A segunda parte do capítulo é dedicada a mostrar o perfil de Chullage. Debate-se a obra do *rapper* escolhido como estudo de caso na tese e as diferentes formas de ativismo político apresentadas pelo artista. Chullage possui três discos gravados e uma ampla atuação como ativista dentro e fora do movimento *hip-hop*, ajudando a criar um coletivo de *hip-hop*, o *Red eyes gang*, e também participou da formação do movimento Plataforma Gueto, que luta contra o capitalismo e o racismo. Será abordado inicialmente o perfil do artista, que nasceu em Portugal, mas tem ascendência cabo-verdiana e reivindica-se como cidadão de origem cabo-verdiana. Ele ainda possui licenciatura em sociologia e também ajudou a criar a Associação Khapaz, para promover a integração cultural de crianças e jovens no bairro Arrentela, em Seixal, onde vivia. Adicionalmente, Chullage também trabalha com teatro e com *spoken word*<sup>180</sup>.

Logo depois, inicia-se a análise das músicas do artista, que possui três discos e tem como tema mais mencionado na carreira a vida nos guetos de Portugal. Chullage ainda mostra um cenário de violência e de desigualdade social na sociedade portuguesa. Será visto também a ênfase dada por Chullage na crítica aos meios de comunicação, pois o artista entende que a mídia é responsável por manipular informações, disseminar preconceitos e desestimular mudanças sociais profundas. Ainda na parte dedicada à análise das músicas, serão mostrados os temas que mais se destacam em cada álbum do *rapper*, relacionando as preocupações do artista com a situação política de Portugal e com a fase vivida por ele na carreira. A entrevista realizada com o artista auxilia na interpretação dos dados apresentados no perfil e nas músicas.

A última parte deste capítulo é dedicada às músicas de Chullage em crioulo cabo-verdiano. Ele explicou, em entrevista para esta tese, que o uso do crioulo dependia, principalmente, do público-alvo das mensagens, mas também de qual língua ajuda-o a pensar sobre determinado assunto. Isso é, caso desejasse falar sobre a sociedade portuguesa, e apontar suas contradições, prefere fazer em português, para atingir esse

---

<sup>180</sup> *Spoken word* é um estilo de poesia e performance, em que pode haver uso de instrumentos musicais, mas existe um campeonato mundial no qual os instrumentos e outros acessórios são proibidos. Ele atuou nesse projeto inicialmente com o fadista Pedro Castanheiro, que adotou o nome Sr. Castanho. Com isso, formaram a dupla Sr. Preto e Sr. Castanho. No entanto, o *rapper* se desligou do fadista e passou a atuar apenas como Sr. Preto.

público. Caso seja um direcionamento para os seus “niggas” opta pelo crioulo. Os “niggas” são os cabo-verdianos, em Cabo Verde ou na diáspora. Assim, essa distinção de público, por meio da língua, é uma marca acentuada na carreira de Chullage e não vista em outros artistas estudados. Portanto, dedicou-se um subcapítulo para compreender exclusivamente esse aspecto.

### 6.1 A formação do rap como ferramenta de resistência política em Portugal

Antônio Contador e Emanuel Ferreira são os autores do primeiro livro sobre o rap em Portugal, denominado *Ritmo e poesia – Os caminhos do rap*, publicado em 1997. Os autores retrataram que os primeiros contatos com a cultura *hip-hop* em Portugal aconteceram no início dos anos 1980, com a grande midiáticação em torno dos filmes de *break dance*. Todavia, Contador e Ferreira (1997) retratam que essa foi uma moda passageira, com ápice apenas entre os anos de 1983 e 1985. Eles afirmam que a musicalidade do rap logo provocou a predominância desse elemento do *hip-hop*, pois as músicas para acompanhar o *break dance* se resumiam às batidas instrumentais do *break beat*. O rap prevalece devido às suas letras politicamente engajadas e chegava ao país através de cassetes enviados dos Estados Unidos, da França ou da Holanda<sup>181</sup>, de grupos como Public Enemy ou Run DMC. As zonas residenciais na Área Metropolitana de Lisboa, onde os imigrantes africanos eram maioria, foram os primeiros espaços em que começaram a se ouvir falar do rap (Contador & Ferreira, 1997).

---

<sup>181</sup> Os cassetes eram enviados da Holanda, França ou Estados Unidos, porque esses três países receberam um grande fluxo de cabo-verdianos, que se comunicavam com outros cabo-verdianos residentes em Lisboa. Cabo Verde é um país no qual existem mais nacionais e descendentes vivendo fora do país, do que dentro (1). São cerca de 500 mil pessoas no país e uma estimativa de um milhão no exterior, segundo aponta informação do jornal Público. Isso foi facilitado pela posição geográfica do país, que fica no meio do Oceano Atlântico e serviu historicamente em rotas de escravizados e tráficos de navegação. Ademais, fatores como pobreza e falta de emprego influenciaram essa emigração. Holanda, França e Estados Unidos são os países mais desenvolvidos nos quais essas pessoas se deslocaram e onde o rap estava mais desenvolvido na época. Todavia, os cabo-verdianos também estão em grande número nos seguintes países: São Tomé e Príncipe, Angola, Senegal, Brasil e Itália (2).

(1) Henriques, J. G. (2015, 05 de Julho). O país que tem mais gente fora do que dentro. *Público*. Consultado em 27 de Março de 2019, em <https://www.publico.pt/2015/07/05/mundo/noticia/o-pais-que-tem-mais-gente-fora-do-que-dentro-1700904>

(2) Ferreira, A. (Sem data). Emigração e diáspora. *Cabo Verde info*. Consultado em 27 de Março de 2019, em <http://www.caboverde-info.com/Identidade/Historia/Emigracao-e-Diaspora>. Acesso em 27 de março de 2019.

No início dos anos 1990, o *rap* estava se tornando objeto central das sociabilidades dos jovens na Área Metropolitana de Lisboa, como retrata Soraia Simões (2017). Eles se encontravam para rimar ou recitar poesias autorais, bem como acompanhavam de gravadores portáteis e outros faziam *beatboxing*<sup>182</sup>. A antropóloga portuguesa Teresa Fradique (1999) pontua que a juventude negra em Portugal começou a ver no *rap* uma possibilidade de reivindicar direitos dos grupos excluídos, buscando chamar a atenção para os vários problemas estruturais existentes nos espaços em que viviam. Contador e Ferreira (1997) salientam que a situação de sobrevivência na Área Metropolitana de Lisboa é degradante, uma clandestinidade laboral e há uma esperança depositada no “eterno retorno”. Essa expressão é utilizada porque o fluxo migratório implica em um desejo de retorno às origens, porém a volta é recorrentemente adiada. Os autores ressaltam que o “espaço habitacional é uma manta de retalhos, onde coabitam simultaneamente uma classe baixa etnicamente indiferenciada, retornados, e uma mais recente mão-de-obra (engrossando as fileiras do operariado) necessária à realização das grandes obras do Estado” (Contador & Ferreira, 1997, p.163). Os autores ainda apontam que houve uma integração apressada, que desvalorizou as particularidades culturais dos imigrantes.

Contador e Ferreira (1997) ressaltam que os jovens luso-africanos sentem a discriminação institucional em Portugal e “não irão retomar ao caminho acomodado dos seus pais quanto ao assumir de uma identidade nacional controversa” (p.164). A resposta institucional para a desobediência civil dos jovens luso-africanos foi um relatório do Serviço de Informação e Segurança, que alimentou a falsa ideia de que a criminalidade em Portugal tem um rosto negro, atua em gangues e reside nos arredores de Lisboa. É diante desse cenário que surgiram as vozes de revolta no Miratejo (Margem Sul do Rio Tejo), contestando a ordem e os bons costumes, fazendo com que os autores considerem que o Miratejo seja um “Bronx à portuguesa”.

Miratejo está para o *rap* em Portugal, como o Bronx está para o *rap* nos Estados Unidos. Em suma é a Meca dos estetas lusos dos ritmos & poesia, nesta fase inicial, ainda copiada do *irmão mais velho* americano e à procura de uma maior clarividência que irá passar decisivamente por *período de rodagem* em *black english*. Os *rappers* americanos encontram aqui uma base receptiva à sua mensagem, tanto mais que as semelhanças entre as condições de sobrevivência em South Bronx e a Margem Sul são facilmente apreendidas por estes potenciais *MC's*. A escassez de meios é crucial na fraca visibilidade daquilo que se vai dizendo gritando, mas não é impedimento suficiente para calar as suas vozes, bem pelo contrário. O recurso ao beat-boxing e outras técnicas de improviso vai

---

<sup>182</sup> O *beatboxing* é uma reprodução oral dos ritmos percussivos para acompanhar as rimas.

ditando o desenvolvimento, crucial nesta altura, da base, sustentáculo fundamental do *rap* em qualquer lado. Em qualquer lado o *rap* começa por ser *underground*. Portugal não é exceção (Contador & Ferreira, 1997, p. 165).

Uma figura importante no início do *rap* em Portugal é o *rapper* General D, que nasceu em Moçambique e se transferiu para Lisboa com apenas dois anos de idade, como retrata o jornal Público<sup>183</sup>. Ele se uniu a outros moradores do Miratejo, para formar o grupo Black Company, em 1988. Os *rappers* se apresentaram em pequenos espaços na Margem Sul e a maioria do grupo não tinha inicialmente grande pretensão de fazer uma carreira. Porém, General D era o mais dinamizador e buscava sempre mais espaços, para o *rap*. Em 1990, ele organizou o primeiro festival de *rap* em Portugal, realizado no Incrível Almadense, em Almada, na Margem Sul de Lisboa, onde tocaram os Black Company e os Africa Power.

Ainda em entrevista ao Jornal Público, General D afirma que a geração dos seus pais era muito cuidadosa com o que vestia e dizia, não exigindo grandes direitos políticos, económicos e sociais. No entanto, a reportagem do Público destaca que General D fazia o oposto, sendo o primeiro negro a apresentar publicamente um discurso de forte teor reivindicativo na sociedade portuguesa. General D confrontava a retórica de harmonia racial preponderante na sociedade portuguesa e falava abertamente de racismo, de política e até mesmo do conflito entre gerações de imigrantes, apresentando publicamente as discordâncias com os mais velhos. O *rap* possibilitou também que os jovens passassem a criar códigos linguísticos e éticos próprios, diferentes daqueles seguidos pelos seus pais. General D ainda se preocupava com a visibilidade do *rap* produzido em Portugal e conseguiu espaços nos programas Lentes de Contato e Pop Off, da RTP, bem como no programa Repto, da Atena 3, emissora de rádio ligada a RTP, e também no jornal Blitz. Com isso, General D relata que se espantou com a reação das pessoas e os demais militantes do *hip-hop* começaram a perceber que as suas ações passaram a despertar interesse nacional, bem como observaram a projeção das ações da Margem Sul (*ibidem*).

General D também buscava conectar o *rap* com outras vertentes musicais, com o intuito de projetar o movimento *hip-hop*. Em 1991, contribuiu com a música *MC Holly*,

---

<sup>183</sup> Belanciano, V. (2014, 14 de Março). General D: Uma história nunca contada. Consultado em 20 de Fevereiro de 2019, em <https://www.publico.pt/2014/03/14/culturaipsilon/noticia/general-d-uma-historia-nunca-contada-331877>



do grupo Pop dell'Arte, que é do gênero *pop music*<sup>184</sup>. Em 1992, General D aproveitou um período na Inglaterra para gravar duas músicas com o grupo de dança londrino SWC. Em 1993, General D conheceu o produtor Tiago Lopes no programa Lentes de Contato, com quem gravou o videoclipe *Norte sul*, que é o primeiro clipe de *rap* produzido em Portugal. General D prosseguiu com o pioneirismo e gravou em 1994 o primeiro *EP* de *rap* em Portugal, intitulado de *PortuKKKal é um erro (ibidem)*. A música que tem o mesmo título do *EP* é carregada de denúncias (General D, 1994, faixa 1). General D ressalta, na letra, que faz músicas para pensar e não para pistas de dança, bem como exalta líderes negros históricos como Martin Luther King, que lutou pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos.

Rima radical, mas eu digo a verdade, pego no mic, eu agito a cidade/ Porque somos pobres, todos uma irmandade, racismo joga ele com toda a sua maldade/ Em Portukkkal um poeta morreu, disse um lindo poema, mas ninguém entendeu/ Alguma coisa mal, façam-me um favor, nascido do color, não faço rimas de amor/ Talvez eu não venda, talvez eu não seja: A luta continua!/ Luther King que me proteja! Luther King que me proteja! Luther King que ele veja! A força que é preciso para que uma raça seja/ (...) Aqui é PortuKKKal, erro ou país, coisa de raiz/ Nova Pide em Portugal, GNR e tal, trata meu irmão como se fosse um animal (General D, 1994, faixa 1).

Outro que chegou a gravar um *EP* em 1994 foi o grupo lisboeta Da Weasel, que apostava na internacionalização e, por isso, lançou um álbum 100% em inglês, com o título de *More than 30 motherf\*\*\*s*. O ano de 1994 foi também marcado pela produção da primeira coletânea de *rap* em Portugal, o álbum *Rapública*. Fradique (1999) discorre que essa coletânea reúne os principais *rappers* de Lisboa e Área Metropolitana, passando a ser um marco no *rap* português. O álbum atrai o interesse dos meios de comunicação pela ascensão desse gênero musical e pelas novas configurações territoriais, retratadas nas letras. Essa primeira coletânea de *rap* lançada em Portugal foi produzida pela gravadora Sony Music, a mesma do *rapper* brasileiro Gabriel, O Pensador na época. As músicas desse artista brasileiro eram muito divulgadas em rádios portuguesas na época. A capa desse álbum representa o mapa da Área Metropolitana de Lisboa, dividida pelo Rio Tejo, sendo destacados os principais locais identitários do *rap* feito em Lisboa na época: A Margem Norte e a Margem Sul do Rio Tejo. Fradique explica que o centro praticamente inexistente como local de representação identitária, apesar de vários eventos de *hip-hop* ocorrerem em bares dessa região.

---

<sup>184</sup> Cumbe, M. (2018, 08 de Novembro). Biografia de General D. *Moz Tsakane*. Consultado em 02 de Agosto de 2019, em <https://www.moztsakane.com/2018/11/biografia-de-general-d.html>

Um dos aspectos mais interessantes deste mapa é a oposição entre uma sinalização densa nos arredores da cidade e a sua total inexistência no seu centro. De facto, alguns *rappers* habitam o centro, mas este parece não funcionar como um elemento identitário.

O ajuntamento de grupos vindos da periferia para o centro da cidade de Lisboa, que é notório desde os primórdios da visibilidade do movimento *hip-hop* em Portugal, permanece como indicador de um dos paradoxos mais interessantes em que a experiência da música *rap* assenta: se, por um lado, esta vive da representação de espaços urbanos delimitados simbólica e geograficamente (verbalizada através de expressões como “*Miratejo is in the house*”; “*Caravelos is in the house*” etc.), por outro lado a sua prática e consumo assume muitas vezes características de desterritorialização (Fradique, 1999, p.126).

Sete grupos participaram do álbum *Rapública* e cada um gravou duas músicas. Black Company, Boss AC, Líderes da Nova Mensagem, Funky D, Zona Dread, Family e New Tribe foram os escolhidos. O disco contou com músicas cantadas em inglês, português e crioulo cabo-verdiano<sup>185</sup>. Depois disso, a presença do crioulo cabo-verdiano passou a ser constante no *rap* produzido no país, mostrando uma forte demarcação identitária de imigrantes das antigas colônias no movimento *hip-hop* de Portugal. A ligação de vários países que foram colonizados por Portugal com o *rap* produzido em Lisboa também é observada na música *Minha banda* (Funky D, 1994, faixa 3). Os membros do Funky D são descendentes de angolanos e abordaram a guerra civil naquele país, que durou de 1975 a 2002. As críticas em relação à sociedade portuguesa foram observadas na música *Só queremos ser iguais* (Zona Dread, 1994, faixa 6). O grupo Zona Dread condenava o racismo sofrido no país e denunciava injustiças socioeconômicas.

O álbum *Rapública* conseguiu visibilidade e foi importante para que a mídia portuguesa passasse a dar mais atenção ao movimento *hip-hop*. Gradualmente, a mídia ampliou o seu interesse pelos “processos culturais que resultam dos novos espaços e fluxos urbanos que emergem do contexto pós-colonial” (Fradique, 1999, p.124). Entretanto, a autora aponta que esses espaços onde se consome o gênero musical não são homogêneos, possuindo relações fluídas, itinerantes e até mesmo conflituosas. Fradique (1999) afirma que, apesar dos intensos fluxos migratórios, tanto diaspóricos, como transnacionais, os *rappers* fazem uma reivindicação do seu espaço de pertença. Mostrar orgulho do lugar de origem é uma forma de buscar inverter a condição de exclusão

---

<sup>185</sup> O inglês foi a língua utilizada nas músicas *Generate power* (Boss AC, 1994, faixa 8) e *Psyca style* (Black Company, 1994, faixa 9). O inglês também foi usado em trechos de outras músicas do álbum, como em *A verdade* (Boss AC, 1994, faixa 4) e *Summer season* (New Tribe, 1994, faixa 14). A música *Rabola bô corpo* (Family, 1994, faixa 13) foi a primeira música de *rap* em crioulo cabo-verdiano gravada em Portugal.

imposta pela arquitetura urbana, que põe os imigrantes e seus descendentes em condições de moradia precárias e distantes do centro (Fradique, 1999). Boaventura de Sousa Santos (2007) destaca que essa exclusão é estrategicamente feita na arquitetura urbana de qualquer cidade, sendo chamada de “linha abissal”, uma linha invisível, mas que separa as pessoas aceitas como cidadãos plenos e com todos os direitos civis garantidos, enquanto as pessoas pobres são afastadas socialmente.

Mesmo diante de uma arquitetura estruturada para excluir as pessoas pobres, os *rappers* buscam constantemente estratégias para inverter essa lógica e conseguem bons resultados. Em março de 2017, foi realizada a *Semana Margem Sul* no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa. O intuito foi promover os *rappers* da Margem Sul, mostrando a importância do movimento *hip-hop* na luta contra exclusões. O jornal Público<sup>186</sup>, de 16 de março de 2017, relata que os artistas em destaque foram: Chullage (com B Skilla), Mortex, Vulkanuz, Os Miny BoysThing, Malabá, Nucho, Dice, Orteum, TNT, Fizz, Don Nuno e Silab n Jay Fella. A edição do Público ainda mostra que o ex-ministro Mário Lino chamou a Margem Sul de “deserto” em 2007, o que causou a resposta dos *rappers* TNT e Blasph e MS Pride, que cantam “Chamam-lhe o deserto, o mais perto do céu, mais perto do Tejo” (*ibidem*). Outro trecho destacado pela edição é do *rapper* Chullage: “Embora para muita gente este lado não conte. (...) este lado é a fonte, banda-sonora deste lado da ponte” (*ibidem*).

Para fora da Margem Sul, também há bastante politização no *rap* português. O *site* especializado em *rap* Rimas e Batidas<sup>187</sup> publicou uma matéria sobre o histórico do *rap* de intervenção em Portugal e destacou os nomes de Black Company, Zona Dread, Da Weasel, Sam The Kid, Mind da Gap, Valete, Chullage, Xeg, Dealema, NBC, Allen Halloween, Mike El Nite, Capicua, Keso e Slow J<sup>188</sup>. Todavia, para além desses nomes que são considerados marcantes como intervenção, a matéria assinada pela jornalista

---

<sup>186</sup> Duarte, M. (2017, 16 de Março). Pôr o rap da Margem Sul no património cultural português. *Público*. Consultado em em 19 de Março de 2019, em <https://www.publico.pt/2017/03/16/culturaipsilon/noticia/por-o-rap-da-margem-sul-no-patrimonio-cultural-portugues-1765032>

<sup>187</sup> ReB Team. (2017, 25 de Abril). Poesia, rap e intervenção. Rimas e batidas. Consultado em 01 de Junho de 2018, em <http://www.rimasebatidas.pt/poesia-rap-intervencao/>

<sup>188</sup> Desses nomes, Chullage, Black Company, Da Weasel e Zona Dread são da Margem Sul. Sam The Kid, Xeg, Slow J, Mike El Nite e Valete são de Lisboa. NBC é natural de São Tomé e Príncipe, mas reside em Lisboa. Allen Halloween é natural de Guiné Bissau, porém vive em Lisboa. Mind da Gap, Dealema, Capicua e Keso são do Porto.

Rute Correia afirma que “não haverá MC digno desse nome que não tenha emprestado pelo menos meia-dúzia de versos à denúncia de um sistema injusto” (Correia, 2018).

Apesar do viés reivindicativo ser bastante presente, existem outros *rappers* que não priorizam essa vertente no *rap* produzido em Portugal. Fradique (1999) remete a uma reconfiguração do cenário do *rap* local, desde o interesse de gravadoras sobre os artistas nos finais da década de 1990. O interesse mercadológico marcou uma divisão entre os *rappers* que reivindicavam uma postura *underground* e que acusavam os outros de serem comerciais. O *rap* em Portugal deixou de ser totalmente ligado a pessoas de ascendência africana, que lutavam contra o racismo, xenofobia e buscavam direitos sociais e políticos. Com o intuito de direcionar os trabalhos a um público maior, tendo muitas vezes uma orientação de editoras, os *rappers* passaram a ampliar os temas, para assuntos de menor confronto social, e buscaram uma profissionalização. Boss AC foi pioneiro nessa estratégia de expansão, lançando um disco com a produtora EMI–Valentim de Carvalho, em 1998, com o título de *Manda chuva*. Boss AC realizou a pré-produção e a gravação nos Estados Unidos, fazendo inclusive a mistura de som com o estadunidense Troy Hightower, um reconhecido produtor de música *rap* a nível mundial. Boss AC utilizou a mistura com outros ritmos musicais como *soul*, *ragga* e *R&B*, bem como cantou algumas músicas em crioulo, como forma de valorização das origens cabo-verdianas, mas também versou em português e inglês. O disco se tornou um dos álbuns mais populares do período em Portugal, mostrando a ascensão popular do *hip-hop* no país.

Com a popularidade cada vez maior, os jovens portugueses brancos passaram a se interessar pelo *rap* e a realizar as suas produções. A influência do *rapper* brasileiro Gabriel, O Pensador, que estava fazendo bastante sucesso no Brasil e é branco e de classe média alta, também motivou outras pessoas a cantarem *rap*. A busca, no entanto, por algo que ainda fosse *underground* ainda era constante. Dessa forma, o *rapper* português branco Sam The Kid fez um álbum completamente independente, desde a gravação à produção. Para gravar o álbum, ele contou com o apoio do produtor Rui Miguel de Abreu, um dos mais influentes do *hip-hop* português e que lhe deu um MPC, equipamento para a produção de instrumentais de *rap*. Assim, Sam The Kid conseguiu uma marca de independência, ao ser responsável por todo o processo de produção de suas músicas. O álbum intitulado *Entre(tanto)*, de 1999, fê-lo ganhar reconhecimento público.

Fradique (2004) destaca que o hino da Eurocopa de 2004, competição de futebol realizada em Portugal, contava com elementos de sonoridade *rap*, confirmando o lugar que o ritmo passou a ocupar na definição da identidade nacional contemporânea. A autora

ressalta ainda que episódios semelhantes já haviam “acontecido com a presença de *rappers* na Expo 98, ou nos hinos da campanha presidencial de 1995” (Fradique, 2004, p.352). A expansão do *rap*, no entanto, levou o movimento *hip-hop* a ser questionado sobre a continuidade da ligação com as questões sociais, pois o número de músicos sem grande atenção com a situação política também aumentou bastante. Portanto, passaram a ser produzidas várias músicas com direcionamento para festas e com poucas reflexões, priorizando temas como conquistas amorosas, bebidas e diversão na noite.

Até mesmo vários artistas que iniciaram com um viés interventivo no país passaram a produzir músicas de fácil assimilação com o intuito de se tornarem *hits* nas rádios e discotecas. Com isso, o *rap* tornou-se um meio mais lucrativo, porém com menos poder de intervenção social. Além disso, há o fenômeno recente do *trap music*, um subestilo de *rap* com batida mais eletrônica e frases curtas, sendo geralmente mais direcionada para dançar do que para refletir. No entanto, há grupos com mensagens políticas nesse estilo, como é exemplo o grupo Slow J. Predominam, todavia, músicas de fácil assimilação e o *trap* é atualmente uma vertente do *rap* bastante popular em Portugal, sobretudo entre o público adolescente e juvenil.

Um episódio em setembro de 2017, no Rock in Rio do Rio de Janeiro, mostra como o *rap* produzido em Portugal foi visto no Brasil. Os *rappers* Virgul e Carlão se apresentaram nesse grande evento com o grupo de *soul* e *funk* HMB. A pouca utilização de mensagens interventivas decepcionou o público, mais habituado a ouvir *rap* como forma de ativismo político. O jornal Folha de São Paulo<sup>189</sup> publicou uma matéria com duras críticas, com o título “Grupos portugueses fazem rimas ingênuas no Rock in Rio”. A notícia, assinada pelo jornalista Thales de Menezes, diz que foi observado “nas letras das músicas, muita ingenuidade, fazendo versos sobre brincadeiras com algumas pitadas de romantismo. Quem assistiu ao *show* saiu acreditando que o *hip-hop* português ainda está no jardim de infância”. A matéria ainda afirmou que o grupo estava habituado “a dividir *shows* na tímida cena portuguesa do gênero”. Apesar disso, destacou-se que, em alguns momentos, os artistas mencionaram corrupção, com solidariedade à causa do Brasil, que sofreu um golpe de estado em 2016. Os *rappers* também questionaram ao

---

<sup>189</sup> Menezes, T. (2018, 05 de Outubro). Grupos portugueses de hip-hop fazem rimas ingênuas no Rock in Rio. *Folha de São Paulo*. Consultado em 05 de Outubro de 2018, em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1919312-grupos-portugueses-de-hip-hop-fazem-rimas-ingenuas-no-rock-in-rio.shtml>

público se “estavam preparados para a revolução”, mesmo sem mencionarem temáticas revolucionárias nas letras (*ibidem*).

A matéria da Folha de São Paulo foi respondida pelo jornalista e produtor Rui Miguel de Abreu, em publicação no *site* Rimas e Batidas<sup>190</sup>. No título, Abreu disse: “Hey, Folha de São Paulo: olha aí ‘a tímida cena portuguesa’ de *hip-hop*”. Rui Miguel disse que o jornalista responsável pela matéria tem legitimidade para emitir juízos de valor sobre a atuação que presenciou, mas considerou uma desonestidade intelectual fazer um panorama do cenário do *hip-hop* de um país, com base em uma atuação; por isso, questionou a frase em que o jornalista falou sobre a “tímida cena portuguesa”. O jornalista português pontuou que seria como analisar o cenário do *rap* brasileiro a partir da música *2,3,4-5 meia 78*, de Gabriel, o Pensador, em cuja letra o *rapper* relata uma maratona de ligações para todas as mulheres da sua lista telefônica em busca de sexo. Adicionalmente, destaca que o Rock in Rio tem apenas preocupações comerciais, por isso, não teria como buscar o melhor do *rap* português, quando a lógica do evento é exclusivamente mercantil. Abreu comparou isso a procurar gênios da literatura em exposição de livros em bombas de gasolina. Com isso, Abreu finalizou com uma lista de 56 clipes de *rap*, onde se destacam alguns nomes como Sam The Kid, Dealema, Mundo Segundo, Boss AC, Maze, Chullage, Capicua, Valete, Keso, Allen Halloween, Slow J, Ace, Xeg e Fuse.

## 6.2 Estudo de caso: Chullage

Chullage, ou Nuno Santos, é um *rapper* português, de ascendência cabo-verdiana, que nasceu em 1977 e morou no bairro Benfica, em Lisboa, durante os seus primeiros anos de vida. Os seus pais se transferiram para Portugal em um dos primeiros fluxos migratórios antes da Revolução dos Cravos, em 1974. Em busca de melhores condições de vida, os pais dele trabalharam em situações precárias e muitas vezes estiveram desempregados, morando na Área Metropolitana de Lisboa, até se instalarem no antigo convento Casa da Pia, no Monte de Caparica, local que era conhecido como “asiló” (Raposo, 2007).

---

<sup>190</sup> Abreu, R. M. (2017, 18 de Setembro). Hey, Folha de São Paulo: olha aí “a tímida cena portuguesa” de hip hop. *Rimas e batidas*. Consultado em 05 de Outubro de 2018, em <http://www.rimasebatidas.pt/hey-folha-sao-paulo-olha-ai-timida-cena-portuguesa-hip-hop/>

Os moradores do local viviam em más condições, dividindo barracas entre grupos familiares antes desconhecidos. Em sua maioria, eram imigrantes de Angola e Cabo Verde. Foi também nesse espaço que Chullage passou a ter maior convívio com a língua crioula de Cabo Verde. Ele era mais habituado a falar português com os seus pais, mas nesse espaço a língua cabo-verdiana predominava. Além disso, passou a ter maior proximidade com a cultura cabo-verdiana em outros quesitos, como a partilha e a comunhão entre os vizinhos, característica que era corriqueira no Monte de Caparica, algo pouco comum em outros locais de Portugal. Outra aproximação era por meio de comidas e demais encomendas cabo-verdianas, que moradores do Monte de Caparica recebiam de familiares que viviam no arquipélago.

O primeiro contato com o *rap* aconteceu quando um primo enviou um disco da Holanda, no início dos 1990. Apesar de existir pouco *rap* em Portugal na época, ele se encantou pelo ritmo a partir do disco recebido e passou a cantar *freestyles*, registrando-os em um gravador. O *rap* foi o meio encontrado por Chullage para buscar afirmação identitária, diante da escassez de oportunidades sociais. Chullage fazia improvisos sem grande compromisso social, chegando a formar o primeiro grupo Black Brothers, aos 14 anos de idade. O grupo fazia apresentações em *freestyles* e sem grande projeto artístico de profissionalização. O *rap* transformou a vida dele, a partir do contato com letras de forte cunho político oriundas dos Estados Unidos, sobretudo da *Zulu Nation*, primeira organização de *hip-hop* da história. Nessa época, ele começou a refletir sobre a pobreza e o racismo que sofria cotidianamente e passou a relatar essas questões nas letras de *rap* (Raposo, 1999).

Vivíamos numa comunidade extremamente pobre. Barracas no meio das baratas, pulgas, ratos de saraças. Tudo o que tínhamos era nosso e quando começou a aparecer os movimentos de *rap* zulu, eu quando já comecei a ouvir *rap*, comecei a ver a pessoa falar da nossa realidade, coisa que eu nunca tinha ouvido. (...) O racismo, a primeira vez que ouvi falar disso, foi no *hip-hop*, foi pelos próprios jovens americanos, depois portugueses. Quer dizer, os africanos em Portugal, isso aparentemente foi a primeira vez que eu tive função da comunidade maior que minha casa. (...) Nós não lemos livros de política, não temos formação política, até o *hip-hop* chegar na nossa vida, né? E aí, que começa a falar de merdas que a gente vai querer descobrir mais. E o *hip-hop* faz isso, o *hip-hop* começa a tomar conta da tua vida, né? Já não há como fugir do *hip-hop* agora. Tá nessa coisa que o pessoal chama de movimento *hip-hop* e o caralho (Chullage, entrevista, 03 de agosto de 2016).

Chullage teve uma infância marcada pela doença da mãe, que descobriu ser portadora de câncer quando ele tinha apenas sete anos de idade. Essa realidade o obrigou

a, ainda criança, ir com bastante frequência ao hospital. A partir da adolescência, cresce continuamente a inconformidade de Chullage com as condições de vida precárias no “asiló”, com o racismo sofrido no dia-dia, pela sua cor da pele, e com a xenofobia pela ascendência cabo-verdiana. A escola é um dos espaços onde o jovem passa a observar essa discriminação de forma mais notória, pois negros e brancos não se integravam na escola em que estudou na adolescência. Foi essa realidade que o levou à inconformidade e a produzir as primeiras letras de *rap* interventivo, reivindicando melhores condições de vida e denunciando as agressões físicas e simbólicas sofridas no cotidiano. Na escola, quanto mais avançava o grau escolar, mais percebia o menor número de negros e o seu consequente isolamento, pois não conseguia se integrar com os brancos. Adicionalmente, notava a diferença econômica favorável aos brancos (Raposo, 1999).

O *rapper* se transferiu na juventude para o Arrentela, na cidade de Seixal, na Área Metropolitana de Lisboa. Nesse local, foi um dos formadores da *crew Red Eyes Gang*<sup>191</sup>, com o intuito de aumentar a interação entre os jovens do bairro. A *crew* foi formada em 1995 com dezenas de pessoas do bairro Arrentela, mas está praticamente desativada. Muitas pessoas que formavam o coletivo emigraram, com o intuito de encontrar melhores oportunidades de emprego, para países como França ou Luxemburgo. Alguns desses continuam com produções esporádicas nesses países. Entre os *rappers* de maior ativismo político, apenas Lowrasta e Don Nuno continuam morando em Portugal. No entanto, Lowrasta sente-se afastado do movimento, justificando esse distanciamento para não realizar entrevista para esta tese. Todavia, o artista faz algumas atuações, como também atua de *backing vocal* de Chullage.

Alguns *rappers* que iniciaram no *Red Eyes Gang* também desistiram do *hip-hop* por pressões familiares, pois o *rap underground* ocupa muito tempo e não possibilita um rendimento financeiro. Houve assim uma queda do *hip-hop* do Arrentela, por uma série de fatores, apesar de esse bairro possuir um grande respeito na formação do movimento no Miratejo, considerado o berço do *rap* em Portugal.

Em trabalho sobre a *Red Eyes Gang*, o antropólogo Otávio Raposo (2007) legitima que a *crew* alimentava um ritual e afirmava um forte sentimento de pertença. Com isso, criava-se uma identificação coletiva entre todos os membros e recriava-se o pensamento coletivo para aumento da autoestima dos seus membros, que buscavam sair coletivamente do anonimato. Dessa forma, era necessário ter uma conduta aprovada por

---

<sup>191</sup> De acordo com o antropólogo Otávio Raposo, o nome *Red Eyes Gang*, que pode ser traduzida como gangue dos olhos vermelhos, é referente ao efeito dos cigarros de haxixe, que deixam os olhos dessa cor.



todos os membros e um compromisso com intervenção e mobilização política, para ser aceito por essa *crew*.

Não basta querer representar *Red Eyes Gang*, é preciso poder e saber impulsionar o nome da *crew* de forma aos seus integrantes ficarem bem vistos. Esta declaração de adesão implica responsabilidades acrescidas, dado ao indivíduo falar em nome de um grupo mais alargado. Viver na Arrentela ou conviver com alguns membros do grupo não são factores suficientes para um jovem pertencer ao *Red Eyes Gang*, é necessário ganhar uma aceitação do colectivo, o que só é conquistado através da partilha de experiências na *street*. Isto porque representar *Red Eyes Gang* é uma espécie de celebração e denúncia dos acontecimentos significativos vividos pelos membros do grupo nas ruas do bairro. É este o sentido que podemos encontrar em muitas de suas letras (Raposo, 2007, p.171).

Analisando os relatos do sociólogo, compreende-se o forte sentimento de coletividade ao qual Chullage está ligado em sua formação como *rapper*. Chullage também participou da criação da Plataforma Gueto, movimento social negro com o intuito de criar alternativas antirracistas e anticapitalistas, tendo o *rap* como um dos seus meios de difusão de mensagem. Há vários militantes do Plataforma Gueto de outros bairros, como LBC Soldjah e Hezbó, que vivem na Cova da Moura, na Amadora e cantam em crioulo cabo-verdiano. A Plataforma busca valorizar os novatos que chegam com uma mensagem crítica, os quais Chullage considera como discípulos dos ideais do coletivo.

Chullage revela, em entrevista realizada para esta tese, um tom de desilusão em relação ao movimento *hip-hop* em Portugal. O principal motivo para isso são os caminhos tomados pela maioria dos *rappers*. Ele argumenta que o *rap* se resumiu a *MCs* preocupados em fazer músicas com mensagens ofensivas para outros bairros, alimentando uma guerra entre os guetos, o que prejudica as causas dos oprimidos, que necessitam de união para encontrar soluções diante de um sistema opressor. Há ainda outro caminho popular no *rap* da atualidade, que é a utilização desse ritmo como entretenimento para brancos, considerado por Chullage como igualmente prejudicial aos objetivos do *hip-hop*. Ao se tornar um artista que tem o objetivo de entreter, o *rapper* deixa de ser um intelectual interventivo e o seu discurso é desprezado. Por isso, ele apresentou um tom de desilusão na entrevista para esta tese e estava em um período de afastamento do *rap* para reflexão e posterior aprimoramento no *hip-hop*.

A gente destrói-se na merda dessas mensagens sobre bairro contra bairro, preto contra preto, que eu não quero fazer isso. Ou estás a fazer música para entreter os brancos, que é igualmente destruidor para nós. Portanto, eu deixei de ver um caminho que me interesse no *rap* que existe aqui. Portanto, neste momento a minha cabeça está a se reformular, de

como utilizar o *rap*, porque uma pessoa que cresceu no *hip-hop* não tem como fugir do *hip-hop* (Chullage, entrevista, 03 de agosto de 2016).

O músico acrescenta que cada artista se preocupa individualmente com a sua carreira artística e não ocorre uma integração no movimento. Para Chullage, os *rappers*, em especial, desprezam a união com as demais vertentes do *hip-hop*. O princípio fundador do movimento *hip-hop* previa uma interação contínua entre *MCs*, grafiteiros, *DJs* e *b-boys*. Sem a integração, os *rappers* geralmente acabam ganhando mais visibilidade, por terem o domínio da palavra e subirem aos palcos. Para Chullage, eles deveriam utilizar essa plataforma para valorizar o movimento, mas, em sua maioria, não o fazem. Assim, o *rapper* entende que não existe uma mobilização, nem um movimento *hip-hop* ativo atualmente em Portugal, mas sim “várias pessoas em movimento individual” (Chullage, entrevista, 03 de agosto de 2018). Além disso, Chullage afirma que não há militantes do *hip-hop* politicamente atuantes no país, buscando reivindicações junto à sociedade. Para o *MC*, essa série de fatores cria um enfraquecimento da cultura e provoca um desrespeito à história do *hip-hop*.

O *hip-hop* a gente não pode pegar nele e fazer dele o que a gente quiser, há que seguir os princípios, não fomos nós que o inventamos, o pessoal é capaz de ir a uma igreja e respeitar o altar (...) Mas quando chega ao *hip-hop* avacalham aquela merda e o *hip-hop* tem os seus princípios e, além disso, tinha aquelas quatro vertentes (...) E hoje tu tens vários dos *writers* que são miúdos, cheios do dinheiro que é "eu não gosto de *rappers*, eu quero é fazer grafite". E muitos *rappers* não querem saber de *breakdance*, a maioria dos *rappers* mesmo não quer saber sobre as outras vertentes do *hip-hop*, os *rappers* tão numa posição do “nós somos o *hip-hop*” e o resto que se foda, e isso é que é o *rap* agora, é o espetáculo, exposição de palco para o espetáculo, música na rádio, já não há uma ligação, já não há um crescer do movimento como um só, o crescer do movimento como uma luta política comum, né? O *hip-hop* neste momento em Portugal, não tem política nenhuma, não consegue mobilizar (Chullage, entrevista, 03 de agosto de 2016).

O isolamento também é motivado pela facilidade na produção das músicas, pois há uma série de plataformas digitais, possibilitando a gravação de discos, sem a necessidade de interação entre as pessoas. Desiludido com a perda da coletividade no *hip-hop*, Chullage resolveu afastar-se do movimento entre 2013 e 2017. Chullage buscou outras formas de se encontrar na arte e, sobretudo, sem buscar uma comercialização do *rap*, pois ele compreende esse gênero musical como um instrumento para transmitir mensagens revolucionárias. Ele criou o projeto de poesia Sr. Preto. Em julho de 2012, lançou o *blog* <http://senhorpreto.blogspot.pt/>, para disponibilizar poemas que escreveu. Além disso, faz apresentações como ator teatral e como *spoken word*. Chullage é ainda licenciado em sociologia, mas diz que acima de tudo é formado através do *hip-hop*, pois

“sem o *hip-hop* nunca teria sido ativista, nunca nem teria conhecido o ativismo, porque eu nunca estudei nada dessas merdas, só depois” (Chullage, entrevista, 03 de agosto de 2018). Ele também fez pós-graduação em música para teatro em Londres, na Inglaterra, entre 2015 e 2017. Para ele, foi uma forma de continuar vivendo de arte sem fazer do *rap* um meio de subsistência, visto que é necessário se adaptar à lógica do mercado e, caso desejasse viver do *hip-hop*, teria de utilizar estratégias de comercialização em conflito com suas convicções ideológicas. Chullage já havia realizado atividades envolvendo o teatro em ações na Associação Khapaz, uma entidade no Arrentela da qual é um dos fundadores. O *rapper* participou da organização de atividades de incentivo aos jovens do bairro com talentos artísticos. O músico diz, em entrevista, que busca no teatro um modo de encontrar formas de fazer teatro negro, sem depender do saber das culturas portuguesas e brancas.

Preciso de uma coisa diferente para fazer, que seja profissional. Eu não quis fazer e nunca vou fazer *rap*, como uma carreira profissional, porque isso implica muito compromisso político. (...) A indústria cultural capitalista é que paga os músicos, obviamente que nunca vai escutar *CD* dessa mesma indústria que se levantasse contra ela (Chullage, entrevista, 03 de agosto de 2016).

Apesar de analisar que existe uma falta de preocupação política e de união entre as vertentes no movimento *hip-hop* em Portugal, Chullage ainda observa uma geração que começa a renascer utilizando o *hip-hop* como movimento de transformação, realizando festas comunitárias nos bairros. Ele cita, como exemplo, um evento unindo *rap underground* e *reggae*, ocorrido na cidade do Barreiro, local da entrevista desta tese, no dia anterior à gravação desse relato. O *rapper* tem certa esperança em presenciar o renascimento do movimento e afirma ser fundamental valorizar atitudes como essa, para manter a integridade e a esperança no movimento, não deixando que o *hip-hop* seja dominado pelo estado, a academia ou a indústria cultural.

Durante a estadia na Inglaterra, Chullage observou diferenças entre as configurações do racismo na Inglaterra e em Portugal. Em Portugal, não há punição para atos racistas e, por isso, as pessoas podem declarar abertamente que são racistas. Na Inglaterra, ele retrata a existência de leis<sup>192</sup> proibindo qualquer ação racista, com isso, a

---

<sup>192</sup> As leis da Inglaterra para combater a injúria racial e religiosa estão em vigor desde 1998, sob a vigência da lei de crimes e desordens (Crime and Disorder Act). Todavia, se o ato for classificado como crime de ódio, a punição é ainda mais rigorosa, segundo vigora lei de Justiça Criminal (Criminal Justice Act), que está em vigor desde 2003. (1)

discriminação é reconfigurada de forma mais velada. Assim, o artista afirma que se constrói uma ideia falsa de que não há racismo na Inglaterra. Entretanto, o *rapper* entende que não há um debate sobre os males do capitalismo avançado na Inglaterra e, por isso, o sistema provoca uma constante extorsão do dinheiro de todos, alimentando a falsa ideia de que ter uma casa é sinônimo de felicidade. Sendo assim, as pessoas aceitam pacificamente a exploração, ainda mais acentuada nos imigrantes. Além disso, após o Brexit<sup>193</sup>, houve vários comentários explícitos afirmando que os imigrantes devem voltar para as terras de origem (Chullage, 2016).

O período na Inglaterra serviu para aprimoramento técnico e para refletir sobre as questões sociais, sem novas gravações. Ele diz que a decisão de parar para pensar e realizar estudos em outras áreas da arte já era fruto de uma reflexão contínua, pois a sua postura interventiva faz com que o espaço dele seja sempre no *underground*. Por isso, seria necessário encontrar outro meio para viver, pois o seu *rap* de combate ao capitalismo provoca automaticamente uma projeção menor, em relação aos artistas que atendem às demandas do sistema.

Mais cedo ou mais tarde, tem que começar a falar menos, não é? E eu, aos dois por três, tive que entender, que se eu quisesse continuar a falar o que eu falava, não podia mesmo almejar ter os concertos que os outros têm. Querer a projeção que outros têm, porque isso é uma contradição. Então, tinha mesmo que ter outra coisa na arte, que me desse prazer de fazer e que eu pudesse sustentar o meu filho. Porque na música nunca vou lutar sequer por isso, tá a ver? Posso dar concerto e se der concerto tem que me pagar. Mas o meu concerto é uma partilha, é uma procura, são palavras com inquietações, que o som traz pro público e se espera ter um retorno. Não vou lá pra te pôr a dançar, para te pôr a curtir e amanhã ir pra casa caçar pokémons, tá a ver? Não quero mais fazer até, acho que a minha interrupção no norte foi isso, porque o *rap* tornou-se muito essa merda. E acho que eu não me encontrei mais num lugar (Chullage, entrevista, 03 de agosto de 2016).

Chullage destaca o trabalho daqueles que não desistem e continuam com a força interventiva. Para ele, esses *rappers* constroem uma alternativa a um *hip-hop* dominado por músicas com mensagens direcionadas para comercialização, pautadas em conteúdos

---

(1) Citizens advice (2019). Racist and religious hate crime. Consultado em 26 de Março de 2019, em: <https://www.citizensadvice.org.uk/law-and-courts/discrimination/hate-crime/racist-and-religious-hate-crime/>

<sup>193</sup> O Brexit foi o referendo que aconteceu em 23 de junho de 2016, para decidir a permanência da Inglaterra na União Europeia e 51,8% dos ingleses votaram pela saída da União Europeia. Um relatório do The National Police Chief's Council mostram que os crimes de ódio racial aumentaram em 57% após o Brexit.

simples ou na *egotrip*<sup>194</sup>. Chullage entende que vários *MCs* lançam músicas atualmente e acreditam que têm fama, não se preocupam com maiores reflexões e se prendem as tendências do capitalismo, esquecendo as inquietações dos seres humanos e a função política da mensagem transmitida pelo *hip-hop*. Não se preocupam também em contribuir para a educação das pessoas e com melhorias nos seus bairros, participando, por exemplo, de associações. Chullage diz que qualquer militante do movimento *hip-hop* deve preocupar-se com o ativismo e, em vez de se tornar apenas um artista, deveria ser um ativista, aquele que utiliza a arte como forma de ativismo político. Ele propõe um contra-ataque ao sistema e até mesmo medidas à base da força, para uma revolução, como “queimar algumas ruas” (Chullage, entrevista, 03 de agosto de 2016). Ele entende que o papel do *rapper* é ser um instrumento para a reconstrução social. Todavia, se entristece ao receber várias mensagens de desânimo quando faz essas propostas.

Temos que voltar a tomar essa força, porque o que estamos passando na Europa, o que estamos passando em Portugal é grave, mano. Portanto, temos que redescobrir e repensar quais as novas armas pra poder usar no momento que a gente tá. (...) Temos que redescobrir uma maneira de engajar nossa música no processo maior. (...) Esse ativismo que tá muito cooptado, estamos em uma fase que eu acho que temos que voltar à raiz do fazer *hip-hop*. (...) As pessoas vão tentando ver como é que vão mudar a história e o mais chato é sentar diante o banco e me dizerem “não isso, isso não é decente” (Chullage, entrevista, 03 de agosto de 2018).

### 6.2.1 Análise do discurso de Chullage

A partir da quantificação dos temas da carreira do *rapper* Chullage, no capítulo dedicado à metodologia, é possível concluir que as principais preocupações do artista ao longo da carreira são: Vida no gueto, *rap*, racismo, violência, desigualdade, mídia, identidade e política de Portugal. Esses temas, no entanto, preocupam o artista em proporções variadas ao longo da carreira.

No primeiro disco, *Rapresálias... Sangue, lágrimas, suor*, lançado em 2001, o *rapper* apresenta diversas críticas sociais, políticas e econômicas em suas músicas. Chullage produziu um álbum como resultado da junção de várias músicas que havia produzido nos anos anteriores, quando ainda não tinha recursos para fazer um disco. Essas informações ajudam a entender a preocupação acentuada do artista com as características do *rap*, tema mais trabalhado no primeiro álbum. Chullage buscou

---

<sup>194</sup> A *egotrip* é a música em que os *rappers* alimentam o próprio ego, elogiam-se em demasiado, esbanjando sucesso e uma inteligência superior em comparação aos demais *MCs*.

apresentar os motivos que o levaram ao gênero musical e o fizeram continuar buscando realizar o sonho de gravar o primeiro álbum, diante das dificuldades financeiras e da falta de perspectivas. Outra preocupação acentuada do artista é com o tema vida no gueto, o assunto mais abordado na carreira e segundo do álbum *Rapresálias... Sangue, lágrimas, suor*.

A música *Rhymeshit que abala* (Chullage, 2011, faixa 2) foi selecionada para análise, por proporcionar a combinação dos dois temas mais abordados nesse álbum inaugural. O artista foca na utilização de um *rap* voltado a necessidade de conscientização, ao mesmo tempo que critica os *rappers* que não fazem conteúdos interventivos.

Contra a ignorância resistência tua inconsciência neutralizo, *rap* sem inteligência é negligência tua insistência imobilizo/ Não há hipóteses de sobrevivência *fake niggaz* hostilizo, com *fake niggaz* rivalizo e *fake* som não equalizo/ A tua cabeça, tua *crew* teu movimento desestabilizo, *MCs* não tem acesso ao vocabulário que eu utilizo (Chullage, 2011, faixa 2).

*Rhymeshit que abala* é uma música que também enfatiza a importância do ritmo, detectada através da análise semântica do título. “*Rhymeshit*” é uma expressão criada pelo *rapper*, extraída de palavras em inglês, traduzidas como “rima” e “merda”. A rima vem a partir da expressão “*rhyme*”. Já a palavra “merda” é a tradução de “*shit*”. O uso do termo “merda” não tem um sentido pejorativo, para desqualificar a rima, mas é entendido como forma de expressar impacto. Para ele, as rimas do *rap* devem causar choque e serem frontais. Desse modo, Chullage destaca, na primeira parte da expressão, a importância dada a letra no gênero musical *rap*. Esse objetivo sintático é acrescentado da expressão “que abala”. Nesse trecho, destaca a importância de “abalar” o receptor, através de um ritmo que favoreça a esse impacto. Em entrevista para esta tese, Chullage explicou que os objetivos de causar impacto e abalar o ouvinte do *rap* só são alcançados em uma sintonia entre a musicalidade de um instrumental que favoreça a esse choque, aliada de uma letra forte e interventiva.

Não vai ter uma letra politicamente superior, elaborada, e o *beat* não bate, e o teu *flow* não bate, porque não vai tocar na pessoa. Por mais que você grave uma letra foda e não tocar na pessoa, não vale de nada. Agora quando você trabalha sua arte e estética, para que possa ser sentida e entendida. Eu acho que sem isso não faz sentido. Tem que procurar entrar no coração das pessoas. Tipo, vamos fazer uma coisa tipo “pá” e junta os manos (Chullage, entrevista, 03 de agosto de 2018).

Outra música em que ele apresenta reclamações sobre a realidade do *hip-hop* é denominada *Os tempos mudam* (Chullage, 2001, faixa 4), na qual lamenta o fato de vários *rappers* do Arrentela terem esquecido os princípios de partilha, para focarem na ganância e na individualidade. Na entrevista para esta tese, o *rapper* afirmou que passou por mudanças de pensamento ao longo da carreira e não vê mais necessidade de apontar os defeitos de outros *rappers*, como fez em *Rhymeshit que abala* e na música *Os tempos mudam*. Ele acredita ser mais interessante focar-se nas questões sociais e na luta em comum contra o sistema político.

As músicas *Igualdade é uma ilusão* (Chullage, 2001, faixa 13) e *Dedicatória* (Chullage, 2001, faixa 14) apresentam uma combinação dos outros temas mais trabalhados no primeiro álbum do artista. Em *Igualdade é uma ilusão* há uma combinação dos temas capitalismo, racismo, violência e desigualdade. Com isso, o *rapper* se mostra desiludido com o sistema que proclama liberdade e igualdade de direitos para a população, mas provoca oposição entre uma classe privilegiada e outra abissalmente excluída, tal como observa Boaventura de Sousa Santos (2007), na teoria da “linha abissal”.

Desse modo, o artista versa “Igualdade é uma ilusão, liberdade é só uma vaga sensação, esquadrões inteiros marcham como a nossa posição/ Retaliação não é a melhor solução, mas é melhor que esta situação” (Chullage, 2001, faixa 14). Ao longo da letra, Chullage fala do medo e da vergonha sentidos pelos periféricos, devido à condição de subalternos na sociedade, bem como aborda o extermínio da cultura e das crenças de origem africana. Além disso, eles sofrem com doenças e com vulnerabilidade ao uso de drogas. Chullage ainda reivindica, na letra, que canta em prol do resgate das tradições apagadas pelo colonialismo e promete repassar ao filho dele um sentimento de revolta, ensinando-o a ter uma postura de resistência.

Já na música *Dedicatória* (Chullage, 2001, faixa 14), Chullage faz uma homenagem às pessoas que sofrem violência nos guetos e conseguem resistir às opressões. O artista mostra a sua admiração por pessoas que viveram uma realidade próxima à dele, mas foram assassinadas ou estão em presídios. Em resposta à estigmatização que sofrem os moradores das periferias, o *rapper* apresenta uma visão de aprendizagem e respeito, pelos amigos que lutaram de forma constante para superar as diversas formas de repressão e sobreviver. Para o *rapper*, é uma vitória louvável a manutenção da vida, diante de condições precárias de moradia e alimentação, da estigmatização social e da repressão policial. Ao mesmo tempo em que vangloria essas

peças, ele condena a polícia e os juizes, classificando-os como culpados pelas constantes injustiças. O *rapper* diz que várias pessoas são presas e condenadas injustamente e, por isso, merecem homenagens, por terem suportado viver nesse sistema.

Dedicatória p'aqueles que só fazem parte da nossa história, mas que estão sempre presentes nas ruas da nossa memória/ *Brothers* pra quem a sobrevivência foi uma guerra obrigatória, mas acabaram por perdê-la, rimo pela vossa glória/ G's atrás das grades são considerados escória, mas pra mim são soldados pra quem a vida é a única vitória/ Capturados por polícias racistas e atrozés, devorados por juizes falsos, moralistas e ferozes, que não compreenderam que p'a pitar tiveram memo que catar/ Aqueles tugas com bué da posses, ou paia aquelas doses, são tantas as vozes, que nunca mais eu vou ouvir, abraços que ter de esperar, até voltar a sentir/ Mães talvez nunca mais venham a sorrir, porque a perda dum filho é algo que pra sempre dói, a polícia, a droga, a fome, a obra nos destrói (Chullage, 2001, faixa 14).

Chullage também versa na música *Dedicatória* que a miséria e a violência policial destroem as vidas de várias pessoas talentosas da periferia, que teriam grande futuro na arte, no esporte ou na academia. Todavia, sofreram lesões, devido às condições precárias de trabalho e foram infectadas com graves doenças, devido às instalações deficitárias existentes nos guetos de Portugal. A polícia também é alvo constante nessa e em outras músicas do *rapper*, que mostra uma visão da força policial como uma inimiga nos espaços periféricos do país, devido à forma violenta com que trata as pessoas, incluindo militantes do movimento *hip-hop*<sup>195</sup>. Ele ressalta ainda que as pessoas são presas e exibidas como “troféus”, enquanto a polícia esconde a verdade.

O *rapper* argumenta que a polícia é uma força opressora, tanto internamente, pela sua força utilizada contra as minorias sociais e ataques constantes às periferias de Portugal, como também nas fronteiras, por tratar com hostilidade as pessoas que buscam

---

<sup>195</sup> Um dos casos de maior repercussão envolvendo violência policial, que teve um *rapper* como uma das vítimas, aconteceu no dia 05 de fevereiro de 2015, quando o *rapper* LBC Soldjah e outros cinco moradores da Cova da Moura foram agredidos por policiais da Polícia de Segurança Pública (PSP). As vítimas relatam que não cometeram crime algum, mas receberam tiros e pontapés dos agentes policiais (1). Além disso, eles discorrem que os agentes afirmaram que os africanos deveriam morrer. O caso está sendo investigado e 18 agentes foram acusados de tortura e racismo. Isso significa que quase todos os agentes em serviço na esquadra de Alfragide responderam pelo crime. A exceção, de acordo com o site da RTP, do dia 04 de abril de 2017, foi apenas uma subcomissária, que não se encontrava na esquadra quando os fatos aconteceram (2).

(1) Pedro, A. (2017, 04 de Dezembro). Tudo o que aconteceu na esquadra de Alfragide em Fevereiro de 2015. *Sábado*. Consultado em 04 de abril de 2019, em <https://www.sabado.pt/portugal/detalhe/tribunal-decide-julgamento-de-psp-de-alfragide>.

(2) Carvalho, R. M. (2017, 04 de Dezembro). Subcomissária da PSP de Alfragide não vai a julgamento. *RTP*. Consultado em 04 de abril de 2019, em [https://www.rtp.pt/noticias/pais/subcomissaria-da-psp-de-alfragide-nao-vai-a-julgamento\\_v1044348](https://www.rtp.pt/noticias/pais/subcomissaria-da-psp-de-alfragide-nao-vai-a-julgamento_v1044348).



entrar na Europa. Nessa questão das fronteiras, o *rapper* reforça, em entrevista para esta tese, que se vive atualmente um momento de hostilidade contra os estrangeiros em nível global. Isso pode ser reforçado pelo Brexit na Inglaterra, pela ascensão de movimentos de extrema-direita em várias partes da Europa e pela presidência de Donald Trump nos Estados Unidos. Por conta desses e outros problemas sociais, Chullage entende que os *rappers* andam na contramão das necessidades sociais atuais, e da própria história do movimento *hip-hop*, quando se preocupam apenas “com o próprio umbigo”. Essa questão já havia sido reforçada na música *Dedicatória*, quando clama por uma maior união das pessoas do gueto, mostrando que esse é um passo importante para as mudanças sociais. Assim, tenta valorizar as lutas de todos, ressaltando que não há heróis e superiores. Chullage também versa, na música, que a divisão das pessoas do gueto só favorece à manutenção do sistema.

Desunião nos auto-destrói, e é isso que mais me dói, ninguém é herói/ Nesta guerra cheia de armadilhas, que já vestiu de preto inúmeras famílias, na tuga ou lá nas ilhas/ E continua a derramar sangue, lágrimas, suor neste inferno, a força exterior esconde o sofrimento interno, por aqueles que já só vivem no coração, na mente e nas páginas deste caderno/ Nas dezenas de memórias que escrevo no meu caderno, até ao dia do reencontro no descanso eterno (Chullage, 2001, faixa 14).

O segundo álbum de Chullage, denominado *Rapensar*, foi lançado em 2004. Esse trabalho foi considerado o melhor álbum de *rap* do ano pelos leitores da revista *Hip-hop nation*. Nesse disco, o tema vida no gueto é o mais citado pelo artista. Esse assunto inclusive é o mais abordado na carreira do *rapper*. Os assuntos *rap* e racismo, que aparecem de forma destacada em toda a carreira do artista, também estão novamente entre os mais enfatizados nesse segundo álbum. *Rap* é o segundo mais abordado, enquanto racismo divide a terceira colocação com o tema mídia. Vale salientar que o assunto mídia não tem grande presença no primeiro álbum.

Na música *National ghettographik* (Chullage, 2004, faixa 12), o artista faz uma relação entre os temas mídia e vida no gueto. O título é uma analogia ao canal de televisão *National Geographic*, substituindo o radical “Geo” (referente a geografia) pela palavra “Ghetto”, uma forma mais estilizada de escrever “gueto”. Nesse tema, Chullage afirma que a realidade de bairros como o Arrentela, onde ele vivia, não aparece na televisão e no sistema de ensino. Ele retrata esse silenciamento estrutural na frase “Na escola não se lê, não mostra na TV, mas só quem não quer é quem não vê” (Chullage, 2004, faixa 12). Por outro lado, ressalta que o *rap* de intervenção social transmite essa

realidade das periferias, ao cantar “de perto ou de longe, qualquer ângulo, qualquer plano eu faço *zoom*” (Chullage, 2004, faixa 12).

O videoclipe dessa música foi considerado o segundo melhor do ano de 2004 pelos leitores da revista *Hip-hop nation*. Além disso, os canais SIC Radical e Sol Música concederam bastante visibilidade ao vídeo. Apesar de ter conseguido algum reconhecimento na mídia, Chullage é averso aos veículos de comunicação. Em entrevista para esta tese, Chullage afirma não querer relações com a grande mídia, a qual classifica como porta-voz do atual sistema capitalista.

Eu não quero ter nenhuma relação com os media. Eu acho que os media destruíram. Para já, ya. Os media acham que falam em nome de todas as pessoas, falam em nome dos políticos. Os media tem uma maneira de simplificar as coisas. Cada vez mais stupidificar as coisas e contar as pessoas as coisas de uma maneira tão simplificada, que é mentira, tás a ver? Criar verdade única, tás a ver? Os media nesse momento, os jornalistas nesse momento são uns vendidos, são os megafones do sistema. Os jornalistas dos grandes Media, né? Tá a renascer jornalismo político, de luta. não é? Mas o jornalismo, aquilo que a gente conhece, de canais de televisão, os grandes jornais, são os megafones do sistema, são os megafones do interesse capitalista e são acima de tudo, são as pessoas que mais desrespeitam as pessoas, que tratam mesmo as pessoas por estúpidas (Chullage, entrevista, 03 de agosto de 2016).

Chullage entende que a forma como os meios de comunicação trabalha as notícias contribui para a proliferação do racismo, como também para a estigmatização de imigrantes, das pessoas dos bairros periféricos e dos negros. Com isso, retrata, em entrevista, que é criada uma relação análoga entre ser negro e ser criminoso, sob influência direta dos meios de comunicação. Outro problema criado pelo setor midiático, de acordo com o *rapper*, é a criminalização de movimentos sociais, sendo taxados recorrentemente como radicais, para que as pessoas fiquem contrárias às grandes mudanças estruturais e aceitem as convergências de centro. A mensagem subliminar transmitida seria a de que as mudanças radicais, para além de “centro-direita” e “centro-esquerda” são propostas de pessoas irresponsáveis. Ele considera a mídia como a principal arma de destruição massiva e de distração massiva.

A maneira como elaboram as notícias, não é? Outro dia o José Rodrigues dos Santos (apresentador do Telejornal da RTP): “Ah, porque os polícias mataram uma pessoa de cor”. Ele falava mesmo, parecia que estava a falar, parecia que tava falar o Salazar há 40 ou 50 anos, tás a ver? A maneira como falam as questões econômicas, tão simples. A maneira como eles falam a política: “Ah, o Pedro Passos Coelho e, como ele se chama, o António Costa”. (...) É como se aquilo fosse um videogame, é reduzir tudo ao espetáculo, é mal. Isso é só maneira de continuar a nos stupidificar. E depois, ya, cada vez, por exemplo, a criminalização dos movimentos políticos, dos movimentos sociais. Os media

só tem a criminalizar os movimentos sociais. Sim, a colar a palavra radical. E não é muito estranho a palavra radical. (...) Os media têm feito isso, os media têm, por exemplo, no caso dos negros, catalogados, criado uma identidade, uma amálgama né? (Chullage, entrevista, 03 de agosto de 2016).

Em meio a esse viés crítico, Chullage possui regras para aceitar convites de entrevistas. Quando recebe convite de alguma emissora, ele considera apenas os programas ao vivo ou que não são editados. Ainda assim, o artista recusou vários que cumpriam esses pré-requisitos, por considerá-los espaços em que não estavam dispostos a deixá-lo à vontade para falar. Uma aparição foi no programa Bairro Alto da RTP2, em 2012, que não foi editada. Essa entrevista ocorreu depois de, pelo menos, três recusas até acreditar que eles não iriam editar e o deixariam à vontade para falar do gueto. Outra aparição foi no programa O Que Vai, Do Que Fica, do Canal Q (TV fechada), em 2013, transmitido ao vivo. Essas foram as únicas duas entrevistas que o artista aceitou nos últimos anos. Ele considerou essas aparições na mídia como positivas, porque conseguiu negociar bem as condições, porém ainda assim não aceitou convites posteriores.

No direto, eu falo o que eu quiser. E esse programa [O Que Vai, Do Que Fica], eu senti que foi, pá, positivo, porque deu pra falar da rua, do gueto e de um bocado. Não cortaram-me e isso é importante. Tirando isso, chamaram-me pra SIC da meia-noite e isso eu não fui. E eu nunca mais aceitei entrevistas. Eles que se fodam tudo (Chullage, entrevista, 03 de agosto de 2018).

Chullage avalia que toda a programação da mídia serve para atacar os direitos, a dignidade e a inteligência do público. Assim, lançou uma música no terceiro álbum denominada *Mediaocridade* (Chullage, 2012, faixa 5), na qual ele retrata vários problemas observados nos veículos de comunicação. O músico critica veículos como os jornais Correio da Manhã, Público e Expresso e os canais de televisão RTP, SIC e TVI, além dos jornais esportivos A Bola e Record. Na letra, Chullage diz haver manipulação de notícias, falta de opinião do público, silenciamento midiático com ascensão do fascismo e aliança dos agentes da mídia com o então primeiro-ministro Passos Coelho<sup>196</sup>, uma liderança de centro-direita.

Tu abres a televisão e automaticamente estar a ser atacado. A tua dignidade como ser humano, a sua inteligência pode ser atacada. Não dá pra confiar. Não há nada neste momento a tirarmos disto, nem no desenho animado pra suas crianças, nem no telejornal,

---

<sup>196</sup> Pedro Manuel Mamede Passos Coelho é uma liderança política do Partido Social Democrata, do qual ele foi presidente entre 2010 e 2018. O político foi primeiro ministro de Portugal entre 2011 e 2015.

é completo. Tu vêes aqueles programas a tarde, mano. Para assustar as pessoas. É uma construção permanente do medo. Permanente a construção do medo. Permanente a assustar as pessoas, para que as pessoas aceitem qualquer ditador que aí venha, né? Qualquer governo que aí venha, que venha salvar daquelas pessoas que tão a vir do mar, do além Europa ou salvar daquelas pessoas que vivem já ali, a seguir daquele prédio e que já são o “outro”. Salvar daqueles movimentos sociais que querem destruir a estabilidade política (Chullage, entrevista, 03 de agosto de 2016).

Como alternativa aos meios de comunicação de massa, Chullage propõe a criação de rádios comunitárias e a utilização da *internet* como espaços para divulgação de rádios e vídeos online, com “conteúdo de combate”. Ele cita a necessidade de criar até mesmo aplicativos para telefones com conteúdo contra-hegemônico, pois os telefones estão popularizados e são utilizados para a proliferação de mensagens capitalistas e poderiam ser úteis para inverter a lógica, utilizando essa acessibilidade. Trata-se de uma proposta semelhante à de globalização contra-hegemônica de Boaventura de Sousa Santos (2005), na qual o autor aborda a possibilidade de utilizar o acesso facilitado à produção de conteúdo na *internet* como forma de globalizar as resistências.

Contudo, Chullage faz uma analogia na entrevista de que seria uma “goteira no meio do mar capitalista”, por isso, ao mesmo tempo em que vê alguma possibilidade de resistência na *internet*, considera ser primordial criar uma independência de todos esses meios *mainstream*. O *rapper* argumenta que “é preciso também cortar um bocadinho a dependência que a gente tem dessa merda toda. Também é preciso cortar um bocadinho. É preciso estar 24 horas a perceber” (Chullage, entrevista, 03 de agosto de 2016).

Além de retratar o papel dos meios de comunicação como agente fomentador de manipulação das massas, o artista também apresenta em *Rapensar* uma combinação entre os assuntos educação e racismo na música *Ignorância XL* (Chullage, 2004, faixa 17), para denunciar outras estratégias de estigmatização social. Essa combinação de temas visa denunciar um sistema social estrategicamente racista e excludente, que estimula o consumo e provoca a ignorância nos guetos. Essa música faz uma analogia a uma grande ignorância, porque “XL” é o que demarca roupas grandes. Na letra, o artista aborda sobre várias ignorâncias que observa na sociedade, como o foco em carros de luxo e bebidas, a pouca preocupação com a luta contra o sistema e as brigas entre pessoas do gueto, que os dividem e atrapalham o objetivo de combater o sistema opressor. Para além disso, critica os setores do sistema que entende como contribuidores dessa opressão, como a educação e a igreja.

De sociedades com leis claras quanto a intenções omissas, subtilmente difundidas nos media, nas escolas, nas missas/ Crises de identidade, cortam afros e implanta postiças, o orgulho já só reside no kuduro e nos 30cm das piças/ Que deixam Vascos da Gama invejosos e respectivas damas tesas, p'ra quê que te ris se eles continuam a ter supremacia nas suas mesas (Chullage, 2004, faixa 17).

Quando aborda “Vascos da Gama”, o músico faz uma analogia com o navegador português do Século XV, que participava da expansão e exploração marítima, para simbolizar que o domínio do sistema continua com portugueses brancos, enquanto os homens negros são apenas objetos sexuais para as “respectivas damas”. Com isso, os homens negros sentem-se valorizados sexualmente e têm uma ilusão de superioridade, por todo o misticismo que envolve o sexo, mas passam por crises de identidade e sofrem com as diferenças sociais. Essa ideia é semelhante ao discurso de Frantz Fanon (2008) sobre hipersexualização do corpo negro. Para o autor martinicano, trata-se de uma forma de objetificá-lo e entendê-lo como um ser que segue padrões esperados de comportamento e despreza-se a sua subjetividade e intelectualidade. Dessa forma, o homem negro não consegue fugir desse dilema entre o prazer social e a estigmatização, criando o desejo de tornar-se invisível para si próprio.

Ao longo da letra, Chullage diz ainda que o sistema prefere facilitar o consumo de armas ao invés de livros, porque o acesso à educação seria um meio mais perigoso para desafiar o sistema, do que essa utilização de armas de fogo. Através de um sistema em que os negros fossem educados nas mesmas condições que os brancos, eles poderiam analisar a estrutura social excludente e buscar transformações sociais. Por outro lado, com o negro armado, é possível inverter o discurso e colocar a culpa dos problemas sociais para o oprimido, que resolve ir para o crime, e, com isso, é taxado de bandido, sendo encaminhado para as prisões.

No nosso meio, armas são mais acessíveis que educação, porque pretos com armas são mais inofensivos que pretos com educação/ Mas não a sua educação, porque, quem nos educa, são os mesmos que nos põem sobrelotados na prisão, sobredotados sem habilitações, subalimentados sem habitação/ Quem nos educa são os mais interessados na nossa destruição, pouca instrução, pa continuarmos na ignorância, na sua construção/ E restauração, quem nos educa são modafuckaz na tv, cheios de roupa e jóias, carros, pistolas e doias, num mar de ignorância que nos afunda/ Se a inteligência não começa a mandar bóias, para desacreditar as suas paranóias, emitidas em todos os cabos e parabólicas (Chullage, 2004, faixa 17).

Outra música do disco *Rapensar*, em que ele clama por mudanças sociais, chama-se *Fartu* (Chullage, 2004, faixa 13). Na canção, ele denuncia situações extremas de

racismo, desigualdade e pobreza, que podem ser destacadas através da falta de hospitais ou da desvalorização dos talentos da periferia, que acabam desistindo e vão trabalhar em empregos subalternos ou mesmo ficam desempregados. Além disso, retrata o racismo em lugares menos esperados, como escolas e hospitais. Questiona ainda a proibição do aborto e a falta de assistência às mães após o parto.

Nas músicas *Hip-hop café* (Chullage, 2004, faixa 22) e *16 barras* (Chullage, 2004, faixa 2), Chullage foca em características do próprio *rap*. O artista faz críticas aos *MCs* que não utilizam o *rap* como forma de intervenção social, enfatizando que essa deve ser a missão de qualquer cidadão da periferia capaz de ser ouvido em uma sociedade excludente. A ênfase dada a uma lógica de mercado com a comercialização das músicas dos artistas e as estratégias para aumentar a visibilidade na mídia e nas redes sociais ampliaram o público do *hip-hop*, fazendo com que vários *rappers* se tornassem profissionais do ramo. Essa visibilidade fez com que fossem frequentes as aparições dos *rappers* na grande mídia, além de estimular o aparecimento de uma mídia especializada em *hip-hop*, como *sites* e programas de rádios direcionados ao movimento. Todavia, essa lógica profissional não é vista com bons olhos por alguns *rappers* de intervenção, como é o caso de Chullage. Ele diz existir uma contradição de querer fazer carreira artística, porque não há como combater o sistema capitalista obedecendo à lógica do mercado, mesmo quando se faz *hip-hop* com viés político.

Tu estás a receber dessa mesma indústria e não estás a ir contra ela, mesmo que estejas a dizer palavras revolucionárias, o que não falta aí é *rappers* a dizer palavras revolucionárias enquadrados em estruturas de poder branco e capitalista, mas isso não vai transformar, não vai impedir que o mano no bairro não leve um tiro da polícia, não vai (Chullage, entrevista, 03 de agosto de 2016).

Em seu último álbum, denominado *Rapressão* (2012), Chullage prossegue com a ênfase na abordagem sobre a vida no gueto. Entretanto, o artista busca novas formas de escrita. Um exemplo é a construção lírica da música *R.A.P.* (Chullage, 2012, faixa 15), que apresenta uma quebra no padrão do *rap*. Esse ritmo geralmente utiliza rimas. No entanto, o *rapper* gravou a música sem rimas e apostou na aliteração, repetindo as iniciais do *rap*, com todos os versos da música iniciados com as letras “R”, “A”, “P”: “Retrato a periferia/ Racismo, angústia, pobreza/ Ruas armazenam perigos/ Refugiam almas presas/ Roubo, assaltos, pacotes/ Redistribuem algum pão/ Reanimam aquele povo/ Remetido à privação”.

Apesar da preocupação com a renovação estética, o *rapper* não se distancia do conteúdo interventivo nessa letra. Pelo contrário, o objetivo da música é enfatizar as características que ele considera como fundamentais no *rap*, tais como retratar sobre a vida no gueto e lutar contra o racismo e a desigualdade social. Chullage procura ainda entender a importância de combater as diferenças sociais que causam a violência e a criminalidade, como também transmite mensagens da luta contra a fome. O artista também enfatiza o papel do *rap* de trazer esperança para a população e ser uma arma de contra-ataque dos oprimidos, por terem a possibilidade de expressão.

O álbum *Rapensar* também tem uma ênfase especial em dois assuntos pouco abordados no restante da obra. Trata-se da política de Portugal e do 25 de Abril de 1974. Esse último é referente à Revolução dos Cravos, quando ocorreu o fim do regime fascista em Portugal. É fundamental perceber que, nas quatro músicas em que há a presença do tema 25 de Abril, o assunto política de Portugal também está presente. Vale lembrar que esse último tema se refere a abordagem sobre o panorama atual desse país. Sendo assim, a combinação desses dois assuntos forma uma intertextualidade entre o passado e o presente, para analisar se o legado da democracia é preservado na sociedade atual. As músicas que retratam esses temas são *Eles comem tudo* (Chullage, 2012, faixa 7), *Já não dá* (Chullage, 2012, faixa 8), *Em abril, mágoas mil* (Chullage, 2012, faixa 9) e *360 + 5* (Chullage, 2012, faixa 17).

Chullage utiliza *samples* para referenciar artistas que marcaram a história da música de intervenção de Portugal. Na música *Eles comem tudo* (Chullage, 2012, faixa 7), Chullage faz referência à música *Vampiros* (Zeca Afonso, 1963, faixa 3), de Zeca Afonso, que também é conhecida como *Eles comem tudo*. José Manuel Cerqueira Afonso dos Santos, o Zeca Afonso, foi um dos símbolos da luta contra a ditadura salazarista, produzindo canções que ficaram marcadas na luta pela Revolução dos Cravos. O intuito desse *sample* é tanto reforçar a importância artística do fadista e apresentar os ideais defendidos por ele, para aqueles mais jovens que não tiveram acesso à essa informação, como também mostrar que vários problemas continuam e Portugal não atingiu a mudança revolucionária que proclama.

A primeira característica da música de Chullage em que se observa herança artística do trabalho de Zeca Afonso é detectada nos instrumentais, com o uso de *sample* do ritmo utilizado pelo artista histórico, sendo acrescentadas batidas eletrônicas, para formar

uma sonorização adequada para um *beat*<sup>197</sup> de *rap*. Adicionalmente, a frase “Eles comem tudo” é utilizada como refrão da música de Chullage, por meio de *sample* de trecho cantado por Zeca Afonso. Ao longo da letra, o *rapper* apresenta a diferença social “abissal” entre os grupos políticos e econômicos hegemônicos e a maior parte da população. Com isso, a frase “Eles comem tudo” se torna uma denúncia contra a corrupção.

Especuladores, ladrões de ofícios, grandes salários e benefícios, bebem o fruto do nosso suor e depois pedem-nos sacrifícios/ Apoderam-se da gerência, levam empresas à falência, saem com bônus de milhões e despedem sem clemência/ E o salário mingua, p'ra que o lucro não diminua, justificam-se com a crise e os bancos põem-nos na rua (Chullage, 2012, faixa 7).

Na descrição da música no *Youtube*, ele afirma que o tema da canção é:

Sobre os 1% de *pacmans*<sup>198</sup>, vampiros, glutões, gananciosos, sanguinários, assassinos, ladrões, expropriadores de indígenas, violadores de túmulos de povos anciãos, traficantes de necessidades induzidas e de remédios para males por eles criados, etc, que não olham a meios para continuar a acumular riqueza à custa da opressão dos restantes 99% (Chullage, *Youtube*, 07 de dezembro de 2012).

Além de fazer uma referência positiva a Zeca Afonso, Chullage utiliza outro *sample* para denunciar uma pessoa que ele considera como um dos responsáveis “por comer tudo”. No final da música, há o trecho de uma fala do ex-ministro das finanças Vitor Gaspar, conhecido pelas medidas de austeridade no país. Victor foi ministro entre junho de 2011 e julho de 2013, época em que Portugal vivia crise econômica e os benefícios da população foram reduzidos. Pressionado para conceder aumentos, Gaspar responde “Nem mais nem menos, é a dose exatamente necessária”; frase inserida como *sample* na música de Chullage.

Na música *Já não dá (saímos para rua)*, o *rapper* reivindica a necessidade de construir uma revolução social, devido às condições de emprego precárias, à violência e à corrupção. A música faz diversas referências ao 25 de Abril e trata da necessidade de se construir outra mudança estrutural semelhante. Dessa forma, apresenta, no final da

---

<sup>197</sup> *Beats*, que é traduzido como batida, é o resultado de duas frequências musicais diferentes, que formam a batida instrumental, na qual os *rappers* rimam acompanhando-a. A música surge da junção entre a voz do MC e esse *beat*.

<sup>198</sup> *Pacman*, também conhecido como come-come, é um jogo eletrônico em que o participante controlava uma cabeça redonda na busca por comida e também na fuga contra os fantasmas. Na descrição, o artista utiliza esse jogo como analogia a situação dos políticos em “comerem” todos os bens da população.



música, um *sample* do poema *Assim como quem nasce*, de Paulo de Carvalho e conhecido na interpretação musical de Luísa Basto. O recorte inserido é “E se abril ficar distante. Desta terra e deste povo”. Com isso, o artista ressalta que os valores revolucionários devem ser afirmados a cada momento, para não haver uma ascensão fascista no país.

A faixa *Em abril, mágoas mil* (Chullage, 2012, faixa 9) é um poema e a tônica utilizada pelo artista é a distopia. Para o autor do poema, o sonho da fartura vivido em 1974 foi substituído por um cenário de fome, desigualdade e violência policial. Um trecho ilustra essa desilusão: “do martelo e da foice. Foi-se a liberdade e ficou o dia, do martelo que já não bate”. Essa parte faz alusão ao fato de a Revolução dos Cravos ter sido, simbolicamente, guiada pelos instrumentos “foice” e “martelo”, que representam o comunismo. Segundo Chullage, a liberdade já foi perdida, justamente por conta da violência sofrida no gueto. A canção *360 + 5* (Chullage, 2012, faixa 17) é a última música em que o tema 25 de Abril é tratado. Nessa letra, a ênfase é na pobreza sofrida por grande parte da população e na indiferença sentida diariamente por essas pessoas.

Os relatos sobre as dinâmicas sociais dos guetos de Portugal continuam presentes no último álbum de Chullage. Nesse trabalho fonográfico, vida no gueto é novamente o tema com maior número de inserções. Contudo, há uma variação na abordagem, que pode ser observada na música *G também ama* (Chullage, 2012, faixa 12), em que o “G” representa gueto. Nesse título, o artista opta por valorizar as dinâmicas familiares e o amor, mostrando que os guetos também são espaços para vivenciar essas partilhas. Chullage ainda critica os moradores dos guetos que não valorizam o amor da família e estão preocupados com festas, mulheres e amigos de passagem.

A xenofobia é um problema no qual o artista dá uma ênfase maior no álbum *Rapressão*. Esse assunto não esteve entre os mais retratados nos dois primeiros discos, mas é o quarto tópico com maior número de inserções em *Rapressão*. Na música *Será que* (Chullage, 2012, faixa 4), o artista alerta sobre a presença de *skinheads* nas torcidas organizadas de clubes de futebol e a não aceitação de estrangeiros por parte da população portuguesa, a não ser em casos de futebolistas ou artistas. Na música, o artista estimula a mobilização das pessoas e pergunta se os negros e imigrantes continuarão aceitando as repressões ou vão buscar melhorias. Ele também questiona se chegará o tempo em que os negros serão respeitados no país. Outro questionamento é “será que” as pessoas vão “Sair para a rua em protesto. Porque é lá que, vamos acabar com o racismo, capitalismo. E todas as outras formas de saque”.

No rap *S.E.F(Suplício de Estrangeiros e Fronteiras)* (Chullage, 2012, faixa 11), o artista prossegue com a ênfase no tópico xenofobia e tem como foco principal as críticas direcionadas ao Serviço de Estrangeiros e Fronteiras, entidade responsável pelo atendimento e controle de estrangeiros no território português. O artista descreve as diferenças de tratamento, dadas às pessoas, tanto no SEF, como no cotidiano delas, mostrando níveis distintos de xenofobia, que variam de acordo com a nacionalidade e com a classe econômica. Para isso, ele cria casos fictícios, mas formados a partir da observação de várias pessoas que vivenciam realidades semelhantes às que ele narra. São sete relatos descritivos, nos quais o artista busca demonstrar as diferentes perspectivas em contextos de migração em Portugal.

O primeiro caso é de um português retornado de Moçambique, chamado Henrique, que volta a Portugal após a Guerra Colonial. A personagem começa a trabalhar como pedreiro, mas logo passa a empreiteiro, explorando os negros e tratando-os com o mesmo racismo que praticava em Moçambique. O segundo caso é de um cabo-verdiano, de nome Silvino, que reclamava dos salários atrasados e da queda salarial após a chegada dos ucranianos em Portugal. Para a personagem, os trabalhadores do país do Leste Europeu são culpados pelas reduções nos vencimentos, porque aceitam remunerações menores. Além disso, a música retrata a violência doméstica dele contra a esposa, responsável por todos os afazeres da casa.

A terceira personagem é uma cabo-verdiana, de nome Maria, cujos pais nunca a matricularam na escola por ela ser mulher. Com isso, ela foge para Portugal e trabalha como doméstica e faxineira, sendo bastante explorada e não conseguindo dar atenção aos filhos como gostaria. A quarta personagem, de nome Bruno, é uma pessoa que nasceu em Portugal, mas não possui nacionalidade portuguesa. Sendo assim, é registrado exclusivamente como cabo-verdiano, devido ao local de nascimento dos pais. Bruno morava em um gueto, com baixa qualidade de vida e os pais economizavam para tentar fazer uma casa em Cabo Verde. Sem conseguir a prosperidade almejada, ele abandona a escola e começa a roubar, chegando a ser preso.

A quinta personagem, de nome Paula, é uma portuguesa de classe média, cujos pais queriam casá-la com um homem rico. Todavia, Paula perdia cada vez mais o interesse nos homens apresentados a ela e começava a frequentar os guetos, sentindo um fascínio pela cultura negra nesses espaços periféricos. Além disso, descobre-se lésbica. Ela não podia revelar a orientação sexual e a aproximação com a cultura negra, devido ao preconceito da família e sobretudo do irmão, que passa a ser admirador do nazismo.

A sexta personagem, de nome Manuel, é um homem do interior que reclamava das condições de emprego, devido à concorrência com brasileiros, cabo-verdianos e moldavos. Manuel dizia que os estrangeiros roubavam os seus empregos e só queriam manter os próprios hábitos, não buscando integração com a comunidade portuguesa. Manuel perdeu o emprego e foi trabalhar na França, assim como fez os seus irmãos. No entanto, realizava práticas na França semelhantes às que condenava dos imigrantes em Portugal. Ele só andava em clãs de portugueses, mantinha os hábitos de origem e reclamava do tratamento recebido pelos franceses. Ainda assim, quando resolveu alugar a sua casa em Portugal, reclamava que só era procurada por brasileiros e estaria irritado por esperar alguém mais digno para negociar esse espaço. A última personagem é uma brasileira, de nome Adriana, que veio como turista e resolveu trabalhar em uma loja, sendo frequentemente tratada como prostituta, devido à nacionalidade.

Essas descrições de casos particulares ajudam na reflexão da estrutura macro de um sistema social excludente, pois as discriminações apontadas por Chullage são potencialmente sofridas por várias pessoas com essas características em Portugal. Além disso, trata de uma estratégia diferente e ao mesmo tempo complementar que o *rapper* trabalha, para alcançar o seu objetivo de conscientização. Em várias músicas, ele trabalha com discursos mais generalistas, e até mesmo com viés teórico ou abstrato, para mostrar como o sistema se reconfigura nas diferentes formas de opressão. Em *S.E.F.*, ele aposta no discurso descritivo, para atingir um outro público, que estaria mais apto a ser sensibilizado através da similitude entre o caso retratado e a realidade vivida em seu cotidiano.

Além dos álbuns, Chullage fez algumas participações e lançou *singles*. A primeira participação encontrada nesta pesquisa foi a música *Liricistas* (Valete, 2002, faixa 7), do álbum *Educação visual*, de Valete, de 2002. Ace, Fuse e Adamastor também contribuem na música *Liricistas*. A música *Grades invisíveis* (Freestylaz, 2011, faixa 3), do álbum coletivo *Resistência freestylaz*, de 2011, é outro exemplo de participação. Essa última também conta com participações de Loreta, Tchola, Nhaco Rapazinho e Boss, todos da Margem Sul de Lisboa. Em sua parte, Chullage foca na colonização do imaginário, retratando “grades invisíveis mais fortes do que aço” e “barreiras psicológicas implantadas na tua mente”. O artista argumenta que uma barreira psicológica impede uma pessoa negra e periférica de pensar em ir além das limitações impostas pelo sistema capitalista para ela. O *rapper* questiona a existência de muitas discotecas e do investimento no sistema prisional, em contraponto a um cenário de pouca verba destinada

a saúde e de cortes na educação. Com isso, denuncia que um negro fica impedido de ser cientista e faz, no máximo, cursos profissionalizantes. Além disso, diz que as próprias pessoas da periferia desestimulam um periférico que acende socialmente:

Veem um irmão a estudar e dizem que ele está diferente, porque no fundo querem que sejas eternamente delinquente/ Vêem um brotha a fazer guita e disparam logo a tua inveja, porque na verdade é como um miserável que o país te deseja/ Para que o nosso fracasso seja a tua profissão à mercê da tua intervenção ou da tua repressão (Freestylaz, 2011, faixa 3).

Ainda na música coletiva, Chullage diz que se sente como um “Steve Biko, sou pobre, mas na mente sou rico”. Biko foi um ativista *antiapartheid* na África do Sul, entre as décadas de 1960 e 1970, que liderou o Movimento da Consciência Negra no país.

A música *Portugal aos portugueses* (Chullage, 2011, *single*), que não pertence a álbuns, busca subverter a lógica da xenofobia sofrida pelos imigrantes e os seus descendentes em Portugal. *Portugal aos portugueses* é um lema utilizado pelo Partido Nacional Renovador (PNR), de extrema-direita, que defende a expulsão de imigrantes de Portugal, para fortalecer a integração da população nativa. Como resposta a essa evidência xenófoba, Chullage produz uma letra em que reivindica “Fogo às bandeiras, fogo às fronteiras”, afirmando que Portugal deveria ser só um. Com essa afirmação, o *rapper* defende a criação de um mundo totalmente integrado, onde não exista divisões por países, raças, etnias ou regiões. Dessa forma, diante desse novo mundo, de oportunidades iguais para todos, seria possível ter um “novo Portugal”, pois este seria um país único.

Chullage ainda faz analogia ao Fórum Social Mundial, evento organizado pelos movimentos sociais de vários continentes, que se reúnem desde 2001 para debaterem sobre as diferentes reivindicações e buscam encontrar pontos em comum, para criar demandas globais de resistência. O Fórum Social Mundial tem como lema “Um outro mundo é possível”. Com isso, Chullage utiliza a referência para reivindicar a necessidade de quebrar fronteiras e queimar as bandeiras que segregam as pessoas. Ele utiliza uma analogia de Portugal como exemplo, afirmando que poderia existir um único país no mundo, ou seja, um único Portugal: “Cidadões do mundo, há vários Portugais, mas poderia haver só um, um outro Portugal é possível, se a luta for comum”.

No entanto, ao longo da letra, Chullage salienta que ainda está longe de existir essa unidade, pois afirma que o jogo de interesses, sustentado pelos opressores, dificulta a luta por melhorias dos oprimidos. Chullage ressalta os privilégios que uns defendem,

sustentados através do sistema capitalista, patriarcal, racista e colonialista. Logo no início da letra, o *rapper* simboliza a questão da xenofobia com os descendentes de imigrantes ao cantar “Nasceram aqui, mas o B. I. nunca foi amarelo”. O B.I. é o Bilhete de Identidade português, de cor amarela, destinado aos portugueses, mas negado a filhos de imigrantes nascidos em Portugal. Por ter nascido antes de 1981, Chullage não foi atingido pela mudança da Lei da Nacionalidade e teve o direito de ter registro português, mas os seus irmãos mais novos, David e Sandro, tiveram que ser registrados como cabo-verdianos, apesar de terem nascido em Portugal.

O *rapper* ainda faz outras denúncias no início da música, como a questão patriarcal e sexista, ao afirmar “O Portugal do macho não é o Portugal da fêmea”. Logo depois, ressalta a questão capitalista, ao usar frases que simbolizam as diferenças financeiras, tais como “O Portugal do rico não é o Portugal do pobre”. O *rapper* discorre sobre uma divisão binária em Portugal, onde os interesses entre opressores e oprimidos são opostos. Para isso, afirma que “uns querem um novo Salazar e outros um novo 25 de Abril”. Dentro da divisão binária, o *rapper* versa sobre a série de privilégios sustentada por um grupo dominante e as exclusões sofridas pelos outros.

Um [Portugal] que come tudo e outro que tem apenas o mínimo para que se sobreviva (...)/ Há o Portugal pra quem é eleito, não é o mesmo de quem elege, o Portugal que a polícia agride e outro que a polícia protege/ Há o Portugal dos bancos privados, salvos pelo Estado e um que perde a casa por causa do crédito mal-parado (...)/ Há condições pra uns, para outros, há cortes orçamentais, pra uns, clínicas privadas, pra outros, mortes nos hospitais (...)/ Há um Portugal criado nas ruas e outros nos colégios, um Portugal criados em nada e outros cheios de privilégios (...)/ Há um Portugal que me odeia e outro onde faço tropas e fãs, porque há um Portugal que desperta e outro onde ficam bacãs (...)/ Um Portugal brasileiro, ucraniano ou africano, paquistanês, chinês, que se foda a nacionalidade, um Portugal de todos, que não dá a todos a mesma oportunidade/ Um Portugal muçulmano, judeu, protestante e católico e outro ateu e não sei qual deles é mais diabólico (...)/ Um Portugal homossexual e outro chamado de normal e hétero/ Um Portugal de filhinhos de mães, papais, sentados nos sofás e outro que vai pra rua gritar: “Sem justiça não há paz” (Chullage, 2011, *single*).

Chullage ainda utiliza *samples*, para simbolizar a necessidade de integração das lutas por melhorias sociais. A maior parte das frases “sampleadas” foram extraídas de manifestações sociais ou de convocatórias para essas ações cívicas: “Operários explorados pelo crime, vamos para rua... Ciganos, brazucas e africanos”; “Trabalhadores com salário de merda”; “Idosos e portadores de deficiência, vamos para a rua já”; “Pelas mulheres e minorias sexuais”; “Desobediência, desobediência civil”. Como visto, trata-se

de uma convocatória geral, para que todas pessoas oprimidas realizem manifestações contra as opressões vigentes.

O artista passou cinco anos sem gravar. O último álbum foi o *Rapressão*, lançado em 2012. Chullage só voltou a realizar gravações em 2017. Além disso, o músico passou a fazer menos concertos. Em fevereiro de 2017, ele realizou uma participação na música *Foi sodade*, do álbum *Passaporti*, de Karlon Krioulo. Para a canção, também contribuem Valete e Maria Tavares. Essa música aborda a saudade de Cabo Verde e tem o mesmo nome de uma canção de Cesária Évora, famosa artista de morna, um ritmo cabo-verdiano. A cantora Maria Tavares faz um *cover* de Cesária. A ideia inicial era utilizar *samples* da voz de Cesária, mas Karlon Krioulo não conseguiu autorização para isso. Karlon e Chullage são descendentes de cabo-verdianos, enquanto Valete tem ascendência são-tomeense. Valete chega a abordar sobre Cabo Verde na música, assim como Karlon fala sobre os outros países do espaço lusófono, para apresentar um sentimento de partilha.

Depois dessa participação, Chullage voltou a apresentar um trabalho individual após cinco anos sem lançar músicas próprias, ao publicar o videoclipe da música *Da hype*, em abril de 2017. Além disso, voltou gradualmente a participar de concertos em 2017 e 2018, sempre na companhia de Lowrasta. Em relação a *Da hype*, essa música apresenta a reformulação artística de Chullage. A canção não possui a tradicional batida de *rap*, sendo marcada por um ritmo mais lento, que se aproxima do *spoken word*. Na letra, apresenta um tom de angústia e decepção com a situação de Portugal, com críticas para várias direções. Chullage critica o meio acadêmico, a parcialidade pró-capitalismo dos meios de comunicação, a elite dominante, *rappers*, políticos, entre outros.

Os que ganham pão na rua, são só mais uns operários, que não têm mais opção, senão tirar daqui os seus salários/ Já que a riqueza produzida, não é a riqueza dividida e a elite ganha a vida a chupar o sangue de quem ela endivida/ Farmácias, tabaqueiras, não serão traficantes impunes, não serão políticos, ladrões e assassinos imunes/ Escolas, igrejas, não serão prisões de neurônios, que não espantam a injustiça, porque espantam outros demónios, noticiam outros demónios, educam outros demónios, transformam os piores monstros em heróis, homens idóneos/ Já quis: copiar o que estava no quadro a giz/ Já quis: ler com atenção o que um académico redige/ Mas são palavras vazias, na boca de quem as diz, que não respondem às perguntas, que sempre me fiz/ Já quis: estar informado com estas SIC's e TVI's (...). Já quis: votar nos políticos que iam mudar o país/ Já quis: Acreditar nas revoluções desses mc's, palavras que eu devia guardar, como se fossem uma matriz, mas que não tornaram este mundo, em meu redor, mais feliz (Chullage, 2017, *single*).

O *rapper* também mostra desilusão com o sistema político e com a própria forma de se construir as ideologias nas pessoas. Ele contesta o fanatismo em querer provar

ideologias, sem adequar-se as mudanças das dinâmicas sociais, como também critica as lideranças político-partidárias e o modelo de democracia ocidental. Por conta disso, o artista disse, em entrevista para esta tese, que não vota. Chullage ainda critica na música o acúmulo de capital por pequenos grupos econômicos, garantidos por meio da globalização neoliberal, possibilitando um lucro desproporcional para as empresas multinacionais, enquanto a maioria da população necessita do básico.

Toda a gente diz que tem, espalha, lidera, uma ideologia, quando no fundo é refém, encalha, espera uma ideologia/ Vinda da boca dum Messias, que nos faça acreditar, que é preciso aguentar na fome e votar até melhores dias, mas uns acumulam milhões, outros nem uma refeição no dia/ Ideologias, que falam, falam, mas só servem pra mobilizar as massas, pro interesse duma minoria, que tem o capital, as armas, energia, tecnologia/ Pra oprimir, explorar o mundo e mantê-lo em constante vigia, enquanto fazem razias, deixam-nos migalhas e dividem grandes fatias/ Forçam milhões a imigrar ou morrer durante as travessias, pra ir limpar, cozinhar pro norte e cuidar das suas crias/ Fugidos dos escombros, das sombas, que caem em nome da paz, da lei do mercado, a lei do mais forte, que faz bilhões, por cima das vidas, que desfaz, com a fome, a doença, o desastre ambiental/ Com expropriação de agricultores, por uma multinacional, que impõe monoculturas ou corre atrás dum mineral/ Com guerra que beneficia o poder imperial, que tanto fala de democracia, como se associa a um poder ditatorial/ O lucro circula global e o sofrimento fica local, o rico circula global, o pobre morre no local (Chullage, 2017, *single*).

Na entrevista, realizada oito meses antes do lançamento da música, o artista rejeitou qualquer possibilidade de participar do sistema político partidário, apesar de já ter recebido vários convites para isso. Ele entende que o foco do seu trabalho está na comunidade, espaço onde consegue fazer várias ações sociais, mesmo sem grandes recursos financeiros. Com isso, já realizou trabalhos nas prisões, na formação de crianças, bem como na idealização e realização de *workshops* dos diferentes elementos do movimento *hip-hop* para agregar mais pessoas, sendo direcionados sobretudo ao público infantil, para continuar a alimentar a esperança de um futuro diferente da realidade atual.

O *rapper* diz na letra não acreditar no salvamento de um Messias, através do voto. Dessa forma, entende que não existe qualquer alternativa de projeto político apresentado atualmente. Todavia, relata em entrevista que poderia voltar a votar, caso fosse apresentado algum projeto que o convencesse. Chullage entende ainda que os políticos tratam “as pessoas como animais”, porque quando executam algum projeto interessante tentam convencer que essa é a realidade total do partido, mas escondem uma maioria de problemas causados por esse mesmo partido.

A proposta política do artista é inspirada em várias referências como os Panteras Negras, mas sempre refazendo uma leitura contínua, para formar novas estratégias, pois a

política está em constante mutação. Como exemplo disso, o artista pontua que a esquerda faz uma releitura da Revolução Russa de 1917, buscando entender como ela contribui para os tempos de hoje, mas sempre considerando fatores atuais e não propondo uma reprodução fidedigna ao que aconteceu. O artista pontua ainda a importância de Malcolm X para a sua formação política, já que esse revolucionário estadunidense também lutou pelos interesses dos negros.

No contexto estadunidense, Malcolm X foi importante na luta que culminou com o fim das leis Jim Crow, que segregavam os espaços públicos entre negros e brancos. Chullage acredita que é importante conhecer os líderes antirracistas do passado, para compreender as estratégias utilizadas e servir como inspiração. Entretanto, afirma ser fundamental perceber como as formas de opressão se adaptam as reconfigurações sociais, para criar outras estratégias de emancipação.

O tempo atual em que uma aplicação pode estupificar um país inteiro, um mundo inteiro, uma geração inteira. E Marx não tem a ver, nem o Lênin tem a ver, nem o Malcolm X, nem Deus previu. Para dar um exemplo de como a tecnologia nesse momento estupifica uma geração inteira e nem Deus previu. Tem sempre que ter uma ideologia base, mas temos que reler os acontecimentos e dissimular a ideologia. Eu sou formado no princípio dos Panteras Negras, né? E também princípios da Plataforma Gueto. São movimentos antirracistas, anticapitalistas e anti-imperialistas. Pronto mano, agora dentro disso há muitas maneiras de ser antirracista, antimachista, antissexista, anticapitalista e para o que for. Dentro disso, temos que pensar todos os dias e entender. (Chullage, entrevista, 03 de agosto de 2018).

Apesar da formação acadêmica em sociologia, Chullage é também crítico da função da academia e da própria ligação entre o *rap* e o meio acadêmico. De acordo com o artista, a universidade tende a se apropriar dos conhecimentos e encaixá-lo na sua lógica e no seu código de linguagem, fazendo com que qualquer outra forma de saber seja inferiorizada. Dessa forma, ele impõe restrições para atuar no âmbito acadêmico, apontando que o lugar do *rap* é fora desse eixo. Para conceder essa entrevista, por exemplo, Chullage demorou cerca de um ano para aceitar e só cedeu ao convite, porque o pesquisador, além de acadêmico, atua no movimento *hip-hop*. No evento *Rapensando as ciências sociais e a política*, realizado em 2017 pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade Coimbra, o *rapper* foi o único que não aceitou ser um dos debatedores nas mesas, integradas por *rappers* e acadêmicos, aceitando apenas a participação artística no concerto do evento. Para ele, o melhor espaço para um *rapper* se expressar é com a música.



Eu acho que, honestamente, mesmo quando dizem que não, mesmo quando diz que está assimilando, não é verdade. Essas coisas são apenas mito. Vou saber através da matéria, livro, seminário, naquela discussão, porque é um monólogo, porque vão falar entre si. Esse saber tem curso de acadêmicos, cientistas, por exemplo. Ao envolver a comunidade como saber de transformação mútua, não está acontecendo, está acontecendo é apropriação (...) Sempre dizem que é a visibilidade negra, não quer dizer nada (...) A invisibilidade é de negros ou do *hip-hop* na academia ou na televisão (...) As pessoas legitimam a própria estrutura dizendo que a estrutura agora é mais aberta e agora mais atenta ao outro, mas não é. Em nada há uma inversão de poder (...) a academia não deixa que eu vá [confrontar esse monte] nesse monte de eufemismo; três em três anos, buscando a mesma palavra pra dizer a mesma merda. Não muda para dizer, não muda a forma de escrever o *CD* e até de certo [modo] continua a capitalizar o *CD* até um certo ponto. Continua a ser o barco dos ingleses e portugueses (Chullage, entrevista, 03 de agosto de 2016).

Para o *rapper*, a reformulação do meio acadêmico só irá acontecer quando as pessoas dos guetos e dos países colonizados por Portugal tomarem o poder e serem as personalidades de destaque nas universidades. Em outro caso, será sempre uma reprodução das estruturas sociais excludentes, pois os portugueses brancos continuarão tendo mais poder de fala, independentemente do assunto. Sendo assim, mesmo que adotem uma perspectiva de concordar com os temas problemáticos na história do país, continuarão reproduzindo a mesma estrutura de poder, através da representatividade majoritariamente branca e portuguesa. Para Chullage, é necessária uma inversão do contexto e ser concedido o local de fala, para as pessoas que são diretamente atingidas pelo histórico da escravidão e pelo atual sistema colonialista, capitalista e heteropatriarcal. Essa visão de Chullage remete a autora pós-colonial indiana Gayatri Spivak, que escreveu o livro *Pode o subalterno falar?* em 1988<sup>199</sup>. A autora questiona que é incongruente para os intelectuais da Europa buscar compreender o mundo a partir de um ponto de vista europeu, porque as referências culturais são distintas e estarão aprisionados a observar o oprimido como um “outro” e não como sujeito de fala, mesmo que apresentem uma visão crítica as condições dessas pessoas. Spivak (2010) realizou a sua análise a partir das mulheres indianas e concluiu que elas sofrem um duplo apagamento, por ser mulheres e por serem negras. Chullage também vivencia esse duplo apagamento, por ser negro e por ser considerado imigrante, apesar de ter nascido em Portugal.

Dessa forma, acrescentando ao que fora colocado por Chullage, um caminho para se buscar a reparação da riqueza extraída dos países que foram colonizados, seria

---

<sup>199</sup> O livro original, *Can the subaltern speak?*, foi escrito em 1988. Porém, a obra lida nesta tese é a tradução, *Pode o subalterno falar?*, de 2010. Por isso, essa última é a referendada no texto e nas referências bibliográficas.

proporcionar destaque a população negra e periférica. Um dos locais de destaque seria a universidade. Entretanto, Portugal ainda necessita quantificar a representatividade da população negra, pois não existe um censo racial. No Brasil, o censo racial demonstrou o escasso destaque proporcionado a população negra, incluindo na mídia e na academia, problemas que serão detalhados no próximo capítulo. Com isso, foi criado um programa de cotas raciais em 2002, para reservar vagas obrigatórias a negros nas universidades. Todavia, trata-se de uma medida simbólica, pois a devolução da riqueza extraída dos países colonizados jamais será completa, devido às destruições irreversíveis, como as chacinas e os apagamentos culturais provocados, sobretudo pela colonização e escravização. Por conta disso, qualquer mudança progressista no meio acadêmico em Portugal deve reconhecer a dívida histórica com os demais países do espaço lusófono. Todavia, o que se observa é o contrário, pois ao invés de se estimular a diversidade cultural, o não-europeu pode ser entendido apenas como um nicho de mercado. Isso porque os programas de estímulo à divulgação de hábitos culturais de diferentes países podem ser considerados escassos em universidades portuguesas e ainda há cobrança de taxas mais altas para não-europeus.

### **6.2.2 Análise do discurso das músicas de Chullage em crioulo cabo-verdiano**

Grande parte dos jovens dos bairros periféricos de Lisboa e Área Metropolitana falam crioulo no cotidiano, como também utilizam frequentemente nas letras de *rap*. A utilização do crioulo é uma forma de afirmação da herança cultural dos seus pais, mas vai para além disso. Otávio Raposo (2010) ressalta que o crioulo presente nos bairros de Lisboa não é uma reprodução fidedigna da língua falada nos países de origem, como Cabo Verde e Guiné-Bissau, contando com influências linguísticas de Angola, Brasil e Estados Unidos. Além disso, são criados calões e outras expressões originadas nas ruas. Trata-se, então, de uma forma de subversão e demarcação identitária, em relação aos códigos e valores dos seus pais. No contexto de Lisboa, isso faz com que existam também variações de expressões entre os crioulos de cada bairro, aumentando o sentido identitário (Raposo, 2007; Raposo, 2010).

Susan Oliveira (2015) também observa uma perspectiva de resistência no crioulo falado nas ruas de Lisboa, pois manter nas periferias, de uma antiga metrópole colonial, uma linguagem de um país colonizado, e não compreendida pela maior parte da

população do centro, é uma forma de superar a exclusão abissal e criar seus próprios modos de conhecimento<sup>200</sup>. Quando transmitida para a música *rap*, significa uma cisão total entre o centro e a periferia (*ibidem*). Ao longo dos cerca de trinta anos em que o *rap* existe em Portugal, o crioulo se manteve, majoritariamente, nos bairros de cidades nos arredores de Lisboa, mas também em bairros periféricos dentro da capital. Canclini (2001) observa que o processo de criouliização é também um processo de inclusão constante de palavras, tornando os seus falantes livres para exercer o gênio criativo. Na linguagem do *rap*, essa liberdade de criação pode ser ainda mais expandida, já que o *rapper* não tem qualquer obrigação de obediência gramatical, mesmo quando canta em línguas que possuem rígidas regras gramaticais. Ademais, há o uso constante de gírias nas músicas *rap*, tornando a linguagem flexível e o autor livre para escrever gramaticalmente errado. Utilizando as contribuições de Otávio Raposo (2007) e acrescentando outras observações realizadas ao longo do trabalho de campo, é analisado que um fator determinante para expandir a flexibilização do crioulo do *rap* lisboeta é a existência de quatro “fontes crioulas”<sup>201</sup>, que são o crioulo cabo-verdiano de Sotavento (o predominante), o crioulo cabo-verdiano de Barlavento, o crioulo guineense e, em menor número, o são-tomense (língua crioula falada em São Tomé e Príncipe, também conhecida como forro). Outro fator é a inclusão de palavras de outras línguas, tanto idiomas europeus, como africanos. Por isso, não existe um código padrão a ser seguido.

Como se trata da linguagem cotidiana dessas pessoas, muitos jovens brancos portugueses, sem qualquer herança hereditária com a África, também falam e entendem crioulo, devido ao convívio nos espaços periféricos. No âmbito do *rap*, Mota Jr e Juana na Rap são alguns dos exemplos. Mota Jr possui vários vídeos com milhões de visualizações no *Youtube*. Mulher branca portuguesa, Juana na Rap disse, em entrevista para o jornal Público, que esse é o idioma com o qual melhor consegue explicar e especificar os assuntos que pretende debater, por ser a língua utilizada em seu

---

<sup>200</sup> Oliveira, S. (2015, 24 de Agosto). Indígenas, imigrantes, pobres: o afropolitanismo no rap crioulo - parte 1. *Buala*. Consultado em 04 de Maio de 2019, em <http://www.buala.org/pt/palcos/indigenas-imigrantes-pobres-o-afropolitanismo-no-rap-crioulo-parte-1>

<sup>201</sup> Neste trabalho é denominado como “fontes crioulas” o fato de existirem quatro diferentes línguas crioulas que precedem o crioulo cantado no *rap* de Portugal e que servem como referência e fonte de inspiração para os artistas.

cotidiano<sup>202</sup>. Ainda na reportagem do jornal Público, Juana na Rap afirma que não sofreu restrições por ser mulher branca e, inclusive, conta com vários homens negros em seus videoclipes. Esses exemplos mostram que a presença identitária das raízes africanas do espaço lusófono em bairros de Lisboa e Área Metropolitana contribui para a identificação de jovens portugueses com as culturas africanas.

No caso específico de Chullage, o *rapper* relata que a promoção da língua não ocorria do mesmo modo no Arrentela, como ocorria no Monte de Caparica. O artista argumenta que, no Arrentela, moravam angolanos, moçambicanos, ciganos e portugueses pobres, sem domínio do crioulo, justificando a escrita das músicas em português. O artista entende que as características do *rap* em cada local dependem dos grupos sociais que produzem. Para exemplificar isso, Chullage cita o *rap* do Porto, onde há a presença de poucos negros e, por isso, o *rap* é diferente do Arrentela. Por outro lado, o bairro em Seixal tem uma maior variabilidade linguística, devido às diversas nacionalidades presentes, o que se diferencia de outros bairros como, por exemplo, a Cova da Moura, na Amadora, Área Metropolitana de Lisboa, onde há uma predominância de cabo-verdianos e seus descendentes. Por isso, o *rap* da Cova da Moura é, em sua maioria, feito em crioulo. Chullage ainda ressalta que a escolha da língua a ser utilizada depende de outras variantes, como o ritmo da música.

Quando eu escrevo *reggae*, hereditariamente entre outros ritmos melódicos, eu não sei pensar em português, determinadamente alguns ritmos. Eu não sei pensar em português, outros é comum, sai. Hoje em dia é mistura, é uma mistura do caralho, mas hereditariamente foi o português, não foi uma escolha. (...) Foi o que aconteceu (...) Mesma coisa de chegar no brasileiro dizer “não mano, você não é negro? Então tem que cantar em iorubá”. Eu vou cantar só para quem prefiro, é uma opção. Eu canto crioulo, porque é a minha língua materna, minha mãe, meu pai falaram, mas não sinto obrigado. A única língua que eu acho que não devo cantar é em inglês, porque ela é uma língua imperialista, a língua do império, o próprio português é a língua do colonizador, portanto é uma contradição, aí você vê, mas também tem portugueses pobres, mano (Chullage, 03 de agosto de 2016).

A escolha por comunicar-se em determinada língua é política e identitária, como ressalta Fanon (2008). Por isso, é importante perceber em quais temas o *rapper* Chullage optou pela utilização do crioulo. Das 61 músicas analisadas, quatro delas são em crioulo e

---

<sup>202</sup> Henriques, J. A. (2016, 20 de Maio). A música da Lisboa invisível tem milhões de cliques no YouTube. *Público*. Consultado em 04 de Maio de 2019, em <https://www.publico.pt/2016/05/20/culturaipsilon/noticia/ha-hits-que-passam-ao-lado-dos-tops-oficiais-1732144>

outras quatro tiveram parte significativa<sup>203</sup> em crioulo. As músicas que ele opta por cantar em crioulo são: *Nu bai* (Chullage, 2001, faixa 6), *Kabu Verde contra racismo (kontinua t abai)* (Chullage, 2004, faixa 6), *Nos amor ainda t pe* (Chullage, 2004, faixa 20) e *N.I.G.G.A.S.* (Chullage, 2012, faixa 20). Chullage pontuou que a escolha é de acordo com o direcionamento para o público, por isso, tornou-se necessário construir uma tabela apenas com os temas em crioulo:

Descrição de temas					
Chullage – Músicas cantadas em crioulo cabo-verdiano					
<i>Nu bai</i>	Imigração	Identidade	Vida no gueto	<i>Rap</i>	2001
<i>Kabu Verde contra racismo (kontinua t abai)</i>	Imigração	Racismo	Identidade	Vida no gueto	2004
<i>Nos amor ainda t pe</i>	Amor	Mulher	Homenagem	Identidade	2004
<i>N.I.G.G.A.S.</i>	Vida no gueto	Imigração	Colonialismo	Identidade	2012

Tabela 34: Músicas de Chullage cantadas em crioulo cabo-verdiano

Ao observar os temas abordados pelo artista, é comprovada a preocupação de diálogo direto com os *niggas*, com exceção da música *Nos amor ainda t pe*, que é uma homenagem à esposa. A maior prova da preocupação de um diálogo específico com semelhantes é a repetição de três temas em três músicas: vida no gueto, imigração e identidade. Como se trata ainda de pelo menos uma música em cada um dos álbuns (uma em dois álbuns e duas em outro), essa quantidade pode ser compreendida como o espaço reservado em cada álbum, para debater sobre a dinâmica de vida nos guetos dos imigrantes e seus descendentes em Portugal, em um processo de (re)construção identitária. A (re)construção identitária estaria ligada à manutenção da raiz identitária, ao

<sup>203</sup> Optou-se pela expressão “parte significativa” para determinar as músicas em que aproximadamente 50% da letra é escrita em crioulo, pois existem outras onde há pequenas inserções em crioulo.

estabelecer um diálogo em crioulo cabo-verdiano, mas também na adaptação às realidades sociais dos bairros de imigrantes.

A primeira música em que se nota essa perspectiva é *Nu bai*, uma canção coletiva com a participação de outros oito artistas, todos imigrantes de Cabo Verde em Portugal: Didasox, Dome, Zerui, Kosmikilla, Manonori, Jamaica, 1ºG e Lord G. *Nu bai* é uma expressão que pode ser traduzida como “Vamos lá”. Dessa forma, o objetivo é fortalecer a afirmação identitária dos imigrantes cabo-verdianos, por meio do incentivo a coletividade e a partilha, representada a partir do sentimento de união enaltecido por esses artistas. Logo no início da música, esse sentimento de união é observado, quando Chullage canta a frase: “Kabu verdi, nu bai/ Gosi nu sta na Portugei, nu bai/ Es ta ben y sai, Chullage”. Esse trecho pode ser traduzido para português como: “Cabo Verde, vamos lá/ Agora, estamos em Portugal, vamos lá/ Eles [meu povo] vem e vão, Chullage”<sup>204</sup>.

Ao longo da música, os artistas enfatizam o *rap* como uma forma de empoderamento central na vida deles, por conceder uma possibilidade de expressão, estruturalmente negada, devido ao histórico colonial e ao atual racismo. Dessa forma, os artistas participantes abordam a construção da identidade nos seus bairros, mostram não haver um reconhecimento de direitos para imigrantes e, por isso, existem problemas de desigualdade que Portugal precisa resolver, pois a presença deles nos bairros sociais desestruturados é uma consequência do colonialismo.

A música *Kabu Verde contra racismo (kontinua ta bai)* possui características semelhantes. Trata-se novamente de uma composição coletiva de cabo-verdianos. A música conta com as participações de Mito, Uncle C, Celso OPP, Phat, Kromo di Ghetto, Zé Rui de Bibia e Phatalistik e Nigga Gee. Além de abordar as dinâmicas sociais dos guetos de Portugal e a construção de uma identidade coletiva dos imigrantes, há uma maior ênfase na luta contra o racismo.

Em sua parte, Chullage mostra a configuração desse racismo na violência policial, na repressão à cultura negra e na dificuldade do acesso à educação. Chullage ressalta que aquela dinâmica apresentada não é uma exclusividade desse coletivo situado em Lisboa, mas uma realidade partilhada também em “Portugal, Holanda, França”, onde os cabo-verdianos também buscam “esperança”. Todavia, está vendo cabo-verdianos morrendo na “Margem Sul”, em “Lisboa”, em “Paris” e em “Roterdão”. O diplomata lusocabo-verdiano Cláudio Isabel Furtado Andrade (2016) mostra que essas cidades europeias

---

<sup>204</sup> Tradução realizada com a colaboração do *rapper* cabo-verdiano Vhábullá.

receberam um grande número de cabo-verdianos, por isso, o artista ressalta o cenário semelhante de exclusão vivenciado por eles.

O direito de cidadania plena é negado em cada um dos países que os cabo-verdianos ocuparam e isso remete aos pensamentos de Paul Gilroy (2001) e Du Bois (1904), sobre a dupla consciência. Essa teoria mostra que as pessoas da diáspora negra africana sentem-se dentro e fora do tempo em que vivem. As pessoas da diáspora africana vivem determinado período histórico, mas a cidadania plena é negada e as pessoas não têm participação ativa social e são discriminadas. Du Bois articulou esse pensamento a partir dos Estados Unidos, mas Gilroy expandiu essa perspectiva mostrando ser coincidente em toda a diáspora africana. Sendo assim, os imigrantes negros se tornam fundamentais para o projeto colonialista atual entrar em vigor, mas apenas por serem mão-de-obra barata, para exploração. No entanto, ao mesmo tempo, essas pessoas são excluídas, ignoradas e desumanizadas (Gilroy, 2001).

Dessa forma, o antigo colonizado se sente ligado aos países africanos, da origem dele ou de seus pais, alimentando uma cultura diaspórica. De um modo mais geral, Gilroy aponta para um imaginário compartilhado entre os negros do Ocidente, de uma história de escravidão, de emancipação e de luta atual contra o racismo. Analisando o caso de Portugal, os imigrantes não conseguem ter uma identificação total com as terras dos seus ancestrais, porque muitos sequer conhecem esses espaços, reforçando apenas um imaginário longínquo. Entretanto, na análise particular de Cabo Verde, pode-se perceber fluxos de emigração mais recentes e intensos, sobretudo por ser um país com mais nacionais vivendo fora de suas fronteiras. Por isso, o sentimento de uma cultura partilhada vigora com mais ênfase, como pode ser percebido na música de Chullage. Para exemplificar essa ligação intensa e recente, foi visto em matéria do jornal Público<sup>205</sup>, um caso em que, na mesma família, as pessoas optaram por viver em três países diferentes da Europa e sempre estão em contato com Cabo Verde. Ademais, essa partilha coletiva pode ser enfatizada com a globalização. Anthony Giddens (2003), por exemplo, observou no início dos anos 1990 a intensificação das relações sociais, em que eventos distantes influenciam outros a quilômetros de distância. Steger (2003) discorre que a expansão do processo de globalização intensificou as relações econômicas, culturais, política e sociais. Du Bois falava sobre afrodescendentes que já não conheciam os seus antepassados,

---

<sup>205</sup> Henriques, J. G. (2015, 05 de Julho). O país que tem mais gente fora do que dentro. Consultado em 27 de Março de 2019, em <https://www.publico.pt/2015/07/05/mundo/noticia/o-pais-que-tem-mais-gente-fora-do-que-dentro-1700904>

devido ao tráfico forçado de escravizados e à um apagamento histórico. Nas músicas de cabo-verdianos como Chullage, trata-se de uma história recente, em que as pessoas conhecem os seus familiares que estão em Cabo Verde, mantêm um contato constante e observam nitidamente as suas raízes identitárias.

Outra música em crioulo foi lançada por Chullage em 2012, com o título de *N.I.G.G.A.S.* Essa canção, do álbum *Rapensar*, é uma sigla criada pelo artista: *Negr@s Impodu Gueto Gradeadu Auto Stim*. Trata-se de uma escrita estilizada, não obedecendo ao modo habitual de escrita das palavras, mas que, com o auxílio do *rapper* cabo-verdiano Vhábulla, foi traduzida como “Tiram os negros do gueto e colocam a auto-estima na cadeia”. Nessa música, Chullage canta sozinho, mas se expressa em um tom semelhante ao de diálogo, em que a interpretação dos versos se assemelha a uma conversa com outros imigrantes e descendentes. Ele discorre que o imigrante é sempre visto como alguém que veio do Terceiro Mundo para a civilização e, por isso, considerado mais atrasado. Ademais, não tem oportunidade de integração social, ao não ser na condição de jogador de futebol ou cantor. Com isso, trabalham apenas em empregos não-formais ou que não necessitem de mão-de-obra especializada. Também é taxado na televisão como bandido e jovem problemático, assim como o próprio bairro de imigrantes sofre com esse estigma de violência. Por isso, têm dificuldade para regularizarem-se no país. O artista lamenta que, nas periferias, são oferecidas mais discotecas do que bibliotecas.

Chullage ainda faz inserções em crioulo cabo-verdiano nas músicas *Mulher da minha vida* (Chullage, 2001, faixa 11), *Imigra.som/ Props* (Chullage, 2004, faixa 24), *Um momento pelos...* (Chullage, 2004, faixa 11), *Paz pa patxamama* (Chullage, 2012, faixa 16). Nessas músicas, há uma variabilidade maior de temas explorados. Entretanto, as partes em crioulo cabo-verdiano são sobre aspectos particulares da imigração.

A música *Mulher da minha vida* é uma homenagem à mãe dele, que esteve doente desde a infância de Chullage. O *rapper* faz a união dos temas mulher, homenagem, educação e identidade na música. Em português, agradece à mãe pelos ensinamentos e mostra não suportar pensar na morte dela. Por outro lado, canta em crioulo sobre a dificuldade que ela sentiu ao chegar em Portugal e a ligação mantida com Cabo Verde, mostrando a preservação de um sentimento identitário nesse fluxo migratório. Trata-se de uma identidade nacional que o acompanha nos temas que versa em crioulo cabo-verdiano.



*Um momentos pelos...* é um relato sobre a resistência de viver nos guetos. Com isso, relembra as pessoas que morreram, destacando quem lutou, resistiu e tentou fazer a diferença. Ademais, questiona uma cumplicidade entre religiosos e o sistema opressor, afirmando que os padres enaltecem a história do Ocidente, repleta de assassinatos e que a igreja ajudou a consumir, dizimando pessoas e realizando apagamentos culturais, sob a justificativa da catequização. Chullage ressalta, em crioulo, que a música *rap* traz essa mensagem silenciada e se comunica com o gueto, sem necessidade de intermediação da mídia, porque essa reforça apenas uma imagem de criminalização das periferias. Ademais, aponta também que há um silenciamento do conhecimento nascido nas periferias, fazendo com que o restante da sociedade não entenda a população do gueto como produtora de saberes. No entanto, o *rap* mostra a vida inteligente das periferias e contrapõe essa visão distorcida. Com isso, reforça o pensamento de Boaventura de Sousa Santos (2018b), quando o sociólogo argumenta que o *rap* é uma forma de conhecimento tão legítimo como outros saberes e é mais adequado para compreender as periferias, por ser o local onde predominantemente surgem essas linguagens.

Em *Imigra.som*, o artista questiona a exclusão, as prisões, as condições de vida que são dadas, exemplificando nos empregos precários dos pais, na prisão do irmão e na falta de estrutura nas residências. Além disso, relata dinâmicas sociais do gueto e a dificuldade de integração social. Em crioulo, o *rap* é valorizado como uma forma de manter um espírito de coletividade e também é feita uma reivindicação da postura *underground*, mostrando a importância de um diálogo entre a comunidade imigrante como forma de conquistar liberdade. Assim, mostra em português que não busca fama ou dinheiro, mas construir uma identidade coletiva. Ele também ressalta o uso da maconha e da linguagem em crioulo como centrais na convivência deles. Termina a música agradecendo a vários imigrantes que também questionam as condições sociais através do *rap*.

A música *Paz pa patxamama* centraliza-se nos temas violência, paz, religião e liberdade. A letra reflete um desejo de paz, para a comunidade imigrante, questionando, sobretudo, a existência de um Deus, porque é injustificável as pessoas pobres serem esquecidas, além de vítimas da desigualdade social e da violência policial. Chullage afirma ainda que os empresários matam as pessoas a cada decisão tomada. No refrão, pede-se aos deuses de qualquer religião uma salvação, por isso, são clamados os “Orixás”, “Alás” e “Jáhs”, porque, ele entende que, sozinha, a população já não é capaz. Os “Orixás” são ancestrais africanos que se tornaram divindades, “Alás” é referente ao

Deus do islamismo, enquanto os “Jáhs” é a forma resumida de se referir a Yahwah, Deus segundo a escrituras hebraicas originais. Em crioulo, é pedido uma atenção aos países africanos, afirmando que a riqueza dos outros continentes é fruto da exploração da África. Com isso, relata sobre a fome e a escravização de crianças, que trabalham para garantir a tecnologia do restante do mundo.

## Capítulo sétimo - O rap como forma de ativismo político no Brasil

Esta parte do trabalho será iniciada com uma contextualização sobre o surgimento do rap no Brasil, no início da década de 1980, influenciado por uma expansão do movimento *hip-hop* a nível internacional. Será visto que a maioria das fontes centralizam a história do movimento na cidade de São Paulo, mas também surgiram ações de *hip-hop* em locais como Brasília e São Luís na década de 1980. Serão apresentadas as duas primeiras coletâneas de rap, lançadas em 1988: *Hip-hop cultura de rua* e *Consciência black*.

Ademais, será visto que a segunda década do movimento no Brasil é marcada pelas prisões de artistas e grupos como Big Richard, Racionais MC's, MRN e Faces do Subúrbio, entre os anos de 1994 e 1997. O motivo de todas essas detenções foi o discurso contundente contra a violência policial.

Na segunda parte do capítulo, será aprofundada a análise da obra do rapper Eduardo Taddeo, escolhido como estudo de caso no cenário brasileiro, devido à uma militância no *hip-hop* que inicia ainda nos anos 1980 e se intensifica com a atuação no grupo Facção Central entre 1994 e 2013. Esse grupo também sofreu um problema judicial, ao ter o clipe *Isso aqui é uma guerra* censurado no ano 2000.

Será visto que o artista mantém uma regularidade de músicas de intervenção, mas com mudanças nos temas prioritários ao longo da carreira, reflexo tanto das mudanças no quadro sociopolítico do Brasil, como da própria formação intelectual do artista. Com isso, a análise de discurso demarca os temas mais abordados em sete álbuns que ele participa, seis como compositor único do Facção Central e um em carreira solo. A partir daí, são selecionadas as músicas que reúnem o maior número de temas mais abordados em cada álbum, bem como outras letras marcantes na trajetória do artista e do seu antigo grupo.

Será observado ainda que o ativismo cívico de Eduardo fora da música se aprofunda quando ele inicia carreira solo, em 2013. Ele lançou dois livros e passou a atuar em saraus e a realizar palestras nas periferias. Assim sendo, a análise de discurso abordará as letras, o primeiro livro e uma entrevista realizada em 08 de dezembro de 2017 em São Paulo. Nessa análise, estabelece-se um diálogo com autores estudados no enquadramento teórico, como também se interpretam referências mencionadas pelo artista nas músicas.

Como complemento para esta análise, há uma entrevista com Dum-Dum, que segue como líder do Facção Central e já atuava com Eduardo Taddeo antes do grupo, mas

hoje eles não são amigos, apesar de serem cunhados, já que Dum-Dum é casado com uma irmã de Eduardo. Outro entrevistado é Smoke, artista que esteve no Facção Central entre 2014 e 2018, sendo vocalista das músicas compostas por Eduardo. As entrevistas com Dum-Dum e Smoke ocorreram em 08 de dezembro de 2017, quando Smoke ainda era membro do Facção Central.

### **7.1 A formação do *rap* como ferramenta de resistência política no Brasil**

A década de 1980 é marcada pela expansão do movimento *hip-hop* por vários países, possibilitando a comunicação de povos excluídos em várias partes do mundo, inclusive no Brasil. Além dessa expansão do *hip-hop* a nível global, o fato de já existirem desde a década anterior alguns bailes *black*, onde prevaleciam os ritmos *soul* e *funk*, também influenciou no surgimento do movimento no Brasil. O público que frequentava esses bailes em cidades como Salvador, Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo passou a participar das primeiras ações de *hip-hop*. O jornalista brasileiro Bruno Zeni (2004) afirma que a primeira forma de expressão do movimento no país foi com o *break dance*, em algumas ações no centro de São Paulo, sendo posteriormente acompanhado por rimas de improviso. Esse primeiro estilo de *rap* no Brasil era conhecido como “tagarela”, por ser inocente e brincalhão. Todavia, a expansão do *rap* interventivo em escala global e a possibilidade de transmitir mensagens de protesto, com uma produção musical de baixo custo, logo influenciaram diversos jovens, que passaram a criar músicas com teor político.

Ao contrário das músicas de protesto do período da ditadura militar, onde prevaleciam jovens de classe média e universitários, o *rap* brasileiro passa a dar voz a grupos periféricos, sobretudo, jovens negros moradores de favelas. Em 1988, foi lançada a primeira coletânea de *rap* brasileiro, denominada *Hip-hop cultura de rua*, produzida pela gravadora Eldorado. O grupo O Credo havia sido convidado para gravar um *LP* solo, mas como não tinha músicas suficientes convidou MC Jack, o grupo Código 13 e a dupla Thaíde e DJ Hum para a coletânea. Desses artistas, apenas Thaíde e DJ Hum conseguiram maior sucesso e passaram a ser conhecidos como pioneiros do *rap* interventivo, com as músicas *Corpo fechado* (Thaíde & DJ Hum, 1988, faixa 1) e *Homens da lei* (Thaíde & DJ Hum, 1988, faixa 6), marcada por críticas a polícia e com denúncias da realidade difícil vivida nas periferias brasileiras (Mendonça Júnior, 2014).

Cuidado! Cuidado! Para o povo de São Paulo, de Osasco e ABC, a polícia paulistana chegou para proteger/ Policial é marginal e essa é a lei do cão, a polícia mata o povo e não vai para prisão/ São homens da lei, reis da zona sul, vestidos bonitinhos no seu traje azul/ Somem pessoas, onde enfiam eu não sei e não podemos dizer nada, pois não somos da lei/ Oh meu Deus! Quando vão notar, que dar segurança não é apavorar/ Agora não posso mais sair na boa, porque ela me para e me prende à toa/ Não adianta dizer que ela está errada, pois a lei é surda, segue mal interpretada/ Tenho que me comportar e andar com juízo, pois ela nunca está onde eu preciso/ Se eles me pegam, avisem meu pai, se saio dessa vivo não morro nunca mais (Thaíde & DJ Hum, 1988, faixa 6).

Uma semana depois desse lançamento, o Brasil já teve a segunda coletânea de *rap*. Trata-se do álbum *Consciência black*, produzido pela Zimbabwe Records, que contava com oito artistas e grupos. O grupo Racionais MC's, que viria a se tornar uma das maiores referências do *rap* brasileiro, participou da coletânea com as músicas *Pânico na Zona Sul* (Racionais MC's, 1988, faixa 5) e *Tempos difíceis* (Racionais MC's, 1988, faixa 9). Em *Pânico na Zona Sul*, o grupo enfatiza a segregação social sofrida na região Sul da cidade de São Paulo, mostrando a violência urbana e os confrontos com a polícia paulistana. Já em *Tempos difíceis*, os Racionais MC's apresentam uma letra mais generalista, falando de problemas que eram semelhantes para moradores de diversas periferias, como a falta de perspectiva de vida, os problemas financeiros e a exclusão social.

Tempos difíceis, está difícil viver, procuramos um motivo vivo, mas ninguém sabe dizer/ Milhões de pessoas boas morrem de fome e o culpado, condenado disto é o próprio homem/ O domínio está em mão de poderosos, mentirosos, que não querem saber/ Porcos, nos querem todos mortos/ Pessoas trabalham o mês inteiro, se cansam, se esgotam, por pouco dinheiro (Racionais MC's, 1988, faixa 9).

O surgimento de discos de *rap* impulsionou o movimento no país. Os encontros de *hip-hop* eram feitos basicamente com *break dance* e algumas músicas de *rap* estadunidenses, cujas letras os jovens não sabiam exatamente o significado. O *break* também havia chegado através da influência de filmes estadunidenses. O *rapper* Hertz Dias relatou, durante um evento em Coimbra, que os encontros aconteciam desde 1984 em São Luís, no estado do Maranhão<sup>206</sup>. Apesar de não terem grandes reflexões políticas na época, por serem adolescentes, esses encontros de dança traziam um sentimento de liberdade, simbolizado por um grafite na parede do local onde se encontravam, com os

---

<sup>206</sup> As declarações de Hertz Dias foram dadas durante o evento *O rap navegando entre as mentes – Um oceano que liga Brasil e Angola*, atividade ligada ao âmbito desta tese, ocorrida em Coimbra, no dia 24 de março de 2017, que contou ainda com o *rapper* brasileiro Renan Inquérito e o *rapper* angolano MCK.

dizeres “Break, liberdade em forma de dança”. O avanço para introduzir mais uma vertente do *hip-hop*, o *rap*, se dá a partir dos discos produzidos em São Paulo, que eram enviados para São Luís, cidade localizada a cerca de dois mil quilômetros de distância. Hertz Dias afirma que os discos enviados de São Paulo influenciaram as primeiras produções de música *rap* em São Luís, porque foi a primeira vez que os jovens locais ouviram *rap* cantado em língua portuguesa.

O movimento *hip-hop* também se expandiu para outros locais, buscando um viés interventivo, questionando a exclusão social e denunciando as formas de opressão aplicadas pela estrutura de poder. A polícia era alvo constante das músicas, desde o início. Logo no trabalho inicial de Thaíde e DJ Hum podem ser ouvidas denúncias contra a instituição. A dupla questiona o modelo de segurança pública, afirmando que policiais são responsáveis pelas mortes e desaparecimentos de várias pessoas, mas estão protegidos pelo poder institucional.

Ao mesmo tempo em que cresciam as denúncias contra policiais nas letras de *rap*, a repressão a esses artistas aumentava, inclusive com prisões. O primeiro caso de grande repercussão foi com o *rapper* Big Richard no Vale do Anhangabaú, centro de São Paulo, no dia 15 de outubro de 1994. Ele foi preso quando cantava a música *Homens da lei* (Big Richard, data de lançamento desconhecida). O Boletim de Ocorrência o acusava de incitação à violência contra a polícia e desacato à autoridade. A prisão ocorreu durante um *show*, que contava com um público de cerca de 4 mil pessoas. Big Richard foi solto após pagamento de fiança. Em entrevista para o jornal Folha de São Paulo<sup>207</sup>, o artista disse que não fez uma generalização da classe policial: “Minha música fala apenas da realidade. Quando fiz esse rap (“Homens da Lei”) estava criticando os maus policiais e não a instituição”, afirmou Big Richard.

Um mês depois, foi a vez dos grupos Racionais MC’s e MRN serem reprimidos com prisões, também no Vale do Anhangabaú. Os integrantes dos Racionais MC’s foram presos no palco, quando cantavam a música *Homem na estrada* (Racionais MC’s, 1993, faixa 5), que tem o refrão “Não confio na polícia, raça do caralho”. A prisão ocorreu no dia 26 de novembro de 1994. No mesmo *show*, os *rappers* do grupo MRN também foram presos, devido à letras que os policiais consideraram ofensivas. No entanto, a polícia ainda aguardou que os integrantes desse segundo grupo descessem do palco.

---

<sup>207</sup> Feltrin, R. (1994, 17 de Outubro). Rapper é preso devido à música sobre PMs. *Folha de São Paulo*. Consultado em 03 de Julho de 2019, em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/10/17/cotidiano/7.html>

O show do Racionais MC's foi interrompido pela polícia, que subiu ao palco na hora em que o grupo cantava o rap “O Homem na Estrada” (...) O público ficou revoltado e começou a atirar pedras no palco. Houve tiros na platéia e um princípio de correria. Todos os quatro integrantes [do] Racionais MC's foram levados para o 3º DP junto com o advogado do grupo, Aparecido Franco (...) Antes do grupo, o RMN [sic] havia se apresentado e detido após o show (...) O líder do Racionais, Mano Brown, disse que a detenção foi “um desrespeito à liberdade de expressão”. O grupo paulista Racionais MC's é o que mais vende no país no gênero rap. Seu segundo e mais recente disco “Raio X do Brasil” já vendeu mais de 400 mil cópias. Os quatro integrantes do grupo moram no Capão Redondo (na periferia sul de São Paulo), um dos bairros mais violentos da cidade (Folha de São Paulo, 26 de novembro de 1994).

Vale ressaltar que a Folha de São Paulo redigiu errado o nome do segundo grupo, sendo MRN, em vez de RMN. A sigla significa Movimento Ritmo Negro. Outro caso de detenção ocorreu com o grupo Faces do Subúrbio, em Recife, no ano de 1997. Eles foram espancados pela polícia no palco e, depois, presos. O grupo estava cantando a música *Homens fardados* (Faces do Subúrbio, 1998, faixa 3)<sup>208</sup>, que acusa a polícia de ser genocida, afirmando que os policiais matam por diversão e prazer, e, assim, tornam-se bandidos que constantemente buscam justificativas para continuarem assassinando as pessoas.

De novo a justiça é feita, 5 homens armados com fuzil e escopeta/ Cercam o negro na calada da noite que o mataram assim que acabou o açoite/ Esse é o sistema usado mesmo sendo errado, não importa se você é inocente ou culpado!/ Militares ou civis não importa quem são, são homens de sangue frio sem perdão/ Morros e favelas é sua diversão pois é lá que eles pregam a sua lei do cão/ Acham que a morte é o seu ideal, ideal desses que os tornaram marginais (Faces do Subúrbio, 1998, faixa 3).

As prisões feriam os direitos de liberdade de expressão, garantidos na Constituição de 1988. Apesar disso, as letras que enfatizavam a violência policial continuaram a ser reprimidas com prisões. Para o *rapper* Hertz Dias, trata-se uma forma de repressão contra um grupo específico: o jovem negro, que ganhava empoderamento inédito na sociedade brasileira, com o *rap*. Em uma sociedade marcada pela escravidão e com histórico de estigmas contra negros, as prisões são vistas como uma forma de “colonialidade do ser”, conceito no qual Maldonado-Torres (2008) denota que determinados grupos são criminalizados devido às características fenotípicas, como continuidade de uma lógica racista e colonial. Sendo assim, essa criminalização aumenta

---

<sup>208</sup> A música *Homens fardados* foi lançada em disco apenas no álbum *Faces do subúrbio*, de 1998, porém já era cantada pelo grupo em concertos anteriormente.

quando esses grupos resolvem questionar a ordem vigente e, sobretudo, a polícia, vista como já propícia a violentar os jovens negros moradores de periferias.

## 7.2 Estudo de Caso: Eduardo Taddeo

Carlos Eduardo Taddeo nasceu em 1975, em Capão da Canoa, no Rio Grande do Sul, mas se mudou ainda criança para São Paulo, indo morar na Baixada do Glicério, um bairro degradado na região Centro da capital paulista. Esse local abrigava uma grande população de baixa renda, sendo conhecido pelos cortiços. A mãe dele era faxineira e o pai era empregado da noite e vivia com outra mulher. Ele deu assistência para Eduardo e seus irmãos nos primeiros anos de vida, mas se afastou gradativamente. Isso piorou o cenário da vida da criança, que chegou a pedir esmolas nas ruas de São Paulo. Os problemas levaram a família a morar em pensões e as dificuldades eram acrescidas pelo fato de um dos irmãos de Eduardo ser tetraplégico.

Uma reportagem da Revista Piauí<sup>209</sup> mostra que Eduardo Taddeo vivia em um cenário de exclusão e em convívio com “tráfico, furtos, roubos, prisões, violência”, onde via assaltantes com riquezas e ele sem nada. Isso fez com que Eduardo entrasse em conflito com a lei ainda criança. Aos sete anos, Eduardo furtou um toca-fitas e roubou dólares de um japonês. Uma vez foi para a delegacia para averiguação de furto em um supermercado e, aos nove, já fazia o transporte de armas. Ele também usava drogas, como cocaína, maconha e benzina, além de ter experimentado *crack*. Ademais, começou a praticar assaltos aos 16 anos de idade. A adesão de Eduardo Taddeo ao crime ainda jovem remete ao pensamento de Luciane Lucas dos Santos (2015), quando a autora mostra que o consumo é a forma de medir o *status* na sociedade, fazendo com que as pessoas busquem quaisquer meios para consumir.

Eduardo tinha grande amizade com o seu cunhado, que era conhecido como Equipado, alcunha dada pelo fato de andar sempre com muitos equipamentos roubados. Naquela época, o pai do seu cunhado furtou um toca-fitas, com uma fita cassete de *rap* no interior. Quando ele apertou *play*, ouviu a música *Corpo fechado*, de Thaíde e DJ Hum.

Quando eu falo do meu cunhado, é o pai dele, que roubou um gravador e dentro do gravador veio um *deck*, e *deck*, para a juventude que não vai saber o que é, é onde tinha a fita cassete. E quando a gente apertou o *play* tocou *Corpo fechado*, aí eu perguntei para o

---

<sup>209</sup> Carvalho, L. M. (2007, Julho). O bagulho é doido, tá ligado? *Revista Piauí*. Consultado em 21 de Junho de 2018, em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-bagulho-e-doido-ta-ligado/>



pai dele, eu falei: “E aí mano, que que é isso aí?”. Ele falou: “Oh mano, isso é peso”. Aí eu falei: “Peso?”. “É, tem que rimar”. Aí eu falei: “Como assim?”. “Ah, uma rima com a outra”. Aí, eu escrevi. Ele falou: “Pow, mas onde você achou isso aí?”. “Não, eu fiz agora”. Aí, fui fazendo, fazendo e vim até hoje. E eu sempre falo isso para o Thaíde, eu falo “mano” e é isso, porque você tem que respeitar os alicerces, mano. Eu aprendi muito vendo esses caras no palco, aprendi muito da postura dos caras. Então, foi uma escola para mim e espero que eu seja para outras pessoas (Eduardo Taddeo, entrevista, 08 de dezembro de 2017).

O primeiro grupo de Eduardo Taddeo chamou-se Esquadrão Menor e contava com outros adolescentes que viviam na mesma condição de exclusão e costumavam entrar em conflito com a lei. O grupo não conseguiu grande repercussão e ele foi trabalhar como ajudante de cozinha em um hotel. Logo depois, o *rapper* Mc Nego convida Dum-Dum, outro membro do Esquadrão Menor, para fazer parte do recém-formado grupo Facção Central. Em 1993, o grupo realizou a primeira gravação oficial, da qual Eduardo ainda não participou. Tratava-se da coletânea *Movimento rap - Volume 2*, em que cantaram a música *Cor* (Facção Central, 1993, faixa 1). A música teve como tema principal o racismo, retratando que era necessário valorizar todas as raças e acabar com qualquer forma de preconceito: “Cor não é motivo de vergonha, a minha, a sua, a nossa cor não é motivo de vergonha, irmão/ A nossa cor não é motivo de vergonha, vergonha é não lutar e se acomodar”. A música tinha uma perspectiva também de valorização dos negros:

Se imponha, sendo negro ou branco: Por que vergonha?/ Vocês não sabem o quanto eu me orgulho por ser negro e honro a minha cor, se eu fosse branco, certamente eu teria o meu valor/ Indiferentes somos, independente de raça, mas racismo é moda que não acaba e não passa (Facção Central, 1993, faixa 1).

Apesar de Eduardo ainda não ter participado dessa primeira gravação oficial, a afirmação “se eu fosse branco certamente eu teria o meu valor” serve para refletir sobre a condição do artista. Eduardo afirmou, em entrevista para o presente trabalho, que sofreu restrições quando decidiu entrar no *rap*, por ter a pele mais clara. Como o *rap* é uma expressão historicamente negra, as pessoas não acreditavam que um branco pudesse participar do movimento. Alguns até mesmo supunham que um negro tivesse escrito as letras de Eduardo. O artista entende que as restrições sofridas no começo da carreira tinham influência do início do livro *Autobiografia de Malcolm X*, de 1965, obra bastante lida nos primeiros anos do *hip-hop* no Brasil. Malcolm X pregava inicialmente o ódio aos brancos, mas decepiona-se com o líder político-religioso Elijah Muhammad, do grupo nacionalista negro Nação Islão, e viaja para Meca em abril de 1964. Lá, reza com pessoas

brancas e muda o pensamento, defendendo que os brancos também podem contribuir na luta contra o racismo. Cerca de nove meses depois, ele é assassinado por um ex-seguidor, sendo considerado um traidor.

No momento que eu entrei no *rap*, era uma época aonde tava na moda a leitura do Malcolm X e etc. E algumas pessoas acabaram lendo o começo do livro aonde ele tinha aquela, como que eu posso dizer, aquela revolta contra a pele branca e etc. Então, muitas pessoas importaram esse tipo de ideia e se tornaram preconceituosas. Então, o *rap* acabou meio que importando o ódio sem entender o motivo, entender o porquê desse ódio e tal, entender o contexto norte-americano. E aí, na hora que você ia cantar um *rap*, no começo as pessoas não acreditavam que eu que tinha escrito a letra, por ter a pele clara (...) Eu considero o Brasil o país mais racista do mundo. Só que é um racismo que vem da “playboyzada”, contra o pobre, ele sendo negro é pior ainda. Então, entre nós não fazia nenhum sentido a gente ter a segregação, divisão por cores e etnia. (...) mas, com o tempo, felizmente pra nós, acabamos compreendendo que nosso inimigo era outro, não tava na periferia (Eduardo Taddeo, entrevista, 08 de dezembro de 2017).

Pouco depois da entrada de Eduardo, o *rapper* MC Nego deixou o Facção Central, afirmando que precisava de paz, pois o grupo cantava temas muito radicais e não trazia retorno financeiro, gerando cobranças da família<sup>210</sup>. Com isso, o Facção Central ficou composto por Eduardo Taddeo, Dum-Dum, K7 e DJ Garga<sup>211</sup>. No início do grupo, Dum-Dum continuava envolvido em assaltos e tráfico, usando cocaína e maconha, sendo preso em 1996. Na época, nasceu a sua filha, que é sobrinha de Eduardo, pois os artistas são cunhados. Dum-Dum foi solto três meses depois e buscou recuperação na sua vida. Ele acreditou que o *rap* era o caminho ideal para lutar por uma vida melhor e a melhor forma de conscientizar outras pessoas envolvidas na criminalidade. Devido à desestruturação de suas famílias, Eduardo Taddeo e Dum-Dum abandonaram os estudos ainda no ensino fundamental. Eduardo Taddeo relembra que a sua mãe, Maria do Rosário, comemorou quando ele abandonou os estudos, exemplo que simboliza a descrença dos periféricos na educação.

Eu sempre cito o exemplo da minha própria família, onde quando eu saí da escola minha mãe bateu palma, porque como ela nunca tinha visto ninguém que se formou, ela nunca

---

<sup>210</sup> Atualmente, MC Nego canta em carreira solo, com o nome artístico de Mag, em uma linha que apresenta vídeos com ostentação, *glamour*, carros e exposição de mulheres hipersexualizadas.

<sup>211</sup> O Facção Central teve vários componentes ao longo dos anos. F7 e DJ Garga estiveram no grupo na década de 1990, mas logo deixaram o Facção Central. Os cantores Jota Ariais, Smith e Erick 12 também trabalharam com Eduardo Taddeo e Dum-Dum no Facção Central. Entretanto, Eduardo Taddeo deixou o grupo em 2013 e Smith o acompanhou, para ser *backing vocal*. Badú, DJ Pulga, Biel, DJ Binho, Moysés e Smoke foram artistas que compuseram o grupo, após a saída de Eduardo Taddeo.

tinha visto ninguém que venceu através do diploma, então, quando ela viu que eu saí do colégio, ela falou: “porra, da hora, vai arrumar um emprego, no mínimo vai ter cesta básica, vai ter aí os benefícios” (Eduardo Taddeo, entrevista, 08 de dezembro de 2017).

A comemoração da mãe de Eduardo Taddeo é um exemplo da naturalização de hierarquias epistêmicas, como consequência de um padrão de poder, em que apenas os privilegiados são considerados capazes de formarem epistemologias, assim como foi apresentado por Eduardo Restrepo e Axel Rojas (2010). Apesar de ter abandonado os estudos prematuramente, Eduardo Taddeo manteve o hábito de leitura, sobretudo de textos sobre questões sociais, para melhor formular o seu desejo de fazer uma revolução e transmitir isso em letras de *rap*. Dessa forma, logo ocupou o posto de letrista único do Facção Central. Eduardo e Dum-Dum atuavam como intérpretes dessas letras. Eduardo afirma que teve uma educação alternativa com o *rap*, por isso, conseguiu refletir para além da reprodução do padrão social de poder.

Nós não temos outro tipo de orientação que seja esclarecedora como o *rap* nacional é. Dentro da educação convencional não é dessa forma, mesmo no ensino superior não é dessa forma. Eu, na periferia, somos doutrinados o tempo todo para ser escravo do opressor. Ele é trabalhado, ele é talhado para ser o patrão opressor e continuar mandando, dando as ordens. (...) Eu sou um cara que morava no cortiço do centro de São Paulo, que viu a mãe passando fome, que pedia esmola para comprar cadeira de roda para o irmão que não andava, que viu a família toda sendo enterrada em caixões doados. Não tinha dinheiro nem para comprar flor do velório, mas acreditou em si mesmo. Acredite em si mesmo. Achou que era possível manter no coração a chama da revolta acesa e continua escrevendo, e não que eu seja o cara que foi bem-sucedido, etc. Mas quando eu analiso as minhas perspectivas, quando olho pro passado, e eu fiz algo diferente. Só de você ouvir de uma pessoa que a sua música ajudou de uma forma positiva a ter um outro pensamento, de repente, até salvar uma vida... E isso já é algo impensável (Eduardo Taddeo, entrevista, 08 de dezembro de 2017).

O primeiro álbum do grupo, denominado *Juventude de atitude*, foi lançado em 1996. Em suas letras, Eduardo Taddeo costuma criar personagens que narram histórias a partir dos seus pontos de vista. As personagens são geralmente pessoas da periferia, vítimas de doenças, crimes, desempregos e etc. Assim, Eduardo busca utilizar a linguagem oral próxima à daquela personagem. Em uma letra que adota a perspectiva de um assaltante, Eduardo usa gírias faladas pelo criminoso. Eduardo chegou a ganhar a alcunha de “Locutor do inferno”, devido à forma contundente em que narra o dia-a-dia das periferias de São Paulo.

Eduardo Taddeo fez parte do Facção Central até 2013, quando alegou, em um vídeo publicado no *Youtube*, que não seria mais verdadeiro consigo mesmo se continuasse a integrar o grupo. Ele participou da gravação de sete álbuns do Facção Central, conseguindo atingir mais de 600 mil cópias vendidas. O grupo é considerado como adepto do estilo *gangsta rap*, que se caracteriza por descrever o cotidiano violento de periferias. Eduardo, todavia, afirma que prefere não ter uma definição, até mesmo porque aquilo que é considerado como *gangsta* no Brasil difere do estilo *gangsta* estadunidense, país onde o *rap* surgiu. Foi visto em Tony Mitchell (2001) que, nos Estados Unidos, o *gangsta* é um estilo ligado à ganância, misoginia e exposição de bebidas e drogas. O artista entende que, no Brasil, os grupos que narram o cotidiano violento das periferias são vistos como *gangsta*. Entretanto, Eduardo Taddeo argumenta que essa gama de artistas na qual ele está enquadrado, ao lado de *rappers* e grupos como Realidade Cruel, GOG, Racionais MC's e Sistema Negro, buscam a conscientização do povo periférico.

Quem rotula é a pessoa que ouve o *rap* e acaba tendo esses tipos de classificações. Na verdade, eu não tenho rótulo nenhum, eu não me considero *gangsta*. Eu acho que é um *rap* contundente, um *rap* que se propõe a falar a verdade, fazer a denúncia, sem pensar em consequência. Tem que denunciar, nós vamos denunciar. Tem que bater de frente, nós vamos bater de frente, independente se isso deixa sua vida em risco. Independente se isso vai fechar as portas de gravadoras, da mídia, etc. Então, em primeiro lugar, temos ali a bandeira da denúncia, buscar um país diferente, buscar uma igualdade, buscar um outro tipo de regime político, etc. (...) Então, quando você tem todo esse propósito, ele foge muito daquilo que é considerado *rap* *gangsta* americano, que é o ah, vamo beber, vamo dar um rolê, vamo ostentar, então por isso que eu não faço nenhum rótulo, meu *rap* é um *rap* que busca falar a verdade (Eduardo Taddeo, entrevista, 08 de dezembro de 2017).

Para esta tese, foram entrevistados Eduardo Taddeo e Dum-Dum, além de Smoke, que entrou no Facção Central já depois da saída de Eduardo. Smoke permaneceu no grupo até o final de 2018. Os três artistas foram ouvidos no mesmo dia, mas em locais diferentes da cidade de São Paulo. Dum-Dum e Smoke foram entrevistados na casa do primeiro, enquanto Eduardo foi entrevistado em um salão de tatuagens, onde planeja criar um sarau poético. Ninguém deu grandes detalhes sobre a motivação para Eduardo Taddeo ter deixado o grupo. Eduardo declarou que a percepção dele era de que havia chegado o momento em que era melhor para o *rap* nacional cada um seguir os seus próprios projetos.

Sem nenhuma “treta”, sem nenhum problema, era algo que para quem escreve, para quem faz música, sabe como evitar. Ou você tá de bem com você mesmo, você tá dentro de uma situação, que você esteja feliz e no momento ali não era o que tava acontecendo (Eduardo Taddeo, entrevista, 08 de dezembro de 2017).

Apesar de Eduardo Taddeo ter dito em entrevista para esta tese que não havia grandes problemas, o jornalista Luiz Maklouf Carvalho relatou, na Revista Piauí<sup>212</sup>, que a relação entre os membros do Facção Central já era ruim em 2007. Carvalho acompanhou o grupo durante alguns dias, incluindo dois *shows* e discorreu que Dum-Dum e Eduardo Taddeo não se cumprimentavam. Nem mesmo as suas respectivas esposas se falavam, apesar de Dum-Dum ser casado com uma irmã de Eduardo Taddeo. De acordo com a reportagem, essa hostilidade envolvia questões familiares, o fato de Eduardo e a sua esposa não usarem drogas ou beberem e, assim, não gostavam da postura de parte do grupo, que consumia maconha. Além disso, havia divergências financeiras. Por ser o único compositor do grupo, Eduardo julgava merecer ganhar mais do que os outros integrantes. Por outro lado, Dum-Dum era o proprietário da marca Facção Central, nome que, aliás, continuou a usar mesmo após a saída de Eduardo.

Sem a presença de Eduardo Taddeo, o Facção Central lançou o álbum *A voz do periférico*, em 2015, com letras autorais dos membros do grupo. Em 2016, o grupo produziu *Facção Central clássico – Volume 1*, em que apresenta as músicas escritas por Eduardo, sendo interpretadas por uma nova formação do grupo, com os *rappers* Dum-Dum, Badú e Smoke, além do *DJ* Pulga. O *rapper* Moysés foi o primeiro a substituir Eduardo Taddeo no Facção Central, mas deixou o grupo em 2014. Junto com Eduardo, saiu o *rapper* Smith, que trabalhou como *backing vocal* até o início de 2019.

A utilização das músicas escritas por Eduardo Taddeo expõe um conflito em relação aos direitos autorais. Os membros do Facção Central sentem-se no direito de gravá-las, mesmo sem a autorização do compositor, pelo fato de os direitos autorais do grupo pertencerem a Dum-Dum. Eduardo tem buscado dar destaque às suas músicas, produzidas em carreira solo; todavia, o público insiste em querer ouvir os clássicos do Facção Central e ele atende a alguns desses pedidos. Durante a entrevista para esta tese, Eduardo não mencionou a expressão “Facção Central” em qualquer momento, mesmo respondendo a várias perguntas referentes ao período em que esteve no grupo. Apesar de

---

<sup>212</sup> Carvalho, L. M. (2007, Julho). O bagulho é doido, tá ligado? *Revista Piauí*. Consultado em 21 de Junho de 2018, em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-bagulho-e-doido-ta-ligado/>

transparecer certa mágoa, por sequer mencionar o nome do seu antigo grupo, Eduardo mostrou um otimismo em um entendimento futuro, quando ressaltou o seguinte:

Nada como o tempo, o tempo cura várias feridas, o tempo é bom para pensar em tudo que acontece, em parar pra refletir. E, mano, isso aí hoje tô bem, sei que a banda também tá legal. E aí o *rap* só teve a ganhar, hoje tem dois expoentes do *rap* nacional em plena atividade (Eduardo Taddeo, entrevista, 08 de dezembro de 2017).

Quanto à utilização das músicas, a leitura de Dum-Dum é de que se trata de um patrimônio do Facção Central, mesmo com Eduardo Taddeo tendo sido o compositor das letras. Ademais, Dum-Dum entende que Eduardo escreve geralmente criando personagens comuns da periferia, que poderiam ser interpretados por qualquer artista morador de favela. A única música que o Facção Central se recusa a cantar é *Castelo triste* (Facção Central, 2006, faixa 6), do disco *O espetáculo circo dos horrores*. Essa canção tem um caráter pessoal para Eduardo, pois ele retrata o drama do seu irmão, que era tetraplégico.

Dum-Dum ressaltou, em entrevista para esta tese, que soube por terceiros da saída do *rapper* e que ligou para Eduardo, para confirmar a informação. A notícia foi confirmada e ele lamentou bastante. Na entrevista, Dum-Dum fez uma analogia utilizando o futebol. Para ele, a substituição de Eduardo por Smoke, vocalista na época da entrevista, foi como “perder o Neymar e colocar o destaque da categoria de base” (Dum-Dum, entrevista, 08 de dezembro de 2017). O líder do Facção Central fez uma analogia a Neymar, que atualmente é o principal jogador da Seleção Brasileira de Futebol e seria substituído por um jogador jovem, com capacidade técnica, mas ainda sem a maturidade do destaque.

A saída de Eduardo fez com que Dum-Dum tivesse dificuldades para encontrar um substituto. O *rapper* Moysés foi o primeiro a substituir Eduardo Taddeo e só esteve no grupo por 17 meses. Assim, Smoke foi convidado para integrar o grupo e, primeiramente, recusou a essa proposta. De acordo com o *rapper*, o grupo foi bastante criticado depois da saída do Eduardo, pois o público afirma, constantemente, que não existe Facção Central sem Eduardo Taddeo. Todavia, um amigo o convenceu a aceitar a oportunidade. Smoke passou a integrar o Facção Central em agosto de 2014. Tanto Smoke como Dum-Dum recusaram-se a dizer que houve uma substituição de Eduardo por Smoke, evitando, dessa forma, o comparativo entre os dois *rappers*, apesar de o

público ter feito isso constantemente. Além disso, Smoke se recusava a interpretar as músicas de um modo semelhante a Eduardo.

Ele [Dum-Dum] fez o convite pra mim e eu na hora, eu fiquei meio assim: eu recusei (...) Era muita crítica e eu ficava meio assim em choque, aí eu troquei ideia com ele [com um amigo chamado Gringo] e ele falou assim: “mano, vai pra cima, porque oportunidade no *rap* é escassa, mano, se o Dum-Dum tá te dando essa oportunidade vai pra cima mano”, aí peguei e falei “quer saber mano?” Aceitei a proposta e tô aí até hoje. (...) Tem muito fã que chega assim em mim e fala que pelo Eduardo ter saído, eu tenho que imitar ele, mas eu já acho errado porque é assim, o Eduardo foi do Facção, foi uma peça chave do Facção e tal, mas agora, mano, ele saiu. Ele agora tá no rumo dele, agora é eu mano, eu não tenho que imitar ninguém, eu tenho que mostrar quem é o Smoke. Aí o pessoal já pega e já baixa a bola e fala “não, é isso mesmo”, e é isso (Smoke, entrevista, 08 de dezembro de 2018).

Cerca de um ano após a entrevista para esta tese, Smoke se desligou do Facção Central. Além de não gostar das comparações com Eduardo Taddeo, ele explicou, via *Whatsapp*, que não podia interpretar as suas músicas nos *shows* do Facção Central e isso o deixou insatisfeito. Dum-Dum ainda permitiu que Smoke criasse algumas músicas solo, mas os *shows* do Facção Central deveriam se restringir as músicas famosas do grupo. Desse modo, Smoke preferiu seguir carreira solo.

Enquanto isso, Dum-Dum decidiu revelar a dificuldade financeira que está vivendo e abriu uma campanha de arrecadação de fundos na *internet*, para cobrir as suas despesas<sup>213</sup>. Mesmo liderando um dos grupos de *rap* mais famosos do Brasil, Dum-Dum revelou, na campanha, que não consegue pagar os gastos básicos de sua família. Ele ressalta que vários contratantes não cumpriram com os acordos em 30 anos de carreira. Por isso, decidiu pedir ajuda aos fãs. A campanha foi aberta em 24 de março de 2019 e tem duração até 31 de dezembro de 2019. O objetivo é arrecadar 10 mil reais (cerca de 2.240 euros, segundo cotação de agosto de 2019), mas havia conseguido apenas 175 reais até 03 de julho de 2019.

Venho por meio desse COMUNICADO pedir ajuda para fazer uma vaquinha virtual. Pois estou segurando uma barra pesada, estou a 30 anos levando a minha ideologia lutando pela voz da periferia, mas vivo exclusivamente da música e grande parte dos shows q (sic) tenho os contratantes não cumprem o combinado referente ao cachê transporte etc. Tomei tanto bonde em shows q (sic) cheguei nesse ponto de estar aqui expondo essa situação para todos vocês. Estou fazendo meu CD NOVO mais com tantos problemas não tenho nem rimas pra escrever. Então venho até vocês que me acompanham a anos pedir

---

<sup>213</sup> Dum-Dum (2019, 24 de Março). DumDum Facção Central Campanha Rap Solidario. *Vakinha*. Consultado em 03 de Julho de 2019, em: <https://www.vakinha.com.br/vaquinha/dumdum-facciao-central-campanha-rap-solidario>

essa força, pq (sic) o movimento RAP NÃO TEM UNIÃO. É CADA UM POR SI. Preciso sobreviver a GUERRA todos os dias até hoje pago aluguel e tá difícil sobreviver sem um apoio sem poder ajudar dentro da minha goma (Dum-Dum, Vakinha, 03 de julho de 2017).

Já Eduardo Taddeo lançou álbum em carreira solo no ano de 2014, denominado *A fantástica fábrica de cadáver*. O trabalho conta com 32 músicas e foi dividido em dois discos. Ademais, ele publicou dois livros. Em 2012, lançou *A guerra não declarada na visão de um favelado* e, em 2016, publicou *A guerra não declarada na visão de um favelado 2*, buscando outras formas de expressão. Eduardo diz abordar nos livros muitos temas sobre os quais queria cantar, mas não conseguia. A ideia para escrever um livro surgiu do então *backing vocal* Smith, que incentivava Eduardo a ingressar no ramo literário. Eduardo não acreditava muito nessa ideia, mas pediu conselhos ao Ferréz, escritor de literatura marginal, que o apoiou. O *rapper* afirma que o livro vendeu bastante, devido ao reconhecimento do seu trabalho artístico, mas não ampliou o seu público. Todavia, Eduardo entende como uma forma de surpreender o sistema capitalista, pois a expressão por meio de livros envolve um exclusivismo estratégico da classe dominante, assim como foi visto em Eduardo Restrepo e Axel Rojas (2010), quando os autores retratam a naturalização de hierarquias epistêmicas.

É muito louco ver o sistema muitas vezes em pânico, porque o favelado não só escreve *rap*, mas como é capaz de escrever livro, é capaz de direcionar pessoas, é capaz de aconselhar de uma forma ou de outra para pessoa roubar um diploma, para ir para um caminho do bem e a literatura acabou sendo outra ferramenta (Eduardo Taddeo, entrevista, 08 de dezembro de 2017).

O livro também ajudou Eduardo a ampliar sua participação em saraus, bem como ele passou a realizar palestras nas periferias brasileiras, para a divulgação do livro e também para discutir os possíveis caminhos para a construção de uma revolução social. Para cada espaço que ocupa, Eduardo Taddeo procura adequar a linguagem que melhor o aproxime do público, fazendo com que os saberes entre ele e o público sejam mutuamente partilhados, em uma lógica que remete ao pensamento de Boaventura Santos (2007), sobre a “ecologia dos saberes”, em que cada saber é melhor adequado para cada realidade específica. Em relação às palestras, ele diz que procura ser o mais horizontal possível, mostrando novamente uma semelhança ao pensamento de Santos (2007), pois o sociólogo entende a horizontalidade como fundamental para a união e a expansão dos conhecimentos.



Eu sempre procuro não deixar hierarquia nenhuma, diferença nenhuma. Eu falo: “Mano, o que mais nós precisamos na periferia é ter um dia de conversa, um dia de reflexão. Parar para conversar sobre os temas que estão afligindo a sociedade, principalmente a periferia”. E nós não temos esse dia. Normalmente, quando a gente se encontra é pra falar quem morreu, quem matou. É pra falar do time que foi campeão. E isso deu oportunidade e foi através do livro. Então, na verdade, é assim: Não chegou aonde a música não chegaria, mas ele acabou abrindo um leque de oportunidades diferentes, como tá mais participante nos saraus, está vendo os centros culturais e tal, a literatura como um todo. Então, de uma forma ou de outra, veio pra somar (Eduardo Taddeo, entrevista, 08 de dezembro de 2017).

Apesar de conceder palestras, Eduardo Taddeo procura evitar o rótulo de palestrante, afirmando que realiza uma conversa nas periferias, com o intuito de motivar os periféricos a acreditarem neles próprios. Ele também procura se distanciar da imagem de artista, quando fala nas periferias. Portanto, busca mostrar a sua vertente militante, para debater sobre a construção de uma revolução com as pessoas, valorizando o papel de cada periférico nessa mudança social. É importante perceber uma nova semelhança com o pensamento de Santos (2007), quando o artista reivindica a formação de uma revolução, pois o principal objetivo da “ecologia dos saberes” é a transformação social.

Eu prefiro até que não tenha nem palco, às vezes não tem nem microfone. E eu acho isso muito importante, pra até desmistificar para mostrar que quem colou ali não foi um artista, entendeu? (...) Quem tá ali é o Eduardo cidadão, Eduardo militante, ativista, que colou justamente pra falar pra cada um ali, que todos tem o mesmo valor, eu tou ali porque a vida de cada um deles importa, porque eu acredito em cada um deles e falta eles acreditarem nisso aí. Tem que olhar no espelho e não ver o rejeitado, fracassado, o excluído, tem que ver aquele que é importante pra revolução (...) A gente quer mudar, ter outra orientação, mostrar o valor da informação e, dentro de uma conversa normal, a conversa com português errado, com gírias, entendeu? Cada um se manifestando da maneira que acha correto (Eduardo Taddeo, entrevista, 08 de dezembro de 2017).

Eduardo também retornou aos estudos, depois de décadas afastado. Isso se deu porque nas palestras era questionado constantemente pelo fato de motivar os alunos a continuarem os estudos e observarem na educação uma forma de emancipação, mas ele não ter feito o mesmo. A cobrança dos jovens o estimulou a cursar o supletivo e, completando os ensinos fundamental e médio, o passo seguinte foi entrar na faculdade de direito. Entretanto, Eduardo Taddeo considera que o *rap* contribuiu para ele ter uma postura interventiva dentro da sala de aula. O músico questiona constantemente a falta de compromisso de professores com a mudança social. Trata-se de uma análise que se assemelha à “colonialidade do saber”, formulada por Aníbal Quijano (2005), na qual o autor mostra uma racionalidade específica que legitima apenas uma forma de

conhecimento, sendo isso fundamental para a manutenção da ordem burguesa vigente. Eduardo Taddeo entende inclusive que o compromisso com a manutenção da ordem vigente é inerente a estrutura de ensino em que está inserido, pois é uma instituição particular, assim, visa prioritariamente o lucro.

Eduardo Taddeo considera, inclusive, que muitos professores difundem preconceitos e reforçam os estigmas contra o povo periférico. Esses profissionais reforçam hierarquias epistêmicas, tal como apresenta Restrepo e Rojas (2010), pois acreditam que apenas as elites econômicas são capazes de formular conhecimentos legítimos. Esse contexto faz com que Eduardo tenha uma postura de rebeldia na sala de aula, e confronte constantemente as ideias dos professores. O artista busca ainda apresentar mudanças na forma de ensino, mas entende que a linguagem acadêmica e a metodologia estão formuladas de um modo que é muito difícil apresentar uma resposta alternativa, como é possível nas artes. Trata-se novamente de uma crítica semelhante a “colonialidade do saber”, formulada por Aníbal Quijano (2005), em que alternativas como a “ecologias dos saberes” visam contrapor (Santos, 2007). Ainda não convencido da possibilidade de as universidades se abrirem para alternativas emancipatórias de educação, Eduardo salienta que a literatura marginal contribuiu mais para a sua formação intelectual do que o ensino formal. Porém, entende ser necessário ocupar os espaços acadêmicos, com o intuito de convencer outras pessoas a lutar por mudanças sociais.

O primeiro impacto é você compreender que a literatura marginal, a literatura tem a oferecer muito mais do que você pode imaginar dentro de uma universidade. Porque você dentro de uma universidade de direito, você entende que tudo aquilo que você está absorvendo é para passar na prova da OAB, que, na verdade, tudo que você aprende, na prática, é uma mentira, é uma teoria muito bonita, com um monte de professor preconceituoso, que na verdade é aquele que roubou meu lugar na USP, que na universidade pública, é aquele que foi beneficiado pela corrida desigual, aquele que roubou minha oportunidade, dos caras da periferia. (...) Por mais que você esteja ali dentro contestando, o cara que tá do seu lado, ele vai ouvir o professor, porque aquele cara que está do seu lado, ele é um favelado que não se acha mais favelado, ele é um negro que não se vê como negro. Então, a palavra do professor, a palavra daquele que é diplomado tem um peso muito grande dentro do estabelecimento de uma instituição educacional (Eduardo Taddeo, entrevista, 08 de dezembro de 2017).

Quando aborda sobre o negro e favelado que não se vê mais nessa condição por estar na universidade, Eduardo Taddeo reforça o pensamento de Frantz Fanon (2008), quando o psiquiatra aborda um “embaquecimento alucionatório”, em que o negro se sente mais branco, por quanto mais hábitos brancos ele adotar. No Brasil, o acesso à universidade é um privilégio historicamente branco, por isso, vigora a Lei de Cotas desde

2012, com o intuito de aumentar a diversidade racial nas universidades. Os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística mostram uma grande mudança nesse cenário. As primeiras experiências com as ações afirmativas aconteceram no ano 2000, quando apenas 2,2% dos negros ou pardos haviam completado o ensino superior e, em 2017, o número aumentou para 9,3%<sup>214</sup>. Em 2011, antes de vigorar a Lei das Cotas, 11% de alunos eram pretos ou pardos e, em 2016, ano do último Censo, o percentual havia subido para 30% (*ibidem*).

Eduardo aposta na construção de uma sociedade alternativa, contrariando os modelos de poder vigente, formando uma contra-hegemonia. Boaventura Santos (2005) entende que a globalização contra-hegemônica é formulada por meio de políticas públicas que contraponha as estruturas desiguais, sendo possível formar práticas político-jurídicas alternativas. Apresentando um pensamento que reforça isso, Eduardo Taddeo diz ser necessário ter políticos das periferias, para possibilitar uma mudança social mais efetiva para o povo dessas regiões. O *rapper* entende que atualmente não há propostas que estejam adequadas às pautas reivindicadas pela população periférica. Por isso, opta por votar nulo, pois entende não haver “um critério fundamentado cientificamente” demonstrando que “esse cara fez algo positivo” ou “mudou alguma coisa” ou “trabalhou realmente pelo social”, como também comprove que “ele tinha programas eleitorais que realmente buscavam mudar a vida do povo” (Eduardo Taddeo, entrevista, 08 de dezembro de 2017). O *rapper* compreende que um dos principais motivos para que não se tenha um discurso unificado entre a periferia e a classe política é o fato de os políticos não conhecerem a realidade de quem vive em regiões pobres.

Eduardo diverge de Dum-Dum e Smoke sobre eventuais candidaturas a cargos públicos. Dum-Dum e Smoke afirmam que é impossível participarem do sistema político brasileiro, por consideraram-no totalmente corrompido. Já Eduardo Taddeo não descarta a possibilidade de ser candidato, desde que haja uma representatividade e um anseio público, para a candidatura não ser isolada.

Obviamente que você tem que ter pretensões políticas, obviamente que você precisa se engajar politicamente e quando eu falo de me engajar politicamente, não é o Eduardo sozinho. Hoje, o Eduardo sozinho seria mais uma vez recebendo o salário e os benefícios obscenos, que são pagos aos parlamentares do Brasil. Quando eu falo de engajamento

---

<sup>214</sup> Brito, D. (2018, 27 de Maio). Cotas foram revolução silenciosa no Brasil, afirma especialista. *Agência Brasil*. Consultado em 04 de Julho de 2019, em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2018-05/cotas-foram-revolucao-silenciosa-no-brasil-afirma-especialista>

político, é engajamento como um todo, é preciso que não só o Eduardo esteja na política, mas as pessoas da periferia, o cidadão comum, ele também tem que se engajar politicamente (...) Eduardo sozinho não vai fazer mudança nenhuma, até porque a política brasileira, é a política fisiologista, a política da troca de favores. Você atende aquilo que é a minha expectativa de entrar. Em contrapartida, eu faço aquilo que você me pediu, é uma mão beijando a outra. Então, a gente não pode mais ter esse tipo de política. E, para que isso mude, é necessário que a gente tenha uma ocupação como um todo, não só de Eduardo, e vai chegar, eu acredito realmente que vai chegar o momento que seja propício para minha entrada (Eduardo Taddeo, entrevista, 08 de dezembro de 2017).

Apesar de ter um longo histórico de manutenção de um viés crítico ao setor político na carreira e de prosseguir com essa posição atualmente, Eduardo Taddeo entende que houve uma piora no cenário político brasileiro desde 2016, quando Dilma Rousseff saiu do governo após um golpe de estado. Para o *rapper*, o governo do PT tinha vários problemas e não cumpria a promessa de promover a justiça social. Ainda assim, havia uma preocupação maior com o periférico. Já Michel Temer, presidente do Brasil na época da entrevista, governa para a elite e não preocupa em esconder isso, na opinião de Eduardo:

Você sempre teve políticos que nunca representaram as pessoas da periferia e que governavam para os financiadores de campanha. Então, você tinha isso na esquerda e veio um golpe derrubar esse governo. E agora você tem um governo que ele governa extremamente para ele. Sim, ele vai roubar os direitos trabalhistas, ele vai roubar o investimento de educação, da saúde, ele congela gastos e o povo não tem a mínima voz, não pode se fazer um referendo (...) Nunca foi diferente, o que você teve no passado foi uma pequena ilusão de uma transformação social, de um pequeno poder aquisitivo maior, só que, na verdade, é um poder aquisitivo que não mudava sua vida, porque, para mim, progresso é conquista intelectual, é conseguir o melhor cargo, é crescer intelectualmente, culturalmente, é ter um bom emprego, é tá dentro do ensino superior (Eduardo Taddeo, entrevista, 08 de dezembro de 2017).

### 7.2.1 Análise do discurso de Eduardo Taddeo

A partir da catalogação dos temas abordados pelo artista ao longo da carreira é possível perceber que o tema violência é constante na trajetória de Eduardo Taddeo, dentro e fora do Facção Central. O tema está presente em 109 músicas do *rapper*, um número 94% maior do que o segundo tema mais falado, desigualdade, com 56 inserções. Outros temas que fazem parte das principais preocupações do artista são: Morte, mídia, educação, vida no gueto, política mundial e drogas.

O primeiro disco do Facção Central, *Juventude de atitude*, lançado em 1995, tem como tema mais explorado a violência. Logo em seguida, aparecem morte, consumismo e prisão. As músicas com mais combinações desses assuntos são: *Pilantras* (Facção

Central, 1995, faixa 6), *Roube quem tem* (Facção Central, 1995, faixa 7) e *Fone maldito* (Facção Central, 1995, faixa 8). O álbum narra o cotidiano da periferia do ponto de vista de quem mora nela, falando de violência, crimes e desigualdade social.

Na música *Pilantras* (Facção Central, 1995, faixa 6), a crítica é direcionada a pessoas da periferia que entregam traficantes para a polícia, com o intuito de se beneficiarem, apesar de consumirem drogas. Na música *Roube quem tem* (Facção Central, 1995, faixa 7), o grupo fala da desigualdade vivida na periferia e aponta que a única forma de conseguir alguma justiça é apropriando-se dos bens materiais da classe dominante. Na música *Fone maldito* (Facção Central, 1995, faixa 8), Eduardo Taddeo visa denunciar o papel da polícia, acusando agentes da instituição de cometerem assassinatos e de serem racistas, mostrando nitidamente esse preconceito quando realizam ações nas periferias. Os músicos chegam a classificar o “190” (número de telefone da polícia no Brasil) como “disk para morte”.

Em *Atrás das grades* (Facção Central, 1995, faixa 2), o grupo diz no refrão que “A vida é foda atrás das grades”. Essa música busca mostrar o quão difícil é estar em uma cadeia. Os músicos classificam o sistema prisional brasileiro como inadequado para a regeneração e reintegração social. Falam ainda o mesmo sobre a prisão para menores, na época intitulada como FEBEM (Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor), atual Fundação Casa. Essa realidade estava mais próxima de Dum-Dum, que foi interno de uma FEBEM, mas é cantada também por Eduardo, com relatos sobre os maus-tratos dos inspetores, superlotação e outros problemas estruturais como falta de camas e de uma comida aceitável. Nessa música, ainda há críticas às pessoas que comentam sobre a cadeia, mas nunca estiveram presas.

Conhece tudo de cadeia e nunca teve passagem, abraçador de boatos, só vê cadeia em tv/  
Um mano esperto, um caralho, tem muito que aprender/ Se liga como é a vida lá dentro,  
quem sabe te agrada: Otário aqui não tem boi, a casa cai de verdade/ Desde pivete é  
difícil, não existe nada a favor, atropelado noite e dia por um inspetor/ Ficar de testa no  
muro, o chamado refresco ou sentado no pátio com a cabeça entre os joelhos/ Seu  
proceder e atitude marcas registradas e a cada brecha cometida se abre um ala/ O  
tratamento pra comédia não é novidade, rodam a banca, dividem o rango (Facção Central,  
1995, faixa 2).

No processo de seleção das músicas do Facção Central, o álbum *Facção Central clássicos*, lançado em 2016, teve grande relevância. O *rapper* Dum-Dum, líder e membro mais antigo do grupo, produziu esse álbum com as regravações das músicas que ele considera como mais marcantes em cada período da história do Facção Central. Dum-

Dum utilizou como critérios a repercussão atingida por cada música e uma recordação sobre as prioridades do grupo em cada fase da carreira, inserindo as canções que foram consideradas principais para os membros do Facção Central em cada álbum. Vale ressaltar, no entanto, que a voz de Eduardo Taddeo foi, em geral, substituída pela de Smoke. As letras foram escritas por Eduardo, mas os direitos autorais são do grupo Facção Central, que não consultou o compositor para regravá-las.

A música *Artistas ou não?* (Facção Central, 1995, faixa 5) está presente no álbum de clássicos. Essa canção foi escrita com o intuito de provocar um debate sobre uma questão até hoje pertinente na realidade do *rap* brasileiro. Trata-se do desejo de *rappers undergrounds* serem reconhecidos como artistas, pois sofrem com a invisibilidade e a falta de recursos. Assim como visto em Hess (2007), os *rappers undergrounds* são aqueles que buscam resistir a lógica de comercialização das gravadoras. Esses criam lógicas independentes de produção, assim, permitindo a produção de músicas que não buscam agradar a um público generalista. Ao mesmo tempo que buscam manter a ideologia base do *hip-hop* e a luta pela resistência de povos periféricos, esses sofrem com dificuldades para sustentarem-se. Assim como já visto, o próprio Dum-Dum é um exemplo, pois está fazendo uma campanha na *internet*, para conseguir pagar os seus custos cotidianos de manutenção, mesmo com trinta anos de carreira.

Eduardo Taddeo escreve na letra que a humilhação sofrida no dia-dia pelo povo periférico também é sentida pelos *rappers* que representam as periferias. Muitas vezes os *rappers* são classificados como “diversão de menores, artistas sem expressão”, pois têm “pouco estudo” e vivem “sem dinheiro”, além de serem “piada entre playboys”, se referindo aos jovens de classe média e alta. Os artistas sentem dificuldades para sobreviver com a música, motivo pelo qual muitos desistem do *rap*. Desse modo, o grupo questiona: “Desperdício de talento um sonho todo em vão. Então, por que continuar se o caminho é desvantagem?”. Logo em seguida, respondem: “Resposta muito simples: não tem boi pra pilantragem, quero ver dignidade, um movimento de verdade”. Ao analisar esses versos, entende-se que o objetivo dos artistas é manter as raízes do movimento *hip-hop* e, por isso, prosseguem mesmo com as dificuldades econômicas.

A canção também ressalta a exclusão na mídia: “Programas de televisão, algo impossível, falar de drogas, de polícia, inadmissível/ Acham legal diversão, muito esporte, novela/ Realidade, informação de rua, não interessa”. Os artistas argumentam, com esses versos, que os problemas da periferia não interessam as pessoas de outras classes sociais. Essa afirmação do grupo Facção Central sobre a mídia converge com o

pensamento de Muniz Sodré (1999), pois o autor mostra que a mídia não tem compromisso com a diversidade cultural brasileira e ainda estigmatiza o negro, assim como não tem interesse em promover a cultura negra. Assim sendo, funciona como feudos em que o único interesse é a manutenção da hegemonia da classe dominante. Ademais, valoriza apenas as músicas feitas pela burguesia e para a burguesia, independente do conteúdo. Facção Central reforça isso no trecho: “Pouco importa pra *boy* se pobre vive absurdo, gostam de ver a burguesia se acabando na guitarra, falando de porra nenhuma, se drogando enchendo a cara/ E tem tv e tem jornal revista pra burguês” (Facção Central, 1995, faixa 5).

Facção Central relata ainda que a realidade de fãs e autógrafos está longe do cotidiano dos *rappers*, por isso, eles são “artistas de um mundo que não existe” (Facção Central, 1995, faixa 5). O Facção Central também versa que o grupo sofre “discriminação”, pois são acusados de cantar “música de ladrão” e vivem “sem consagração”. Por isso, questionam diversas vezes ao longo da letra se os cantores de *rap* nacional são “Artistas ou não?”.

O segundo álbum, denominado *Estamos de luto*, foi lançado em 1998, já sem a presença de DJ Garga e com a entrada de mais um vocalista, Erick 12, para cantar ao lado de Dum-Dum e Eduardo Taddeo. Presente em todas as dez músicas do álbum, violência é o tema predominante nesse trabalho discográfico; logo depois aparece morte, com sete inserções. Em terceiro, está o assunto drogas, com abordagem em quatro letras. Também se destacam educação, vida no gueto e prisão, com três aparições cada.

Duas faixas fazem o cruzamento dos temas que mais aparecem ao longo do álbum, contando tanto com os três assuntos predominantes e mais um dos temas que está em quarto lugar. As músicas com esses conteúdos são: *Introdução* (Facção Central, 1998, faixa 1) e *Brincando de marionete* (Facção Central, 1998, faixa 5). Na faixa introdutória, os temas abordados são: Violência, morte, drogas e vida no gueto. Já em *Brincando de marionete*, os assuntos são: Violência, morte, drogas e prisão.

A faixa introdutória funciona como uma apresentação, tanto dos temas que irão ser abordados ao longo do disco, como do próprio perfil do grupo. Assim sendo, os assuntos retratados pelo grupo na primeira faixa têm o objetivo de anunciar um trabalho discográfico que narra um cenário de muita violência. Nessa faixa, são utilizados *samples* de sirenes de polícia e de tiroteios, para reforçar essa intenção. A letra é recitada como se fosse uma narração. Dum-Dum é o primeiro a falar e apresenta o grupo:

Nascidos e criados na zona sul de São Paulo: parte pobre/ Glicério, Cambuci, Ipiranga/  
Em meio à malandragem, polícia, drogas, violência, enterros e velórios, o nosso inferno,  
o submundo de São Paulo/ Direto das profundezas do nosso inferno trazemos ao seu  
ouvido Facção Central: Estamos de luto (Facção Central, 1998, faixa 1).

Já nas duas primeiras frases, o grupo identifica os espaços geográficos sobre os quais irão cantar, bem como os temas que abordarão. Ao caracterizar os lugares como a parte pobre da Zona Sul de São Paulo, evidencia-se o tema vida no gueto. Logo em seguida, apresenta outros dois temas bastante presentes no álbum: “drogas” e “violência”. Ao prosseguir com a apresentação do álbum, Dum-Dum fala de “Enterros e velórios, o nosso inferno”. Assim, mostra a ênfase dada ao tema morte ao longo desse disco. Dum-Dum também aborda uma morte metafórica, quando anuncia que vai falar sobre o “nosso inferno”. Desse modo, o “luto”, retratado no último verso dessa parte, pode ser tanto pela morte de alguém, como por um cotidiano repleto de tristezas.

O cenário de violência é ainda enfatizado com um *sample* inserido logo após o discurso inicial de Dum-Dum, com o som de disparos de metralhadora. Logo em seguida, os artistas alternam a frase “Aqui é Facção” com versos curtos em que proclamam características do grupo, tais como produtores de “som de atitude” e de “música de esperto”. Além disso, reforçam novamente que estão “no submundo de São Paulo”, fazendo a “trilha sonora do inferno”, por isso, irão dar “um tiro no seu ouvido”. Eles ainda ressaltam em palavras curtas temas marcantes no histórico do grupo: “periferia”, “favela”, “cadeia”, “tiro”, “enterro”, “velório”, “polícia”. É possível afirmar que todos esses tópicos estão relacionados, de forma de direta ou indireta, com um tema macro: a violência, o assunto mais presente no álbum e na trajetória do ex-grupo de Eduardo Taddeo.

A música *Brincando de marionete* (Facção Central, 1998, faixa 5) junta os temas violência, morte, vida no gueto e educação. A narrativa central da música é sobre um sistema social formado estrategicamente para controlar a população periférica. O título apresenta essa intenção, pois a “marionete” é um boneco de madeira ou papelão, que pessoas controlam por meio de cordas quase imperceptíveis a olho nu. O refrão “Brincando de marionete”, portanto, refere-se ao sistema, que apesar de imperceptível e invisível para o público, controla as pessoas.

A música também retrata as exclusões sociais, que inserem a população em guetos e em um cenário de violência, com muitas mortes precoces. Trata-se de uma concepção que remonta à análise de Bauman (1998) sobre a exclusão social dos pobres, como



também das exclusões formadas a partir da “linha abissal” apresentada por Boaventura de Sousa Santos (2007). Esse cenário de violência é apresentado desde o início da música:

A trilha sonora é tiro a cena é de terror, o ar é triste tem aglomeração/ Sirenes, viaturas, calibres, 12, 38, veja as manchas no chão/ O carro preto e branco define atração, 17 caio pelo pionner cd na mão, a arma foi Glock/ Fulano sem Ibope, cinco na cabeça, passaporte pra morte/ A sigla IML, define seu caminho, oitava gaveta na geladeira, um cadáver decomposto (Facção Central, 1998, faixa 5).

A violência é retratada de forma geral, pelo cenário de terror e o ambiente de tristeza que irá predominar ao longo da música. Há referências a ações policiais, com o uso das palavras “sirenes” e “viaturas”. A sirene é o dispositivo que lança os avisos sonoros da polícia e a viatura é o carro de serviço da polícia, que contém essa sirene. Já as armas são designadas pelos seus “calibres” e marcas, como “12”, “38” e “Glock”. Também nessa parte da música a alusão a morte está nos “cinco [tiros] na cabeça”, no “passaporte pra morte” e no “IML”, sigla do Instituto Médico Legal, para onde são enviados cadáveres de vítimas de mortes violentas ou com suspeitas de violência. Lá, os corpos ficam em “geladeiras”, para serem realizados os exames que contribuirão nas investigações dos assassinatos, até serem enterrados. O tema educação é abordado para falar sobre como é estratégico excluir os pobres do sistema de ensino.

Só o livro, a caneta, o lápis, o caderno evitam que o Eduardo do céu seja o Eduardo do inferno/ Esqueça toda essa porra de BO, fita boa, armamento, é tudo ilusão/ Dê um abraço no seu pai, sua mãe, sua mina, isso sim é real não dá sangue, não dá caixão/ Seu trampo, seu estudo brecam o cano do PM, pobre informado, engatilhando o raciocínio, é embaçado qualquer país treme/ Quando a sirene do carro funerário tocar, entre as flores lá no caixão, quero ver o mano digno, não marionete que morreu na mão da rota (Facção Central, 1998, faixa 5).

Na primeira frase desse trecho, Eduardo Taddeo pontua que a educação, simbolizada pela “caneta”, pelo “lápis” e pelo “caderno”, é a única possibilidade de haver alguma salvação para ele ou outro morador de periferia. Sendo assim, pede para que as pessoas não usem armas e valorizem a família e os amigos, pois isso não resultará em morte ou violência. Ele pontua, inclusive, que o trabalho e o estudo podem evitar que a Polícia Militar o trate com violência. Eduardo entende que o próprio sistema social é formado para que não haja utilização do raciocínio. O compositor então sinaliza que é necessário ter uma vida digna, até a morte, contrapondo as expectativas de exclusão e não se tornando apenas alguém formatado pelo sistema social. Isso é, ele busca incentivar as

peças a contrariarem as hierarquias territoriais, raciais, culturais e epistêmicas existentes na sociedade, nas quais Restrepo e Rojas (2010) apresentam nesta tese. Ademais, quando utilizam o raciocínio para desobedecer a formatação social, essas pessoas também contrapõem a tendência de homogeneização, na qual Bauman (2003) retrata por meio da padronização de comportamentos.

A música *Estamos de luto* (Facção Central, 1998, faixa 2) combina quatro temas que estão entre os mais abordados no álbum: Violência, morte, vida no gueto e educação. A canção versa sobre o luto pelas mortes de periféricos, decorrentes de assassinatos e envolvimento com drogas, por exemplo. A letra relata que a exclusão e a invisibilidade vividas por essas pessoas, devido à condição de favelado, será a mesma até a morte. Portanto, versa: “Seu enterro não vai ter ninguém de luto, é só mais um outro caixão, só mais um defunto/ O cadáver como um lixo no necrotério, sem flores nem lágrimas no cemitério”. Na letra, os artistas ressaltam, portanto, a indiferença em relação às mortes de pessoas marginalizadas, com corpos tratados como “lixo” e enterros vazios. Essa situação é consequência dos colonialismos e da exclusão social vividos nas grandes cidades, onde o favelado encontra-se em um estado de subalternidade, sem poder usufruir sequer do *status* de ser humano, sendo tratado apenas como o “outro”, o “estranho” e que deve ser excluído, bem como mostram autores como Bauman (2003), Bhabha (1998) e Said (2007, 2011).

A música *Detenção sem muro* (Facção Central, 1998, faixa 8) também aborda temas que estão entre os mais trabalhados no álbum: Violência, prisão, educação e drogas. Nessa letra, Eduardo Taddeo escreve sobre os preconceitos que sofre desde o nascimento, por ser pobre e periférico. Essa condição social já o leva a ser taxado como bandido, mesmo sem ter cometido qualquer crime. Assim, ele descreve que o cidadão periférico já vive em uma prisão metafórica, entre drogas, doenças e desemprego. Além disso, o autor da letra questiona a falta de acesso à educação e diz ainda que sequer pode planejar uma fuga, pois essa é a única realidade acessível a ele. O narrador também retrata o dilema entre estar ou não na prisão, pois os riscos fora dela, recorrentemente, são ainda maiores.

A canção *A história de um traficante* (Facção Central, 1998, faixa 4) retrata alguns dos temas mais presentes ao longo do álbum como violência e drogas, mas também outros menos frequentes, como racismo e desigualdade. O mais importante a se destacar na análise dessa música é um estilo de escrita que ele utiliza inicialmente nessa letra e, depois, torna-se constante na carreira de Eduardo Taddeo. Trata-se de um estilo

em que ele agrega diversas histórias reais do cotidiano em apenas uma personagem fictícia e narra em primeira pessoa, com um vocabulário que, na opinião do *rapper*, seria usado pelo protagonista da narrativa.

A letra da música *A história de um traficante* é escrita em forma de autobiografia da personagem fictícia. Trata-se de uma pessoa que nasceu na favela e descreve a trajetória de vida para torna-se traficante. Inicialmente, a pessoa discorre sobre uma desilusão em relação aos sonhos de infância, quando entendia o mundo como divertido e esperava um futuro promissor. Na infância, a personagem ia à feira para catar restos de comida e sofria preconceito no colégio, por não ter condições de adquirir um material escolar de qualidade. Assim, passa a usar drogas ainda na adolescência e depois começa a traficar, com o intuito de ter dinheiro, mulheres e fama na comunidade onde vive. Esse poder alcançado, mesmo sendo conhecido como criminoso, reforça o pensamento de Luciane Lucas dos Santos (2015), no qual a ascensão social se dá pelo consumo, independente dos meios para alcançá-los. O traficante inclusive sabe que a escolha resulta em uma antecipação da morte, mas prefere assumir as consequências e morrer jovem a enfrentar a pobreza.

Os dois primeiros álbuns inseriram o Facção Central entre os mais importantes grupos de *rap* do Brasil. Entretanto, a música *Isso aqui é uma guerra* (Facção Central, 1999, faixa 4) foi um marco, pois o público alcançado pelo grupo transcendeu o cenário do *hip-hop*, devido à uma polêmica em torno da censura do clipe da música. Por conta dessa importância, a análise do álbum *Versos sangrentos*, de 1999, vai focar somente na referida letra e o seu respectivo videoclipe. A canção marca uma reviravolta no histórico do grupo, como constataram Dum-Dum e Eduardo Taddeo, em entrevistas para esta tese. A censura do clipe inclusive é um assunto também bastante abordado no álbum seguinte, *A marcha fúnebre prossegue*, de 2001, como será visto mais à frente.

O clipe tinha o objetivo de divulgar o grupo, sobretudo na MTV, mas foi censurado após a sexta exibição. A proibição, ocorrida no ano de 2000, foi uma recomendação do promotor Carlos Cardoso, da Promotoria de Justiça do Estado de São Paulo. O historiador brasileiro Alisson Cruz Soledade (2016; 2019) relembra que o promotor alegou que o vídeo incentivava a violência e o juiz Maurício Lemos Porto Alves, do Departamento Técnico de Inquéritos Policiais e Polícia Judiciária de São Paulo,

acatou a recomendação<sup>215</sup>. O magistrado determinou a apreensão dos CDs que continham o clipe na gravadora Five Special, bem como notificou a MTV para não exibir novamente o clipe, caso não cumprisse, a emissora poderia ser julgada por incitação ao crime. O promotor responsável pela denúncia ainda realizou uma campanha na mídia, para aumentar a imagem de criminalização do grupo, concedendo entrevistas em que acusava o grupo de incitar a violência e propagar o racismo (Soledade, 2016).

Na letra, Eduardo Taddeo detalha a ação de criminosos e diz que a única forma de uma pessoa excluída ser respeitada é com a utilização de armas:

É uma guerra onde só sobrevive quem atira, quem enquadra a mansão, quem trafica/  
Infelizmente o livro não resolve, o Brasil só me respeita com um revólver, aê/  
O juiz ajoelha, o executivo chora, pra não sentir o calibre da pistola/  
Se eu quero roupa, comida, alguém tem que sangrar, vou enquadrar uma burguesa e atirar pra matar/  
Vou fumar seus bens e ficar bem loco, sequestrar alguém no caixa eletrônico/  
A minha quinta série só adianta se eu tiver um refém com meu cano na garganta/  
Aí, não tem gambé pra negociar, liberta a vítima, vamos conversar/  
Vai se ferrar, é hora de me vingar, a fome virou ódio e alguém tem que chorar/  
Não queria cela nem o seu dinheiro, nem *boy* torturado no cativoiro/  
Não queira um futuro com conforto, esfaqueando alguém pela corrente no pescoço/  
Mas três, cinco, sete é o que o Brasil me dá, sem emprego quando um “prego” de Audi passar/  
Aperta o enter cuzão e digita, esvazia a conta agiliza não grita/  
Não tem Deus, nem milagre, esquece o crucifixo, é só uma vadia chorando pelo marido/  
É o cofre versus a escola sem professor, se for pra ser mendigo, doutor/  
Eu prefiro uma Glock com silenciador, comer seu lixo não é comigo, morô?/  
Desce do carro, se não tá morto, essa é a lei daqui, a lei do demônio, isso aqui é uma guerra (Facção Central, 1999, faixa 4).

A música já começa com uma frase de impacto, afirmando em tom agressivo que a realidade brasileira é uma guerra onde só sobrevive quem atira. No videoclipe, esse trecho é coberto por imagens de duas personagens planejando um assalto. Depois disso, o crime se desenvolve. Inicialmente, a dupla está em um carro a caminho de um banco, onde pretende “fumar seus bens e ficar bem louco, enquadrar um refém no caixa eletrônico”. Logo em seguida, eles invadem um banco e a casa de uma pessoa de classe média alta, onde matam uma mulher na frente do marido e do filho.

Com um discurso contundente, a música explora as perspectivas de pessoas que não possuem o mínimo de recursos para sobreviver e encontraram na criminalidade a única forma de subsistência. Trata-se de uma demarcação social feita a partir do consumo, como pontuou Luciane Lucas dos Santos (2015). Quem não consegue consumir tem, na prática, menos direitos e vive em uma situação de maior exclusão. O meio para

---

<sup>215</sup> Leite, F. (2000, 29 de Junho). Justiça veta vídeo de rap do grupo Facção Central na MTV. *Folha de São Paulo*. Consultado em 21 de Junho de 2018, em <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u1598.shtml>

adquirir o *status* de cidadão acaba por ser o consumo, acessível a certas classes sociais somente com o crime.

No Brasil, atualmente há a proliferação de um discurso de culpabilização da criminalidade exclusivamente nas pessoas que cometeram os delitos, sem analisar as circunstâncias sociais que resultam em um cenário repleto de violência. Uma solução sugerida, recorrentemente, pelas pessoas que defendem esse pensamento, é o assassinato daqueles que cometeram crimes, como forma de eliminar os bandidos da sociedade. A extrema-direita tem conseguido cada vez mais adeptos no Brasil, por defender abertamente essa concepção e ainda promover um discurso de criminalização dos periféricos. O atual presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, inclusive foi eleito defendendo a ideia de que “Bandido bom, é bandido morto”, mostrando a intenção de aplicar pena de morte a quem comete crimes<sup>216</sup>. Um estudo realizado em 2017 na cidade do Rio de Janeiro, pelo Centro de Estudos de Segurança e Cidadania (CESeC), mostra que 35,9% dos entrevistados entendem que a polícia deve matar estupradores. Já 29,2% afirmam que a polícia deve matar quem cometeu assassinato<sup>217</sup>.

Na música do Fação Central, escrita por Eduardo, que a interpreta com Dum-Dum, há uma inversão desse discurso. O culpado não é o indivíduo que rouba, mas o sistema sociopolítico vigente, incapaz de oferecer o mínimo para que ele sobreviva, como, por exemplo, uma educação qualificada. Essa ideia está nos versos “a minha quinta série só adianta se eu tiver um refém com meu cano na garganta” ou “infelizmente o livro não resolve, o Brasil só me respeita com um revólver”. A música também fala da falta de trabalho, na frase “sem emprego quando um prego de Audi passar” e de comida, exposta no verso “a fome virou ódio e alguém tem que chorar”.

Nesse verso sobre a fome, Eduardo mostra que a revolta se torna um caminho natural para as pessoas marginalizadas e, por isso, surge o ódio contra grupos sociais da elite, resultando na criminalidade. A música *Isso aqui é uma guerra* se torna ainda mais impactante, quando se sabe que os próprios artistas do Fação Central já estiveram envolvidos em crimes. Além disso, o grupo retrata que o Brasil vive uma espécie de

---

<sup>216</sup> Gazeta Online, com informações de O Globo. (2018, 04 de Março). Ibope: 50% dos brasileiros acham que 'bandido bom é bandido morto'. Consultado em 07 de Maio de 2019, em: <https://www.gazetaonline.com.br/noticias/brasil/2018/03/ibope-50-dos-brasileiros-acham-que--bandido-bom-e-bandido-morto-1014121498.html>.

<sup>217</sup> Lemgruber, J.; Cano, I.; Musumeci, L. & Lopes, P. V. L. (2017, Março). Olho por olho? O que pensam os cariocas sobre “bandido bom é bandido morto”. Centro de Estudos de Segurança e Cidadania – Universidade Cândido Mendes. Consultado em 05 de Julho de 2019, em: <https://www.ucamcesec.com.br/wp-content/uploads/2017/04/BBBM-Relat%C3%B3rio-final-corrigido.pdf>

guerra civil, quando pontua que “só sobrevive quem atira”. Outra parte da música com essa ênfase é a seguinte: “Se eu quero roupa, comida, alguém tem que sangrar, vou enquadrar uma burguesa e atirar pra matar”.

No fim do vídeo, um dos assaltantes é morto. Folhas de jornais cobrem o seu rosto, que ainda é farejado por um cachorro. Os demais criminosos são presos. Os *rappers* justificam que essas imagens finais resumem a intenção do clipe, ao mostrar que o crime não compensa e que o destino de quem segue esse caminho será a morte ou a prisão. “Você sabe quando a pessoa entra no crime, normalmente o final qual vai ser. Então, [o clipe] jamais seria mais um “atalho”, tentando levar meu povo para algo que não seja positivo” (Eduardo Taddeo, entrevista, 08 de dezembro de 2018).

Na época da censura, o grupo foi a vários programas de televisão, para explicar a intenção da mensagem apresentada no clipe. Eles afirmavam que apenas mostravam, de forma aberta, os motivos para os crimes ocorrerem, até como uma forma de estimular a sociedade a pensar em meios para acabar com a violência. Além dessas entrevistas, também foram exibidas várias notícias falando sobre a condenação, em que eles não foram ouvidos. Caso os jornalistas sequer tenham procurado entrevistar os membros do Facção Central, como acusa Eduardo, esses profissionais teriam descumprido um dos fundamentos básicos do Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros, que fala sobre ouvir todas as partes envolvidas, sobretudo aquelas que são objeto de acusação (Mendonça Júnior, 2014).

Art. 12. O jornalista deve:

I - ressalvadas as especificidades da assessoria de imprensa, ouvir sempre, antes da divulgação dos fatos, o maior número de pessoas e instituições envolvidas em uma cobertura jornalística, principalmente aquelas que são objeto de acusações não suficientemente demonstradas ou verificadas (Artigo 12, do Capítulo III, do Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros).

Ao final das aparições, os artistas fizeram um balanço negativo dessas participações na mídia. Assim, o grupo passou a recusar a maior parte dos convites posteriores e até mesmo já expulsou jornalistas de entrevistas. Eduardo Taddeo condena as edições de imagem da época e a tendência para apresentar uma ideia de apologia ao crime por parte do grupo. Ele só retornou à televisão para aparições no programa da TV Cultura *Manos e minas*, que é sobre rap.

Até então, de uma forma ingênua, eu acreditei que, de repente, você tando dentro de uma programação, explicando qual foi a motivação da letra, qual foi sua intenção, porque de

forma alguma você faria apologia ao crime, sabendo qual é a consequência da vida da pessoa que tá ali no crime. (...) você acreditava realmente que se cola numa televisão, explicar, mostrar qual foi sua motivação para seus propósitos etc., você seria ouvido. (...) Só que aí, naquele momento, a gente entendeu que existe uma coisa chamada ilha de edição, que ela vai ser sempre usada para distorcer, para fazer com que aquilo que, de repente, não tinha importância nenhuma, porque na verdade era apenas uma manifestação da periferia, eles iam transformar aquilo, de repente, numa notícia de uma manchete (Eduardo Taddeo, entrevista, 08 de dezembro de 2017).

Eduardo afirma que percebeu uma ligação direta entre o discurso da mídia e os interesses do sistema capitalista, em uma análise que se assemelha à de Muniz Sodré (1999), quando o autor enfatiza que a mídia contribui para a manutenção do sistema vigente, por meio da proliferação das ideias da classe dominante, evitando as possibilidades de resistência. Portanto, Eduardo acredita que jamais haveria uma análise imparcial de um grupo que tem o intuito de reverter a lógica capitalista, porque isso atinge os próprios interesses da mídia.

A gente descobriu que a mídia só atende o interesse da elite. Quanto mais Ibope, quanto mais anunciantes, para ela é melhor. Então, a última coisa que ela se preocupa é com a verdade. Naquele momento, eu falei o que eu tinha que fazer na televisão, aí, na televisão, ou tá dentro da mídia, acaba por aqui (...) Acreditava que a gente invadindo, tomando conta, a gente poderia mudar a mentalidade da mídia, do sistema, só que você quando chega lá, você entende que era um pensamento ingênuo, porque mudar mentalidade significa meter a mão no bolso deles. Eles estão ali por dinheiro, não é convicção ideológica, não é convicção política, dinheiro, então, o propósito dele é enriquecer (...) O nosso propósito é salvar pessoas. Então, existe uma distância muito grande de ideologia, até porque a mídia não tem ideologia nenhuma. Mas os propósitos são muito distantes. Então, naquele momento, eu percebi que o nosso caminhar já era pela periferia, era dentro das rádios comunitárias, era, com o surgimento da *internet*, dentro da *internet*, através das redes sociais, e o nosso caminho é por aí (Eduardo Taddeo, entrevista, 08 de dezembro de 2017).

O sociólogo brasileiro José Carlos Gomes Silva (2012) relata que a violência está inserida nas letras de *rap* porque faz parte da realidade vivida pelos músicos. Para Silva, essa abordagem incisiva do assunto violência tem o intuito de combatê-la e não de incentivá-la. Porém, como se trata de um fenômeno devastador e demasiado preocupante, que é expresso em uma linguagem artística no *rap*, muitas vezes há uma visão distorcida de que as músicas fazem apologia à criminalidade e à violência. De acordo com Silva (2012), diversas músicas que retratam a violência, narrando fatos, posturas, atitudes e experiências marginais são confundidas com apologia. Isso ocorre porque, no discurso hegemônico, a prática comum é narrar essas realidades com um certo distanciamento, enquanto essas músicas fazem um retrato mais próximo e de forma poética. Silva (2012) faz uma analogia do papel desses músicos com o dos *rude boys*. O pesquisador de música

negra Carlos Albuquerque (1997) relata que os *rude boys* surgiram nos guetos jamaicanos na década de 1960 e “passaram a questionar as autoridades policiais e a ordem social enfatizando a delinquência e o enfrentamento do poder público” (Albuquerque, 1997, p.28).

Compreendendo esse papel de denúncia e de combate a ordem vigente, a partir do relato cotidiano, o grupo Faccção Central manteve o perfil de narrar sobre fatos desse cenário violento, mesmo depois da repercussão negativa sofrida pela música *Isso aqui é uma guerra*.

Quando você é *rapper*, você tem que denunciar o que acontece. Então, faz parte da militância, a hora que o braço armado do sistema, a hora que o opressor consegue atingir o cara da periferia é através da polícia. Então, é o nosso cotidiano. Não existe lugar onde se mate tanto jovem como no Brasil, e eu sempre falo nas palestras que se o supremacista branco que faz parte da Ku Klux Klan soubesse quantas pessoas negras morrem no Brasil, ele viria pra cá, porque não existe *apartheid* que segregue tanto igual no Brasil. Não existe extermínio de jovens negros no mundo que se compare ao Brasil, e quem tá na ponta do extermínio é a polícia. Então, na verdade, o que você tem não é nem uma postura de confronto, é uma postura de denúncia. Então, é natural que acabe sendo nosso inimigo porque na hora que você tá escrevendo *rap* é uma defesa e quem ataca é o policial. Então, não existe outra maneira de escrever um *rap* que esteja falando de realidade, sem colocar a polícia como um dos maiores problemas da juventude pobre. Então, dependendo da tua classe social, dependendo da sua tonalidade de pele, você se torna um alvo, dependendo da tonalidade de pele, da classe social, a morte violenta é algo natural pra sua pessoa (Eduardo Taddeo, entrevista, 08 de dezembro de 2017).

O *rapper* argumenta que a repulsa do periférico à polícia é natural, pois o cidadão excluído socialmente convive com a violência dessa instituição, desde os primeiros anos de vida. Eduardo afirma que grande parte das mortes na periferia tem como causa justamente esse ataque de policiais contra negros e pobres. Sendo assim, o músico enfatiza que irá manter essa postura de denúncia, devido às suas convicções ideológicas, independente de consequências. Eduardo afirma que morrer por uma ideologia é até mesmo um privilégio, dentro daquelas condições sociais de exclusão.

Tem que seguir a verdade, tem que seguir o que tem que ser cantado, a rima prossegue. (...) Eduardo é só mais uma voz, o importante é que as ideologias sejam mantidas, é que esse pensamento militante, contestador, seja mantido. Então, independente se o Eduardo tá vivo ou não (...) Se a gente fosse tremer por cada ameaça, não cantaria, a gente é ameaçado só por nascer na periferia. Você já nasceu convocado para a guerra, você já nasceu perseguido só por nascer pobre. Então, mais uma perseguição é o de menos. (...) Eu até falo muitas vezes que dentro da periferia, onde eu vi tanta gente morrendo por 5 reais, por um pino de droga é confundido pela polícia. Você tem o privilégio de morrer por uma ideologia, é algo até surreal, é até positivo. Então se é esse o preço a se pagar para falar aquilo que você acredita, então vamos pagar o preço, demorou (Eduardo Taddeo, entrevista, 08 de dezembro de 2017).



Para o historiador brasileiro Roberto Camargos de Oliveira (2007), as músicas do Facção Central chocam a sociedade, porque desafiam o discurso da mídia comercial, que mostra a pobreza e a violência de uma forma mais branda e procura mostrar aquela realidade de forma distante. Entretanto, essa mídia está a serviço dos beneficiados do sistema capitalista e, por isso, não tem interesse em um discurso que comova a população e busque, através do choque, criar um estado de preocupação propício para encontrar soluções para tais questões. Já o Facção Central mostra esse quadro sem um cenário bonito, sem uma apresentadora elegante e bem vestida e também sem sutilezas e frases bonitas, como analisa Oliveira (2007).

No álbum *A marcha fúnebre prossegue*, lançado em 2001, o tema mais abordado é a violência, que está presente em 12 das suas 15 músicas. O segundo assunto mais presente é mídia, com nove inserções. Em terceiro, estão desigualdade e morte, com cinco abordagens cada. Enquanto isso, o tema educação é o quinto com quatro inserções.

Nenhuma música do álbum faz uma combinação entre os quatro temas mais abordados. A letra que mais se aproxima disso é *Aqui são teus cães* (Facção Central, 2001, faixa 5), com abordagem sobre violência, mídia, desigualdade e educação. Durante toda a música, são feitas metáforas entre a educação e a aprendizagem no crime. Eduardo Taddeo utiliza novamente o modo de escrita em que forma uma personagem fictícia, a partir da junção de várias outras histórias semelhantes vistas na periferia e narra em primeira pessoa.

A personagem dessa vez é um periférico que não teve oportunidade de estudar e tornou-se um criminoso perigoso, especialista em latrocínios – roubos seguidos de morte. A narrativa prioritária nessa letra é a metáfora do aluno eficiente, porém na escola do crime. Algumas frases que simbolizam essa analogia são: “Como um bom aluno, eu tô fumando *crack*”; “Minha formatura vai ser regada a champanhe, com o filho vendo eu atirando na cabeça da mãe”; “Primeiro da classe orgulho do professor, o cão pronto pra matar que o Brasil adestrou”.

Na música, a personagem descrita por Eduardo Taddeo então se vê como um aluno eficiente que aprendeu a usar drogas, simbolizada pelo “*crack*”, e como o melhor aprendiz – “primeiro da classe” – por ter se tornado um assassino cruel. Esse jovem narrado por Eduardo se compara a um estudante que recebe uma festa ao se formar. Para o jovem que se torna bandido, ele “se forma” quando assassina uma mãe na frente do filho e, por isso, bebe champanhe para comemorar a formatura.

No início da análise dessa música, foi exposto que a mídia também é um assunto abordado em *Aqui são teus cães* (Facção Central, 2001, faixa 5). Esse tema aparece sobretudo no final da letra. Ainda usando a primeira pessoa, Eduardo Taddeo assume o papel de um favelado que só vê o seu nome divulgado pela mídia quando comete crimes. O artista versa: “Eu só existo quando atiro na mulher, ou quando eu apareço sanguíneo no noticiário, arremessando a cabeça de outro presidiário”. Ademais, Eduardo Taddeo também explora o tema desigualdade, que, segundo o narrador, é a causa da violência.

Toda vez que o avião do *boy* traz um fuzil na viagem, nasce mais um louco selvagem pra te fuzilar na garagem/ Fui adestrado pra roubar seu dinheiro, velha, não pra encher a panela, mas pra ter carro, fumar pedra/ Sem espanto, puta história normal na favela, pro esquecimento uma sequela, astro do Linha Direta (Facção Central, 2001, faixa 5).

Ao observar esses versos, percebe-se a violência como um problema normal na vida na favela. A música ainda pontua que uma pessoa dona de um avião também é responsável por levar fuzis para a favela. Ademais, retrata que essa realidade o ensina a roubar uma idosa para adquirir drogas e bens como um carro. Ele acrescenta que essa é apenas mais uma história comum na favela. O tema mídia volta à tona no último verso, no trecho “astro do Linha Direta”, um programa policial da Rede Globo de Televisão (exibido entre 1999 e 2007), que mostrava alguns dos perfis dos criminosos mais perigosos do Brasil.

Esse álbum registra inclusive uma ascensão da abordagem do tema mídia. Nos três primeiros discos, a mídia foi abordada em apenas cinco músicas. Enquanto isso, esse tópico esteve presentes em nove músicas do álbum *A marcha fúnebre prossegue*. A ascensão do tema está justamente relacionada com o fato de o grupo ter sido censurado pela justiça e bastante hostilizado pelos jornalistas que retratam a polêmica.

Na faixa 1, denominada *Introdução* (Facção Central, faixa 1, 2001), o grupo apresenta a combinação dos temas mídia e violência, mas também apresenta outros assuntos inéditos – manipulação e repressão – relacionados ao modo como informações sobre eles teriam sido manipuladas na mídia e o grupo reprimido, socialmente e juridicamente. O grupo apresenta uma mixagem<sup>218</sup> com *samples* de várias matérias veiculadas na mídia, associando a postura do Facção Central à criminalidade por conta da música *Isso aqui é uma guerra*. São inseridas diversas frases proferidas por jornalistas e

---

<sup>218</sup> Processo de unir vários canais de som gravados separadamente.

apresentadores de televisão, que induzem a associar o grupo como incentivador de crimes.

“*Rap* que faz apologia ao crime, Facção Central”. “O Ministério Público ficou chocado”. “Assusta a Justiça”. “Assim, é muito agressivo”. “Mostra que o preconceito odioso já existe em parcelas da sociedade de que o pobre, o jovem da periferia, o jovem negro, é um potencial criminoso”. “Facção Central, cara, realmente é apologia ao crime, quem ouviu ficou apavorado”-“Sabe, eu acho uma apologia mesmo”. “Facção Central trata-se portanto de um crime, é apologia da violência de ponta a ponta” (Facção Central, 2001, faixa 1).

Vale ressaltar ainda que o tema repressão só está presente em cinco músicas na trajetória de Eduardo Taddeo – contabilizando o período solo e com o Facção Central – e três dessas músicas estão no álbum *A marcha fúnebre prossegue*. Em todas as vezes que o tema repressão é mencionado nesse álbum, há uma combinação com os assuntos mídia e violência. Pode-se compreender, assim, que uma característica marcante nesse álbum é mostrar que a repressão foi vista pela Justiça como uma forma de combater a violência. Já a mídia seguiu a Justiça e ajudou na criminalização da imagem do Facção Central, condenando o grupo por um discurso que, supostamente, estaria incentivando a violência. Assim sendo, a estratégia adotada pelo grupo é a utilização de várias músicas do álbum *A marcha fúnebre prossegue*, como estratégia de defesa, argumentando que o cenário violento independe dos relatos dos artistas e, portanto, reprimir *rappers* não é a solução.

Uma das músicas que contém a combinação de tópicos, referida no parágrafo anterior, tem o mesmo nome do álbum (Facção Central, 2001, faixa 4). Além dos temas mídia, violência e repressão, a música *A marcha fúnebre prossegue* também possui menção ao assunto guerra. Os artistas dizem haver uma guerra civil em curso no Brasil, devido às inúmeras violências sofridas pelas pessoas periféricas, que acabam por reagir. Por conta disso, os artistas do Facção Central versam no refrão: “A paz tá morta e desfigurada no IML...pla,pla,pum! A marcha fúnebre prossegue”. Quando narram que a paz está “morta e desfigurada no IML”, os artistas dizem ser impossível ter paz, enquanto várias pessoas da periferia são mortas e encaminhadas para o Instituto Médico Legal (IML). A onomatopeia “pla, pla, pum” reproduz o som de disparos de armas e, por isso, continuam as mortes e a marcha fúnebre. Na então condição de compositor do Facção Central, Eduardo também justifica a necessidade de narrar a realidade vivida e escreve que não pode atender aos desejos da classe alta, gravando músicas sem impacto social.

Tá rindo? Quer dançar? Quer se divertir?/ Meu relato é sanguinário, playboy não vai curtir/ Sou homem pra falar que o moleque do pipa, esquecido, um dia troca tiro com a polícia/ Não segura o sentimento pra vender CD, não vou falar de paz, vendo a vítima morrer/ Preto no DP, mano cumprindo pena (Facção Central, 2001, faixa 4).

Nesse trecho, Eduardo diz que não faz música para as pessoas dançarem ou se divertirem. A intenção do Facção Central é mostrar a realidade violenta que os vitima, além de levar pessoas a cometerem crimes. Por isso, não contém a revolta, ao ver mortes ou pessoas negras nas prisões.

O assunto mídia é mencionado pelo compositor, para falar que a realidade vivenciada é totalmente diferente da mostrada na televisão: “Querida que a vida fosse como a novela: Jet-sky na praia, esquina, moda europeia, sem pai de família gritando assalto, sendo feito de escravo”. Assim, diz que a vida das personagens de telenovelas não representa a realidade. Nas dramaturgias, há um luxo, representado na letra pelo “Jet-sky [jet ski] na praia” e roupas da “moda europeia”, inexistente nas periferias, onde pais de família viram assaltantes e vivem como escravos. No final da música, o tema mídia é abordado novamente: “Pra quem vê violência só na tela da tv, só vai ouvir Facção e conseguir entender, quando tiver amarrado, dentro do porta-mala, rezando pro ladrão não enfiar bala/ Quando trombar a 12 vai enxergar o verdadeiro Rap, o filho da puta vai sentir que a marcha fúnebre prossegue”.

Na faixa *A guerra não vai acabar* (Facção Central, 2001, faixa 3), há nova combinação entre violência e mídia, além de uma abordagem sobre os temas guerra e repressão. O grupo relata justamente que mesmo com a repressão a qualquer música do grupo, a violência denunciada nas letras não vai cessar. O grupo mostra em suas músicas que, para acabar com esse cenário de guerra, é necessário pensar em um novo quadro social, em vez de censurar quem mostra essa realidade.

Aí promotor o pesadelo voltou, censurou o clipe, mas a guerra não acabou/ Ainda tem defunto a cada 13 minutos, na cidade entre as 15 mais violentas do mundo/ A classe rica ainda dita a moda do inferno, colete à prova de bala embaixo do terno/ No ranking do sequestro 4º do planeta, 51 por ano com capuz e sem orelha/ Continua apologia na panela do barraco, ao empresário na cherokee desfigurado/ 180 mil presos, menor decapitado, cabeça arremessada no peito do soldado (...) Pode censurar, me prender, me matar, não é assim, promotor, que a guerra vai acabar (Facção Central, 2001, faixa 3).

Em palestra na cidade de Embu-Guaçu (SP), realizada em dezembro de 2013, para lançar o seu livro *A guerra não declarada na visão de um favelado*, Eduardo falou sobre um convite que teria recebido para participar do programa Jô Soares, exibido na

Rede Globo de Televisão. Antes mesmo de conferir a autenticidade do telefonema, Eduardo Taddeo já rejeitou a proposta. Segundo o *rapper*, esse convite é uma forma de maquiar a visão preconceituosa que se tem da periferia. Na opinião do artista, ele foi convidado porque lançou um livro e isso, de certa forma, faz a Globo enxergá-lo como uma pessoa diferente do restante da periferia. Utilizando gírias peculiares do *rap*, Eduardo critica a produção do Jô Soares: “quando você escreve um livro, agora o *playboy* diz: agora escreveu um livro, é intelectual, é da hora. Agora, você pode colar com nós e ir ao nosso programa” (Eduardo, palestra, 2013). Eduardo, todavia, jamais soube se, de fato, aquele foi um convite real da Rede Globo de Televisão.

Eu sempre brinco, que não foi o Jô que me ligou. Alguém que se dizia da produção, não sei também a veracidade, se realmente era da produção ou se era alguém testando, querendo testar se o Eduardo ia realmente na Rede Globo. Mas a resposta é não, não só por hoje, mas como todas as emissoras de TV. Aquilo que a gente debate, a partir do momento da censura do videoclipe (...) não tinha mais nenhum interesse de estar em um programa de televisão. Eu acho que, quando a gente fala de *rap* e quando a gente fala de povo da periferia, a gente não precisa passar por um intermediário, para falar com o povo da periferia. Eu não preciso estar no Jô Soares, no programa da televisão. Para falar com o cara da periferia, tem que tá na periferia. Eu tenho que tá no sarau, eu tenho que está no encontro dos *rappers*, no *show*, e é isso. Então, o convite era só mais um. Eu recebo convite o tempo todo. Essa semana já recebi, porque na verdade quando tu escreves um livro, se torna algo exótico: o *rapper* intelectual. Então, passa a ser diferente. É o cara canta *rap*, que eles consideram *gangsta*, violento, extremista, escreve livro, pô vai ver o livro tem conteúdo “achei que era um monte de gíria e palavrão”, mas também tem conteúdo, tem uma boa argumentação. Então, isso acaba sendo atrativo (Eduardo Taddeo, entrevista, 08 de dezembro de 2017).

Eduardo ressaltou, na palestra de dezembro de 2013, que o seu público está na periferia e, por isso, preferia divulgar o seu livro em eventos nas favelas. O músico defendeu ainda que não quer ser um produto da mídia, “um *hit* de verão”, que passa a ser conhecido apenas por estar em determinado programa. O objetivo é ser respeitado pelos seus semelhantes, que conhecem o valor da música, entendem o seu significado e convivem com aquilo. Portanto, é mais importante o convívio com esse público do que a divulgação da música em uma emissora de televisão. Na mesma palestra, Eduardo falou que não iria a um programa de televisão da Rede Globo, mesmo na ocasião hipotética de ter liberdade para criticar a própria emissora. Para Eduardo, a revolução está na periferia e não em um veículo estilista, somente uma reformulação em seu conteúdo, com o respeito ao homem negro e periférico, o faria aceitar o convite de uma emissora (Mendonça Júnior, 2014).

Para eu ir na televisão, primeiro a gente tem que mudar a televisão. A gente tem que utilizar o poder do boicote, para realmente mudar toda essa programação. Quando você tiver um programador, pelo menos, interessado em ouvir a periferia, aí sim você pode entrar na televisão. Quando o programador perguntar para a periferia: o que vocês querem ver lá? A gente quer ver o *rap*, mano. A gente quer ver o negro com respeito, o homem da periferia sendo tratado com todo o respeito, aí sim você pode pensar na televisão. Nesse momento, não. Nesse momento, você tem uma televisão alienadora, em que o genocídio é legitimado 24 horas por dia. Então, eu vejo a televisão como um inimigo. Então, eu não posso estar ali com o meu inimigo (Eduardo, palestra na cidade de Embu-Guaçu, 2013).

Além disso, o *rapper* refuta o argumento de que a televisão é um meio importante para manter-se informado. De acordo com Eduardo, o jornalismo da televisão é tendencioso e beneficia os policiais em casos de violência. Assim, o músico argumenta que a violência contra o periférico é estimulada pelo discurso midiático, através da estigmatização e da criminalização da imagem do morador de favela. Para endossar esse discurso, o *rapper* afirma que o jornalismo condena sem ter provas e provoca, assim, o aumento da violência, além de legitimar crimes e assassinatos contra inocentes.

Muitas pessoas falam que a televisão é a notícia. Não, a notícia da televisão é tendenciosa. O jornalismo é tendencioso, então você tem um monte de assassino, de terno e gravata, o tempo todo batendo palma para a polícia. Quantas vezes eu já vi a polícia espancando, dando tiro e o cara lá, o apresentador mentindo para você: ah, ele reagiu. Então, você vê na televisão o tempo todo. O cara lá querendo ter o direito de preservar a imagem olhando para baixo e a polícia torturando o cara (Eduardo Taddeo, palestra na cidade de Embu-Guaçu, 2013).

Esse posicionamento, no entanto, não é partilhado pelo líder do seu antigo grupo. Dum-Dum diz que aceita qualquer tipo de entrevista. Na opinião do *rapper*, o jornalista ou veículo de comunicação interessado em conversar com o Facção Central conhece o discurso contundente do grupo, por isso, seria um espaço aberto para esse tipo de mensagem. O *rapper* Smoke exemplifica que as músicas do grupo são veiculadas em uma emissora de rádio.

Posso ser sincero com você que o Facção Central, se chamar nós para ir na televisão a gente vai, mas a gente vai como Facção Central, a gente não vai censurar nada na letra, e o que gente for pra falar, a gente vai falar, a gente fala o que tem que ser escutado, não o que as pessoas querem escutar, mas o pessoal fala, “ah, mas mídia e não sei o que”, mas a 105, a 105 é mídia e a música dos *rappers* passa na 105, e muitos falam, não quero meu *rap* tocando na mídia, pô mas a 105 é mídia se passou o *rap* é mídia. Então, eu acho que a gente também tem que ser adepto a mídia, mas só que tem que ir com a cara limpa, não maquiada (Smoke, entrevista, 08 de dezembro de 2017).

No álbum *Direto do campo de extermínio*, de 2003, os temas mais abordados são violência, com 23 inserções; morte, com 12; desigualdade com 11; mídia com 8, e religião, com sete. Vale ressaltar que o tópico religião tem pouca presença nos álbuns anteriores do Facção Central, contabilizando apenas quatro inserções nos quatro primeiros discos do grupo. Desse modo, é relevante perceber como a escrita influencia o artista nessa fase da carreira.

Na música *Hoje Deus anda de blindado* (Facção Central, 2003, faixa 6), há uma combinação dos temas violência, desigualdade e religião, além do tema guerra, que é o sexto mais abordado, com seis menções. Na letra dessa música, a principal mensagem contida é de que a violência no Brasil está tão grande que até Deus seria uma vítima, se estivesse na rua atualmente. Portanto, não haveria milagre que o fizesse escapar, sendo tão vítima como todos os cidadãos. Essa analogia busca mostrar que a violência é generalizada e atinge todas as pessoas. Assim, Deus necessitaria se locomover com um “blindado”, em alusão a um carro revestido de aço ou chapa de metal, que impede a perfuração de projéteis. O uso do carro blindado pode ser compreendido como uma forma de proteção e de manutenção de uma fronteira social, garantida por meio da segurança do veículo.

A desigualdade é também um tema abordado por Eduardo Taddeo na letra e que, inclusive, reforça o pensamento do sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005). O autor peruano enfatiza que a sociedade vive na era global as mesmas dicotomias do período colonial, quando o eurocentrismo definiu categorias opostas como civilizados/primitivos ou científico/mítico-mágico. No ponto de vista de Eduardo Taddeo, essa dicotomia é simbolizada pelas soluções apresentadas pelos ricos e pobres para os problemas de segurança. Para argumentar isso, o artista versa: “Pro *boy* a causa é o código fora de época. O cuzão quer pena de morte, prisão perpétua. Acha que com menor cumprindo como adulto”. E depois complementa: “Aposta na repressão, na polícia hostil. Um gambé me torturando num terreno baldio”. Ao analisar esses versos, percebe-se que o artista entende que a elite econômica acredita em uma polícia mais ostensiva, leis mais severas e diminuição da maioria penal. Por isso, ele julga essas pessoas como opressores. Entretanto, os pobres, visto em Eduardo como oprimidos, acreditam no equilíbrio econômico, no maior investimento em educação, na diminuição da corrupção e no maior acesso a empregos como forma de solucionar essa violência.

Quando canta “O ódio atravessou a fronteira da favela. Pra decretar a paz é só embaixo da terra”, Eduardo pontua que a preocupação da elite com a situação social só

acontece quando o favelado resolve atacar a burguesia e comete crimes, pois se as tensões sociais ocorressem apenas nas zonas periféricas a elite jamais entenderia isso como um problema social.

A dicotomia entre opressores e oprimidos também é relativa às punições, e é exemplificada no trecho: “Não sou eu que a impunidade beneficia. Me diz quantos Nicolau tão na delegacia”. Assim, Eduardo aponta que os pobres não são beneficiados pela impunidade. Enquanto isso, as punições entre as pessoas da classe alta são casos isolados. Para isso, cita o exemplo do juiz Nicolau dos Santos Neto, que ficou conhecido como Lalau, por ter participado do desvio de verbas que seriam utilizados para a construção do Fórum Trabalhista de São Paulo, entre 1994 e 1998. Apesar de ter sido condenado há mais de 26 anos de prisão, o magistrado conseguiu cumprir a maior parte da pena em prisão domiciliar. Isso é, em uma casa bastante luxuosa. O *rapper*, inclusive, também critica esse privilégio de pessoas ricas cumprirem penas em mansões, o qual ele entende como corriqueiro: “Diferente de quem rouba com a caneta de ouro. Se por milagre preso fica emocionalmente abalado. E é receitada prisão domiciliar pra arrombado”. Ele também afirma não ter qualquer esperança dos deputados votarem leis mais severas para a população rica, pois estaria aprovando leis contra os seus próprios benefícios sociais.

Outro assunto abordado na música é a mídia. Eduardo retrata, na letra, que os veículos de comunicação especializados em notícias policiais estimulam a criação de estereótipos contra os moradores de periferia, por meio de constantes mensagens que criminalizam a imagem dessas pessoas. O autor da música também diz que preferia a emigração de pessoas que têm pouco compromisso social com o Brasil e insulta: “Vai cortar grama no Texas, ser puta em Londres”. A utilização de termos machistas, como o “puta” escrito pelo artista está presente em algumas músicas. A justificativa dada por Eduardo, em entrevista para esta tese, para a utilização de termos com esse teor é que ele assume a linguagem de terceiros para escrever canções. Assim sendo, defende que escrever com um termo mais adequado afastaria da intenção de abordar um tema a partir da visão da personagem criada, pois o assaltante não utiliza palavras que ele acredita serem mais apropriadas. A *rapper* brasileira Livia Cruz apresentou um contraponto a essa versão, em debate no dia 02 de outubro de 2018, em Coimbra, questionando a naturalização de linguagem insultuosa contra mulheres, afirmando haver outras formas de



narrar o mesmo acontecimento<sup>219</sup>. Foi visto em Patrícia Hill Collins (2006) e Tricia Rose (1994) que a invisibilidade das mulheres é um problema no *hip-hop* a nível global no *rap*, necessitando assim de maior abertura para elas atuarem no movimento. Ademais, nos quatro países analisados nesta tese, as artistas confirmaram que o *hip-hop* ainda é um movimento que as mulheres têm dificuldades para serem aceitas. No entanto, Eduardo Taddeo acredita que o espaço no movimento é conquistado com a demonstração do talento de qualquer pessoa que deseja participar do *hip-hop*, independentemente do gênero.

O *rap*, pelo menos no meu segmento, eu não vejo um *rap* que põe barreiras para nenhum tipo de pessoa, entendeu? Para mulher, para homossexual e eu acredito que, mano, você vai se estabelecer pelo seu talento, ninguém te convida para fazer sucesso no *rap*, não chegaram para mim, falar “Oh, Eduardo”, estendeu o tapete vermelho, abriu a porta “Oh, que da hora, faz essa”. É o que a gente falou lá no começo, eu, por ter a pele clara, no começo não era muito aceito, mas eu segui o conselho que eu dou para as mulheres, para as outras pessoas que estão querendo tá dentro do *rap* nacional. É seguir, se você tem talento, o público vai te aceitar, porque parece que o *rap*, ele é um grupo fechado, que tem uma comissão julgadora que ela impõe: “você entra, você não” (Eduardo Taddeo, entrevista, 08 de dezembro de 2017).

A música *Estrada da dor 666* (Facção Central, 2003, faixa 21) é mais uma com destaque no assunto religião. Se na música *Hoje Deus anda de blindado*, a ênfase era em Deus, em *Estrada da dor 666*, a letra gira em torno do demônio. Essa canção traz o contraste entre os sonhos que a criança teve na infância com a realidade confrontada, ao longo da vida. A personagem narrada por Eduardo Taddeo sonhava em ter um carro de *kart* e ser piloto de Fórmula 1, mas não tinha condições financeiras para isso. Em vez disso, deparou com mortes, crimes e necrópsias, bem como com as condições de pobreza. A analogia principal da letra é que, enquanto o sonho do garoto seria com uma vida de paraíso e no céu, a realidade virou um inferno, simbolizado pelo número “666”, associado ao demônio.

Em meio a esse cenário de exclusão social, Eduardo Taddeo escreve, na música *O menino do morro* (Facção Central, 2003, faixa 5), que o tráfico é recorrentemente o único caminho encontrado pelo favelado para conseguir *status* social. *O menino do morro* é uma autobiografia fictícia que descreve a trajetória de um traficante. A personagem

---

<sup>219</sup> A *raper* brasileira Lívia Cruz participou, no dia 02 de outubro de 2018, de um debate em Coimbra denominado *O rap como forma de discurso das minorias*. Na ocasião, foi abordada a censura do videoclipe *Isso aqui é uma guerra*. Ela disse que, apesar de ser fã do Facção Central e de Eduardo Taddeo, sente-se constrangida na narração do crime e nos xingamentos de “puta”, por sentir que ela ou a sua mãe poderiam se enquadrar como vítimas de sequestro relâmpago retratado na letra. Lívia Cruz defende o fim do machismo no *rap*, como uma das suas principais pautas.

nasceu pobre e sentia-se excluída, entretanto, conseguiu dinheiro e poder, ao ingressar no tráfico de drogas na juventude. Com isso, elevou inicialmente o seu *status* dentro da comunidade e depois externamente, possuindo empresas e estabelecendo boas relações com jornalistas e políticos. Trata-se de uma narrativa que endossa os pensamentos de Luciane Lucas (2015) e de Bauman (2008) sobre o papel do consumo como fator determinante das relações sociais, definindo a exclusão e a inclusão de pessoas, e, assim, tornando-se único meio atual de parâmetro entre o *status* social ou a estigmatização.

Eduardo Taddeo argumenta que as condições estruturais da sociedade são as responsáveis por levar as pessoas para a criminalidade. Diante do cenário de corrupção, exclusão social e falta de oportunidades, o mais inocente seria aquele que está com uma arma na mão. Além disso, as mensagens dos meios de comunicação hegemônicos, que incentivam o consumo constante seriam as principais responsáveis por levarem as pessoas para essa direção. Sendo assim, o jovem prefere estar em constante situação de risco, com possibilidade de morrer a qualquer momento, do que lamentar a exclusão social.

O cenário de exclusão é reforçado na música com o retrato da rotina profissional da mãe da criança: “Filho da empregada do executivo, porco fritando. Filé mignon pros outros e arrotando ovo”. Dessa forma, Eduardo pontua o cenário da “linha abissal” urbana, conforme o pensamento do sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2018b). Santos afirma que as mulheres da periferia precisam se locomover por horas entre a própria casa e o trabalho, na cozinha de casas de classe média alta. Preparam a melhor comida para essas famílias, mas não possuem o direito de consumi-las. Portanto, tal como retratou Eduardo Taddeo, ela prepara o filé mignon, que é a carne de melhor qualidade, mas só tem direito a consumir ovo.

Ademais, a letra traça que o destino de um jovem da periferia já é traçado desde o início da vida: “Tudo indicava catador de ferro. Ouvindo do porteiro não rasga o lixo do prédio”. Esse não era o destino desejado pela personagem interpretada na música. Com isso, o menino inicia os roubos ainda na infância, furtando um brinquedo, na loja do “Barateiro”. Quando apresenta o desejado boneco para os demais amigos da periferia, sente-se feliz pela primeira vez “Voltei pro morro assustado, mas de nariz empinado. Orgulhoso com os muleques me abraçando, admirado. Fui rei por um momento sem choro, sem lenço. Sem ouvir ‘não tenho dinheiro pra essa buceta de brinquedo’”. Esse trecho mostra como o crime proporcionou à personagem respeito alheio, por meio do acesso a bens (o brinquedo) que não teria condições de comprar. No refrão, Eduardo

ênfatiza: “O menino do morro virou Deus. O poderoso chefão, a majestade. O teste da guerra ele venceu, subiu uma escada de sangue pra primeira classe”. O Poderoso Chefão (*The Godfather*) é um filme de 1972, que mostra como um veterano de guerra se torna o chefe de uma família envolvida com o crime organizado nos Estados Unidos.

Ao longo da letra, Eduardo mostra que “O menino do morro” já conseguiu ser dono de uma boca de fumo (ponto de venda de drogas) aos 15 anos de idade, matando inimigos e consolidando-se como uma pessoa de poder na favela. Além disso, pontua que a ascensão contou com o apoio de policiais e da classe política. Com essa colaboração, o traficante esteve até em espaços frequentados por pessoas da elite, além de ganhar destaque na mídia. No quesito político, o traficante é responsável por financiar as campanhas de candidatos, para que não seja incomodado pela polícia. Dentro do esquema, consegue simular apreensões de grande quantidade de droga, ajudando a imagem da polícia, que recebe parte do lucro do tráfico como suborno. O esquema era arquitetado de uma forma que o traficante sequer precisava ir para a favela e controlava a venda de drogas à distância, por telefone. O criminoso ainda ironiza quem acredita na Justiça. Para além disso, matou um sócio que tentou enganá-lo. Todavia, a personagem lamenta a distância da família, que se isolou dele por ser religiosa.

Eduardo Taddeo pontua ainda que o traficante não é alguém mais perigoso do que outras pessoas de destaque, pois é “igual o pastor da Universal atrás do altar. O apresentador que te dá casa com mobília. O sertanejo de *CD* de platina”. Além disso, salienta que conseguiu outros negócios legais, devido à venda de drogas: “Vai vê seu time, tem meu logo na camiseta. Você compra no meu shopping, voa pela minha empresa”. Assim, Eduardo diz que algumas pessoas são tão criminosas como o traficante, mas não são tratadas como tal. Dessa forma, Eduardo pontua sobre vários espaços na sociedade, em que as pessoas necessitam serem tão corruptas como “o menino do morro”. O primeiro é o “pastor da Universal”, que utiliza da fé das pessoas para acumular riqueza, através do dízimo. O líder da Universal, Edir Macêdo, é dono da Rede Record de Televisão, com canais em várias partes do mundo. Outra pessoa citada é o apresentador de televisão, que distribui dinheiro para famílias necessitadas, mas acaba explorando a imagem delas para lucrar.

O sucesso artístico repentino de algumas pessoas também é questionado por Eduardo Taddeo, pois seria necessário ter esquema com gravadoras, para obter privilégios na execução de músicas. Sendo assim, ele mostra a propensão de várias pessoas a serem corruptíveis ou, pelo menos, questionáveis no sentido ético. Também

fala do investimento que o traficante faz, patrocinando times de futebol, financiando *shoppings* e companhias aéreas. Ao fim, ele ainda versa: “eu sou uma história de sucesso tipo Aristóteles Onassis. Só que subi uma escada de sangue pra primeira classe”. Onassis foi um dos empresários mais ricos do mundo. O menino do morro enfatiza ainda que conseguiu o sucesso subindo uma “escada de sangue pra primeira classe”, reconhecendo que a ascensão social dele ocorreu por meio de assassinatos.

No álbum *O espetáculo do circo dos horrores*, lançado em 2006, os tópicos mais abordados são: violência, com 21 inserções; desigualdade, com 10; religião, com 8; e política mundial e morte, com 7. Ao observar os temas mais presentes nesse álbum, pode-se perceber uma mudança na carreira do artista em relação a estabelecer mais comparativos internacionais para contextualizar a realidade brasileira. Nos álbuns anteriores, as composições de Eduardo Taddeo se restringiam, em sua maioria, a descrever a realidade das periferias brasileiras ou a relatar uma dicotomia entre centro/periferia. Nesse álbum, o artista dá maior ênfase à política mundial, apresentando conteúdo sobre o assunto em sete músicas. Nos cinco discos anteriores, esse assunto havia sido abordado em apenas cinco letras. Nos três primeiros álbuns, não houve referências ao tema. Depois disso, houve uma aparição no quarto álbum, *A marcha fúnebre prossegue*, de 2001, e outras quatro no quinto álbum, *Direto do campo de extermínio*, de 2003. Esses números mostram uma maior politização de Eduardo Taddeo. Um trecho da música *Abismo das almas perdidas* (Facção Central, 2006, faixa 5) ilustra como as referências internacionais são usadas para falar da realidade brasileira:

5 milhões é a premiação do *show* do milhão da vida real, é a cifra anual do narcotráfico nacional/ Por ela, o menino entra pra lista da corte americana, vende pro Elvis, John Wayne na casa branca/ Entre malária e febre amarela quero ser Pablo Escobar, que com pó deu uma cidade pro seu povo morar/ Se Marx fosse do Brasil escrevia no livro: revolução é com Sig Sauer, fogo seletivo (Facção Central, 2006, faixa 5).

Nesse trecho, Eduardo faz um comparativo com o programa televisivo *Show do Milhão*, que foi exibido pelo SBT entre 1999 e 2009. Esse programa concedia o prêmio de 1 milhão de reais a quem acertava todas as perguntas. Eduardo pontua então que o tráfico de drogas é como o Show do Milhão, porque possibilita quantias milionárias ao traficante. Ademais, Eduardo argumenta que essa droga é vendida a astros, simbolizada pelo cantor Elvis Presley e o ator John Wayne, dois famosos artistas dos Estados Unidos, que faleceram na década de 1970. O comparativo com a política exterior ocorre no trecho seguinte, quando o narrador fala do colombiano Pablo Escobar, que fez grandes

investimentos no seu país com o dinheiro oriundo das drogas. Ademais, Karl Marx é citado, apontando que, se fosse brasileiro, o filósofo defendia uma estratégia semelhante à de muitos assaltantes, para realizar a luta contra as elites, citando para isso as armas da marca Sig Sauer, utilizadas por alguns assaltantes.

Na música *Sonhos que eu não quero ter* (Facção Central, 2006, faixa 7), uma das referências apresentadas é o revolucionário indiano Mahatma Gandhi, quando Eduardo escreve “Boy você fere o corpo mais a mente não aprisiona. A frase de Gandhi ecoa no som da sanfona”. Essa frase é seguida dos versos: “Você pode me acorrentar, você pode me torturar, pode até destruir o meu corpo, mas você nunca vai aprisionar a minha mente”. Trata-se de uma referência a resistência pacífica, defendida por Gandhi. A partir da análise dos versos, pode-se afirmar que Eduardo e o líder indiano compreendem ser impossível retirar as ideias de um revolucionário, apesar dos ataques dos opressores.

Já a música *Apartheid no dilúvio de sangue* (Facção Central, 2006, faixa 8) é direcionada a um comparativo entre a realidade brasileira e o regime do *apartheid* na África do Sul. De acordo com Eduardo Taddeo, no Brasil “vigora apartheid, racial, social”, afirmando que o sistema é semelhante ao *apartheid* da África do Sul, regime existente entre 1948 e 1994, e que estabelecia leis para dividir o país, conforme a raça. No contexto brasileiro, Eduardo entende que essa divisão acontece por questões raciais e sociais, pois, apesar de não haver uma lei estabelecida, as pessoas pobres e negras foram estrategicamente excluídas e colocadas em locais distantes das regiões centrais. Essa situação remete ao pensamento de Bauman (1998), sobre inserir os estranhos dentro das paredes visíveis dos guetos, dificultando o acesso para as demais zonas de convivência. A concepção de Eduardo também pode ser comparada ao pensamento da “linha abissal” de Boaventura de Sousa Santos (2007), pois o sociólogo português observa a imposição de uma arquitetura estrategicamente excludente nas cidades, dividindo-as por parâmetros de raça, classe social e gênero.

Na música *Resgate* (Facção Central, 2006, faixa 9), Eduardo canta: “A visão é do Iraque que o Bush mandou aniquilar”, para mostrar que o seu combate é em defesa do lado mais fraco, pois o Iraque foi invadido em 2003 por uma coalizão de forças liderada pelos Estados Unidos, o país de maior poderio militar do mundo. Essa invasão prosseguiu até o ano de 2011.

Em *Homenagem póstuma* (Facção Central, 2006, faixa 10), Eduardo fala sobre as pessoas da periferia que foram assassinadas. De acordo com a música, essas mortes são silenciadas e não revoltam a população e, por isso, essa letra é a única homenagem.

Assim sendo, faz um comparativo da realidade brasileira com países em guerra, como no trecho: “O projeto da high society da Hípica é xerocado em Hanói no massacre dos vietnamitas. Pro conselho de sentença, pobre pro júri não é sorteado, a Al Qaeda veste terno e não assume o atentado” (Facção Central, 2006, faixa 10). Na primeira frase desse trecho, há um comparativo com a Guerra do Vietnã, que durou de 1955 a 1975 e as estimativas falam em cerca de 3 de milhões de pessoas mortas<sup>220</sup>. Já Al-Qaeda é o grupo terrorista que ordenou o ataque às torres gêmeas do World Trade Center, em 11 de setembro de 2001. Na realidade brasileira, Eduardo entende que juízes formam uma espécie de Al-Qaeda, por ordenar ações que prejudicam a população pobre. A diferença, no entanto, é que o Al-Qaeda assume os ataques terroristas e Eduardo entende que os juízes brasileiros fazem isso sem serem responsabilizados.

Na música *Livro de auto ajuda* (Facção Central, 2006, faixa 11), o foco é na ascensão econômica alcançada com o tráfico, afirmando que ensinar a fórmula para enriquecer nesse meio é equivalente a um livro de auto ajuda que motiva as pessoas. Ele vê o traficante de drogas como um Al Capone, em referência ao *gangster* que traficava álcool nos Estados Unidos na década de 1920 e 1930, período em que as drogas eram proibidas nos Estados Unidos. Na música *Aonde o filho chora e a mãe não vê* (Facção Central, 2006, faixa 14), existe um comparativo com outros regimes políticos com grande desigualdade, como no trecho: “Que grade separa o ódio do judeu pelo ariano, do israelense pelo palestino, do cubano pelo americano”.

O tema religião está entre os mais abordados no álbum *O espetáculo dos circo dos horrores*. Entretanto, o tom utilizado, em geral, é a desesperança em haver qualquer salvação divina diante de tanto sofrimento do povo pobre. A música *Pacto com o diabo* (Facção Central, 2006, faixa 19) é uma das que enfatiza o tema. Nessa letra, a personagem criada por Taddeo confessa o ódio de eventos religiosos como “Páscoa, Natal, toda essa porra” e afirma que irá realizar um acordo com o diabo, para cometer crimes em resposta à desigualdade social. A personagem endossa, inclusive, uma aposentadoria total da esperança de paz, estabelecendo que será impossível reestabelecê-la.

A música *Castelo triste* (Facção Central, 2006, faixa 4) é a única que aborda o tema capacitismo. Entretanto, a importância de analisar essa música não está relacionada

---

<sup>220</sup> Mason, M. e da AP (2015, 30 de Abril). Quarenta anos depois da Guerra do Vietnã, feridas ainda estão abertas entre Norte e Sul. *O globo*. Consultado em 07 de Julho de 2019, em: <https://www.msn.com/pt-br/noticias/mundo/guerra-no-vietna-terminou-ha-40-anos-reveja-fotos-mais-marcantes/ar-BBiTVIE>

à quantificação de temas mencionados. Na entrevista com Smoke, componente do Facção Central até dezembro de 2018, o artista disse que essa era a única música composta por Eduardo que o grupo não canta mais. Trata-se de uma das músicas mais dolorosas da carreira de Eduardo, pois ele não interpreta uma personagem imaginária, comum da periferia, mas o seu irmão, que era tetraplégico. Na canção, Eduardo chega a falar sobre o quanto a morte da sua mãe afetou na vida do seu irmão, pois ela cuidava dele. Essa foi a primeira música na carreira que Eduardo chorou ao escrever<sup>221</sup>. Nos *shows*, o artista também cantava essa música sem olhar para o telão no fundo do palco, para não ver as imagens das pessoas que ama e faleceram (*ibidem*).

A análise da música remete à exclusão do estranho, o outro no contexto social e que Bauman (1998) explica haver um plano estratégico para anular essas pessoas e tirar delas qualquer possibilidade de serem consideradas como humanas dignas de algum respeito. Dentre os estranhos, os deficientes físicos estão incluídos (Bauman, 2008). Na faixa, Eduardo assume o ponto de vista do irmão como se ele estivesse conversando com o artista. A música começa com “Aí Edu, eu preferia nem ter acordado, sonhei que eu era um jogador fazendo gol no estádio/ Corria feito velocista atrás da bola, sem precisar ser empurrado numa cadeira de rodas”. Logo no início, é apresentada a dor de uma pessoa que não consegue andar e o sofrimento dela. Em seguida, o narrador relata “Nasci morto, como num romance de Agatha Christie”, em referência à escritora inglesa conhecida por produzir romances sobre investigações de assassinatos.

Ao longo da letra, ele diz que não entende porque teve de passar por tanto sofrimento e afirma que aquela condição de vida deveria ser dada como castigo a genocidas, como Adolf Hitler, ou a políticos corruptos. O narrador lamenta ainda as doenças degenerativas adquiridas, por ficar muito tempo em uma só posição e ainda o fato de o irmão ter de cuidar dele sempre, desde a higiene à alimentação, enquanto outros jovens se divertem praticando *break dance* e *skate*, por exemplo. Logo em seguida, o preconceito torna-se o foco da letra. Como se trata de uma família periférica e o

---

<sup>221</sup> Taddeo, E. (2013, 06 de Outubro). Facebook – página Eduardo, Dum Dum, Facção. Consultado em 07 de Julho de 2019, em: [https://www.facebook.com/EduardoDumDumFaccao/posts/164744400388312?\\_\\_xts\\_\\_\[0\]=68.ARAciPwxWoe6zx5EFBVSvifbcbUTZagObqgZREWKwduE7eCYGB7TaxmAUaJbjg4lSOlmg83kmMIxJ\\_-4O-azDqVmOai7a-5vHdi6df2-XYA7SSxWFJeCmOq51YW5mlNvmjzua6-UEbggOZShCZnmFNUqPvcc45vBxnHfqJjvJ9nfXd0dl621lB1c0jRJI6jy5Ap4wVPxRFHOVweEc48ILuFX\\_UFMLTjjNcVp6y9WIXINf6PwUZh5a\\_C1LJUEHXQaSL42geZegQU46gdURNUBilR9z0b9jo1uuXCfOfN4UIWWIe9Xfh7lewXbBnj-aMFLhyhwvzo1VRL5wARCRO1hLk&\\_\\_tn\\_\\_=-R](https://www.facebook.com/EduardoDumDumFaccao/posts/164744400388312?__xts__[0]=68.ARAciPwxWoe6zx5EFBVSvifbcbUTZagObqgZREWKwduE7eCYGB7TaxmAUaJbjg4lSOlmg83kmMIxJ_-4O-azDqVmOai7a-5vHdi6df2-XYA7SSxWFJeCmOq51YW5mlNvmjzua6-UEbggOZShCZnmFNUqPvcc45vBxnHfqJjvJ9nfXd0dl621lB1c0jRJI6jy5Ap4wVPxRFHOVweEc48ILuFX_UFMLTjjNcVp6y9WIXINf6PwUZh5a_C1LJUEHXQaSL42geZegQU46gdURNUBilR9z0b9jo1uuXCfOfN4UIWWIe9Xfh7lewXbBnj-aMFLhyhwvzo1VRL5wARCRO1hLk&__tn__=-R)

tratamento da doença exige gastos elevados, eles eram obrigados a pedirem esmola. Quando ia às ruas pedir dinheiro, a mãe chegava a ser xingada.

Outro aspecto enfatizado na música *Castelo triste* é a valorização de um corpo dentro de padrões: “O mundo cultua a idolatria do corpo perfeito”. Na escola, o corpo do jovem tetraplégico era motivo de *bullying*. Por isso, o irmão de Eduardo desistiu de estudar ainda muito cedo, não chegando sequer a aprender a ler. Essa exclusão reforça o pensamento de Bauman (2003), pois o autor mostra que as pessoas que estão fora do padrão estético são consideradas estranhas, sendo inclusive eliminadas e desumanizadas.

A música ainda critica alguns familiares que se disponibilizam a cuidar do portador de necessidades especiais, apenas para ficar com o dinheiro da aposentaria por invalidez que ele recebe. Além disso, a falta de emprego para as pessoas com necessidades especiais é outro problema apresentado na letra. O narrador afirma que há vários espaços para pessoas com problemas de mobilidade estacionarem seus carros, mas não há dinheiro para comprar o veículo. Outro trecho em que há uma ênfase no preconceito é “Odiava ir na USP fazer hidroterapia. O “buzão” todo xingando enquanto a rampa subia”. Nessa parte da música, retrata-se a falta de compreensão até na Universidade de São Paulo (USP), a mais conceituada instituição de ensino superior do Brasil, onde era feito o tratamento hidroterapêutico do jovem. Nessa universidade, esperava-se maior tolerância dos alunos, devido ao amplo acesso à informação. Pelo contrário, o irmão de Eduardo sofria com a intolerância dos estudantes, que o xingavam, pois ele levava alguns minutos para entrar no ônibus, com o auxílio de uma rampa de acesso.

O narrador ainda oferece uma perspectiva de pessoas que conseguiram sucesso na carreira, mesmo possuindo limitações físicas, para contrapor a estigmatização social: “Aí cuzão, preconceituoso, Bethoveen era surdo, Stevie Wonder é cego e encanta o público/ Depois de Einstein, o físico mais brilhante do planeta, Stephen Hawking, o matemático preso numa cadeira”. O primeiro citado é o compositor alemão de música clássica Ludwig van Bethoveen, que foi um dos principais músicos da história da humanidade, mesmo sendo quase completamente surdo durante metade da sua vida<sup>222</sup>. O segundo mencionado é Stevie Wonder, um cantor, multi-instrumentista e compositor estadunidense, que nasceu cego, mas é um dos maiores vencedores do *Grammy Awards*,

---

<sup>222</sup> D’Amaral (2017, 25 de Março). A surdez de Beethoven. *O globo*. Consultado em 08 de Julho de 2019, em: <https://oglobo.globo.com/cultura/a-surdez-de-beethoven-21110949>



um dos principais prêmios da música no mundo<sup>223</sup>. Ainda em relação ao *Grammy*, Wonder é o único artista a vencer três vezes em cinco categorias e já foi o maior detentor de prêmios da história<sup>224</sup>. O terceiro caso citado é o de Albert Einstein, considerado por muitos o maior físico da história, mas especula-se que tinha Síndrome de Asperger, um tipo de autismo<sup>225</sup>. Outro exemplo da física é Stephen Hawking, que era portador da doença esclerose lateral amiotrófica (ELA)<sup>226</sup>. Trata-se de uma rara doença degenerativa e que ainda não tem cura, fazendo com que os músculos se atrofiem, mas não o cérebro. Hawking descobriu a doença aos 21 anos de idade e terminou a vida em uma cadeira de rodas, praticamente sem mobilização, mas continuava se destacando na física (*ibidem*).

A música também destaca os atletas com problemas de mobilidade que conseguem sucesso através das Paraolimpíadas. Na canção, porém, o irmão de Eduardo se considera o “Patinho Feio”, que não consegue ter o mesmo sucesso e vive a exclusão social. O ápice do sofrimento vivido pelo irmão de Eduardo é no dia 26 de março de 1995, quando a mãe dele morre. Ela era a responsável por cuidar dele, com isso, o abandono e sofrimento ainda tornam-se maiores, pois ele se sente ainda mais abandonado. A letra traz ainda uma mensagem de choque: “Porra, Deus, não tava bom eu na cama, paralítico? Tinha que levar minha mãe num ataque cardíaco?”. E, logo em seguida: “Qual que é a pegadinha, sou seu rato de laboratório? Tá testando quanto um coração armazena de ódio?”.

Na música, ainda há uma analogia entre a separação do jovem com a sua mãe e clássicos do amor: “Bonnie não vive sem Clyde. Nem o verso sem poeta. Romeu não vive sem Julieta. E eu não posso viver sem ela”. Bonnie Elizabeth Parker e Clyde Chestnut Barrow era um casal de assaltantes estadunidenses, que morreram em 1934 e

---

<sup>223</sup> Superinteressante (2004, 31 de Outubro – Atualizado em: 2018, 16 de Maio). Stevie Wonder: O papa-prêmios. Consultado em 08 de Julho de 2019, em <https://super.abril.com.br/cultura/stevie-wonder-o-papa-premios/>

<sup>224</sup> Reverb (2018, 05 de Novembro). Conheça os artistas recordistas do Grammy Award. Consultado em 08 de Julho de 2019, em: <https://reverb.com.br/artigo/conheca-os-artistas-recordistas-do-grammy-awards>

<sup>225</sup> Girardi, G. (2007, Fevereiro). Gênios e autistas?. *Galileu*. Consultado em 08 de Julho de 2019, em: <http://revistagalileu.globo.com/Galileu/0,6993,ECT545721-1715-8,00.html>

<sup>226</sup> Ruprecht, T. (2019, 28 de Fevereiro). Esclerose lateral amiotrófica, a doença do físico Stephen Hawking. *Saúde – Abril*. Consultado em 08 de Julho de 2019, em: <https://saude.abril.com.br/medicina/esclerose-lateral-amiotrofica-a-doenca-do-fisico-stephen-hawking/>

viviam uma história de amor<sup>227</sup>. Já Romeu e Julieta era um casal fictício, protagonista de uma peça trágica do autor inglês William Shakespeare<sup>228</sup>.

A letra ainda possui críticas aos programas de televisão que, atendendo a uma lógica capitalista, exploram o sofrimento de pessoas como o irmão de Eduardo, pois, ao mesmo tempo em que fazem doações a famílias necessitadas, conseguem grandes lucros, já que essas ações são patrocinadas por grandes marcas que utilizam um tom humanista, ao aparecer nas doações, mas estão visando apenas o lucro. Trata-se de uma forma de instrumentalizar os pobres, com a espetacularização do sofrimento dessas pessoas. Outra crítica realizada na música é ao sistema de saúde, que não tem estrutura para cuidar de pessoas portadoras de necessidades especiais. É relatado na canção que Eduardo ficou 20 dias dormindo no chão do hospital, enquanto acompanhava o seu irmão. A morte do jovem tetraplégico ocorre devido à negligência médica e à humilhação contínua até depois do falecimento, pois o corpo levou 18 horas para ser retirado do hospital, com destino ao Instituto Médico Legal, onde são realizados os exames para averiguar o motivo do óbito.

Diante de tanto sofrimento, o único desejo do irmão de Eduardo Taddeo é que ele não chore na sua morte, pois aquilo significa o fim de uma vida de exclusão e desamparo: “Não chora, Edu, o céu existe e eu tô feliz de ir pra lá. Se não puder pisar nas nuvens, anjo tem asas pra voar. Triste é quem fica entre preconceito, muletas, amputações. Só não esquece de pôr no caixão o agasalho da Gaviões”. A Gaviões da Fiel é uma torcida organizada do Corinthians, um dos principais times de futebol do Brasil. No refrão da música também é enfatizado o desejo de acabar com o sofrimento: “Joga a última flor. Não chora quando o caixão partir. É a ponte elevadiça do castelo triste. Se abaixando pra eu fugir”. Essa parte da letra é interpretada por Jota Ariais, membro do Facção Central no período de escrita da canção e que atualmente acompanha Eduardo Taddeo em carreira solo, cantando alguns refrões de músicas do artista.

O primeiro trabalho de Eduardo a solo é o livro *A guerra não declarada na visão de um favelado*, lançado em outubro de 2012. Na época da estreia da obra, ele ainda era membro do Facção Central, mas se desligou cinco meses depois. No livro, Eduardo Taddeo opta por um discurso direto, oferecendo a sua visão sobre os problemas da

---

<sup>227</sup> Ahrens, J. M. (2017, 15 de Dezembro). *O último beijo de Bonnie & Clyde*. Consultado em 08 de Julho de 2019, em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/13/cultura/1513191238\\_038543.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/13/cultura/1513191238_038543.html)

<sup>228</sup> Caetano, M. J. (2016, 29 de Abril). "Romeu e Julieta" não é uma história de amor. *Diário de notícias*. Consultado em 08 de Julho de 2019, em: <https://www.dn.pt/artes/interior/romeu-e-julieta-nao-e-uma-historia-de-amor-5148578.html>

periferia, poucas vezes citando autores ou utilizando teorias. O livro é desprendido da linguagem acadêmica e ele diz em vários trechos, que pretende alertar a população para uma revolução. Então, procura denunciar desigualdades e injustiças sociais, que ele já trata nas letras de *rap*. Essa revolução, todavia, tem que ser pacífica.

A gente já teve várias experiências de revolução (...) que pegou em armas e não deu muito certo. Eu acho que uma revolução duradoura é a revolução da educação, da informação. A partir do momento que você tem informação, uma educação de qualidade, a partir do momento que a educação é repassada para todas as pessoas da periferia, se torna natural que as pessoas pensem em ocupação. Se torna natural que a pessoa entenda que para ter uma política correta, é preciso que haja a representação das pessoas da periferia. Hoje você só tem essa representação de uma forma fidedigna quando se trata do índice de homicídio, quando se trata de encarceramento. Quando a gente faz o encarceramento, 100% daqueles que são presos são pobres. Quando você fala do índice de homicídio praticamente 96/97 por cento das pessoas que morrem no Brasil são da favela, só que quando a gente fala de educação, de universidade pública, a gente está falando de ensino superior, 12 por cento são da periferia (Eduardo Taddeo, entrevista, 08 de dezembro de 2017).

Já na capa do livro o *rapper*-escritor causa impacto, ao segurar uma criança manchada de sangue em seus braços. O intuito do livro é mostrar a existência de uma guerra civil em curso no Brasil, dividindo o país em dois: de um lado, os donos poder que atuam como inimigos dos menos favorecidos e, do outro, as vítimas de um sistema controlado por gananciosos. Para Eduardo, esse livro é parte de uma marcha contra esses inimigos do povo. Já nas primeiras linhas, o autor afirma ser uma obra de combate, direcionada apenas a outros favelados.

Apenas os que enxergam a engenharia macabra do sistema, são capazes de se interessar por obras desse porte. Apenas os que reconhecem o quanto são mutilados pela Guerra Não Declarada, arquitetada pelos estrategistas dos bairros nobres, são capazes de dar atenção aos escritos de outro favelado. Bem vindo ao combate, onde a única chance dos invisibilizados contra as artilharias estatais está na conscientização. Bem vindo a realidade cáustica genocida e favelizadora, segundo a versão de um autêntico favelado. (...) Por estar no olho do furacão dos desastres não naturais promovidos pelo opressor, eu me senti na obrigação de manifestar a minha revolta por meio de uma outra vertente além da música. Por ser outro refém que sente os estilhaços das armas estatais e burguesas na pele, me senti na obrigação de levar ao público em geral, minha visão particular sobre a edição verde e amarela do holocausto aos judeus (Eduardo Taddeo, 2012, pp.13-14).

O *rapper* enfatiza as críticas ao aparelho midiático, dizendo que o seu modo de narrar os fatos não tem semelhança com a forma utilizada pelos porta-vozes do sistema. Para Eduardo, esses porta-vozes são os correspondentes de emissoras internacionais e os jornalistas da Rede Globo, emissora na qual o artista acusa de usar as desgraças alheias

para angariar audiência, anunciantes e autopromoção. Ao afirmar isso, Eduardo Taddeo reforça inclusive a análise do historiador brasileiro Roberto Camargos de Oliveira (2007) sobre o discurso do Facção Central, pois o autor afirma que a mídia busca mostrar a pobreza de forma branda e distante. Enquanto isso, o grupo em que Eduardo Taddeo era compositor narra uma realidade de forma próxima, já que os próprios membros vivenciam o cenário, sendo inevitável o choque para quem estava distante daquela realidade.

Eduardo Taddeo diz que se trata de um livro de militância solitária, pois precisa denunciar as tragédias sociais, que são consequências de cinco séculos de escravidão. Isso, salienta o músico, faz com que a maior parte da população negra no Brasil sofra com mortes e racismo. O *rapper* afirma que a maioria da população periférica é negra e, por isso, as pessoas negras são as maiores vítimas da violência policial. Para o autor, a busca pela paz depende do relato das mortes corriqueiras que ocorrem nas periferias.

Eu sempre faço uma reflexão sobre a questão do choque. Eu acho que aquilo que eu falo é tão comum para quem vive na periferia, que até me surpreendo, quando uma pessoa ou outra da periferia vem dizendo “pô, isso é meio violento e tal”, mas 90% das pessoas da periferia vivem aquilo que eu tô cantando. Então, a identificação é rápida e acaba não tendo nem esse choque. Normalmente, o impacto maior, é até engraçado, porque é daquele cara que não é da periferia, mas é aquele cara que atua para que aquela situação de violência ocorra. Ele é o autor intelectual, é aquele que faz com que a miséria seja estranha, aquele que se beneficia dessa miséria, então ele se diz impactado, mas é isso é importante que o discurso seja pesado, é importante o teor pesado, atuante. (...) O *rap* que eu tô falando, não tô falando do Eduardo, tô falando como um todo, eu acho que a maior bandeira que busco é para isso, é fazer o cara da periferia ter o autorrespeito, respeitar a si próprio, se enxergar, e entender que ele tem um papel crucial, ele não é coadjuvante na história, o negro não foi coadjuvante, o nordestino que veio de longe para construir São Paulo não é coadjuvante. Então, todas as riquezas, elas foram feitas com a nossa mão-de-obra. em cima do nosso sangue, do nosso suor. Então, não somos coadjuvantes, então, só de você conseguir desmistificar esse papel de coadjuvância, é um ponto muito grande, é algo muito favorável, e, infelizmente, em contrapartida, a gente tem que impactar algumas pessoas e tem que seguir (Eduardo Taddeo, entrevista, 08 de dezembro de 2017).

Apesar de declarar ódio ao inimigo, ele afirma, no livro, que nunca conseguiu praticar atos de violência, mesmo relatando sobre todos os problemas na sua música. Eduardo Taddeo (2012) comenta que, muitas vezes, a sede por justiça social faz ele pensar em agir com violência. Isso ocorre, sobretudo, quando observa crianças envolvidas no crime, utilizando armas e entoando gritos de guerra, mesmo sem saber o significado. Todavia, ele afirma que consegue controlar a emoção, por perceber que “a revolução de que tanto precisamos, carece mais de difusão e assimilação de cultura, do que de decapitações”. Eduardo Taddeo ressalta que é preciso se armar contra o adversário

com razão e não emoção, ampliando o conhecimento, sabendo quais são os direitos da população e lutar por eles.

Eduardo Taddeo diz que a revolução pode acontecer tanto pelo diálogo, como pela luta violenta, mas a história brasileira recente mostra derrotas e mortes dos líderes de insurgências populares. Desse modo, ele segue acreditando na música, na literatura e nas palestras como forma de conscientização da periferia, em prol de uma revolução social. Para o *rapper*-autor, várias ações podem contribuir para um acesso à informação, seja a construção de uma biblioteca comunitária, a promoção do diálogo entre a comunidade ou o *rap*. Com isso, ele se intitula como um ingênuo que milita pelo pacifismo contra grandes impérios. O *rapper* pontua que sonha com uma paz para hoje e também com o fim da miséria da periferia de forma urgente. Para Eduardo, existem várias formas de continuar a apoiar e contribuir para a continuidade dessa “Guerra não declarada”. O artista afirma que mesmo quem não está envolvido diretamente com a violência a incentiva, por meio da indiferença ao sofrimento do semelhante.

Com um revólver, bombas atômicas, armas biológicas ou simplesmente com a nossa indiferença, é fato, todos nós, de uma forma ou de outra, sujamos as nossas mãos de sangue. Poucos se tornam cópias de Hitler, mas diversos não se importam em comprar uma camiseta da multinacional que escraviza e mata crianças em linhas de produção. Poucos seriam insensíveis ao ponto de jogar mísseis balísticos como ogivas nucleares sob as cabeças de milhares de civis, mas diversos não se comovem com os meninos e meninas famintos fazendo malabarismo ao lado dos faróis de trânsito das grandes metrópoles (Eduardo Taddeo, 2012, p. 24).

Eduardo (2012) segue o relato sublinhando que as elites são viciadas em manter o poder e os seus impérios, pois concentram nas suas mãos recursos que deveriam estar disponíveis para todos. Isso transforma os ricos em “assassinos em série”. Eduardo Taddeo afirma, inclusive, não compreender aqueles buscam o exercício efetivo do poder e se diz perplexo com “cérebros psicóticos da única espécie em reino animal, capaz de derramar o sangue de seu semelhante em nome de vantagens mercantis” (Eduardo Taddeo, 2012, p.21). Enquanto isso, os moradores de periferia sonham apenas com alguma estabilidade, para terem uma casa própria e um transporte. Assim, Eduardo divide os seres humanos em dois tipos: os burgueses são os “Homo Money”, que seriam uma espécie diferente do *Homo Sapiens*. Os “Homo Money”, afirma o autor, são ensinados desde a infância a praticarem qualquer delito em busca de mais dinheiro e poder, inclusive praticando chacinas e destruindo países.

Na corrida dos milhões, bilhões ou trilhões, onde correm os que sofrem de cifrãonite aguda, não existe ética ou pudor. Esta modalidade competitiva, repleta de concorrência desleal, é uma luta de vale tudo no sentido mais amplo do termo! É válido o lucro através da escravidão, da exploração, da destruição ambiental, do prejuízo a saúde pública, da eliminação em massa de inocentes e da extinção de animais. Ganhar dinheiro é um círculo vicioso e alucinógeno, que leva os esquizofrênicos Trumps, Gates e Batistas da vida, à um estado de demência mental tão profundo, que os impossibilita de enxergar o limite e o óbvio: os seus rendimentos ultrapassaram a mil anos luz as suas necessidades (Eduardo Taddeo, 2012, p.28).

Em entrevista para tese, Eduardo Taddeo ressalta que as pessoas da elite são as mais privilegiadas em ter informações sobre as causas dos problemas sociais. Desse modo, deveriam ser as mais preocupadas em buscar melhorias. Todavia, a falta de interesse e de compaixão com o próximo faz com que isso não ocorra. Para além disso, o *rapper* diz ainda haver muitos universitários da classe alta que mostram alguma preocupação e participam de manifestações sociais nas ruas por melhorias, mas, ainda assim, não abrem mão dos privilégios.

Seria importante que o tamanho do privilégio que você tem, que você tem de ler, de ter acesso a vários livros, ter acesso a conteúdo na *internet*, ou aos melhores colégios, as melhores universidades, seria muito importante, que ele usasse tudo isso em prol daquela igualdade, que é o justo e o correto para o país como um todo, porque, quando a gente fala de paz, você não tá falando de paz para periferia. A paz, ela é benéfica para todo mundo, quando você faz igualdade social. Em resumo, eu tô falando que o cara da periferia não vai pegar um fuzil, estourar um carro-forte, não vai explodir o carro-forte, ele não vai invadir um banco, ele não vai invadir mansões (...) Eu acho até legal que pessoas de outra classe social tenham consciência política, é legal, mas que ponha na prática, porque é muito fácil você segurar um panfleto, *banner*, só que, na prática, você se beneficia da Guerra, entendeu? Você tá numa universidade pública, justamente porque aquela pessoa da periferia não pode competir em pé de igualdade, enquanto ele trabalhava, enquanto ele roubava, enquanto ele pedia esmola, você estava na universidade, na escola particular e depois você roubou a vaga dele da Universidade Federal (Eduardo Taddeo, entrevista, 08 de dezembro de 2017).

Eduardo Taddeo defende a busca constante de métodos para construir uma justiça social hoje e afirma entender o porquê de jovens estarem dispostos a explodir agências bancárias, em busca do dinheiro imediato. De acordo com o *rapper*, “é injusto pedir para meninos e meninas sufocados pela violência do presente, que deem as suas vidas em troca de uma paz que poderá ser realidade daqui a 200 anos” (Eduardo Taddeo, 2012, p.24). Ele relata que as pessoas confundem recorrentemente a sua postura de compreender os motivos pelos quais alguns jovens aderem ao crime com uma apologia a esses delitos.

Tentaram me dar uma pena que variava de três a seis meses de prisão, sob a alegação de eu ter incitado publicamente o cometimento de um delito hediondo. A minha infração assustadora em questão, foi sugerir a todos os cidadãos humildes, que exigissem a aplicação na prática de seus direitos fundamentais, para que desta forma, um dia pudéssemos viver em uma civilização harmônica e igualitária. Numa terra dominada pelos Homo Money, incentivei abertamente os meus irmãos favelados a pleitearem uma civilização harmônica e igualitária, semelhante as dos animais impensantes das já referidas outras 50 milhões de espécies.

O pior é saber, que eu não sou taxado de bandido de alta periculosidade por reivindicar para meu povo uma cartilha de mil páginas recheadas de direitos e sim porque que cobro que os direitos vigentes se transformem em direitos reais do Estado genocida. Fui convertido a inimigo público nº 1 do Brasil, por colocar o dedo na ferida! Por colocar o longa-metragem de terror nacional em exibição. Eu sou o mau elemento que tira a sujeira que foi empurrada para debaixo do tapete! Eu sou o mau elemento que joga a merda no ventilador! (Eduardo Taddeo, 2012, pp.34-35).

Eduardo (2012) pontua que, mesmo os espaços com baixa taxa de homicídio, sofrem com a violência e não observar isso é um pensamento individualista, por não se perceber o sofrimento existente em todas as partes do Brasil. Ele ressalta que deve haver união entre o povo periférico, aumentando a solidariedade, a junção de forças e a percepção sobre o quadro completo da opressão social. O autor argumenta que, independentemente do nível de sofrimento do próximo, as melhorias no sistema só ocorrem se forem de forma ampla, pois todos os espaços de periferia estão interligados com a presença da classe oprimida. Assim, o assassinato de um indivíduo pobre em qualquer espaço do Brasil é um homicídio contra um segmento social inteiro. Para melhor explicar esse seu posicionamento, Eduardo pontua outras formas de violência que não estão diretamente ligadas ao uso de armas.

Residir em um barraco feito de tábuas de caixotes de feira, é sofrer violência. Ser alfabetizados em pocilgas, para posteriormente ocupar subempregos, é sofrer violência. Não ter acessibilidade à uma rede de saúde que ofereça tratamento digno as pessoas enfermas oriundas das classes mais carentes, é sofrer violência. Não receber nos plenários do corrompido judiciário brasileiro, julgamentos justos, é sofrer violência. Portanto, como é fácil concluir, a violência não se restringe ao ato de fazer o outro sangrar. Tratados pacificadores falsos, não tem validade abaixo da linha da indignância. Confundem-se aqueles cidadãos pobres que acreditam gozar de uma certa paz, porque os seus bairros periféricos apresentam baixa incidência de homicídios (Eduardo Taddeo, 2012, p.33).

O *rapper* faz ainda uma analogia entre a vida nas periferias com a escravatura, em sistema político mantido pela burguesia. Ainda salienta que a sua música é considerada extremista, sensacionalista e radical, por tratar a realidade com um discurso próximo, apontando o sofrimento de forma direta, comentando problemas como as péssimas condições de moradia, a fome, o desemprego e as agressões policiais. O autor acredita

que essa realidade difícil é tão distante para quem não a vive, que pode ser entendida como uma ficção. Em vez de validar o seu discurso com teorias, Eduardo opta por um discurso contundente e relatos próximos, que causa certo impacto ao ser lido. Ele diz que essa é a sua linguagem habitual, pois é típica da periferia e será facilmente entendida pelo seu público-alvo, os moradores das favelas brasileiras.

Com o intuito de comover e alertar o leitor, em vez de falar do processo de alienação, Eduardo (2012) afirma que as pessoas “foram convertidas em andróides de cérebros lavados” (Eduardo Taddeo, 2012, p.84). O *rapper* diz que o seu maior lamento é quando as próprias pessoas que sofrem com os problemas por ele relatados também o classificam como mero sensacionalista. Para o *rapper*, o processo de alienação é tão forte que os burgueses são tidos como pessoas honestas, apesar de terem o pleno controle da propriedade privada e dos meios de produção, sendo os responsáveis pelo sofrimento da maior parte do povo. Ele afirma ainda que a única saída para melhorias é a luta de classes, pois o sistema capitalista neoliberal de hoje mantém as periferias sofrendo com problemas sociais e econômicos.

Todas as mentes sensatas reconhecem, que a base da violência mundial está fincada na luta de classes, exatamente como descreveu Karl Marx e Friedrich Engels em um dos tratados mais influentes do mundo, o revolucionário Manifesto do Partido Comunista. Concordo plenamente com essa dupla, quando enfaticamente declaram, que a história de toda a sociedade existente até hoje, tem sido a história da luta entre o homem livre e o escravo, entre o patricio e o plebeu, entre o senhor e o servo. Dentro do tipo de convívio articulado pelos anticristos, a única ligação restante entre os humanos apontada pelos pais do socialismo científico e endossada por mim: é o laço frio do interesse (Eduardo Taddeo, 2012, p.40).

Eduardo ressalta que a continuidade da hegemonia política envolve uma estratégia de não cumprir a legislação em vigor: “Os nossos legisladores são peritos na arte de escrever e publicar textos que não serão cumpridos. São peritos na arte de escrever e publicar textos que servirão apenas para encher linguiça!” (Eduardo Taddeo, 2012, p.42). Para isso, justifica que, na teoria, a legislação brasileira é imparcial e moderna, mas, na prática, há benefícios para quem está no poder, sendo sempre inocentados pelos seus atos. A mídia, segundo o *rapper*-escritor, é outro espaço utilizado para o monopólio ideológico, pois os veículos de comunicação afirmam não haver guerra no Brasil. Para Eduardo, as estratégias de poder utilizadas no Brasil são feitas por pessoas tão insensíveis como os líderes de guerra contra grupos inocentes.



Eduardo Taddeo ressalta ainda que não existe espaço para a liberdade de expressão: “qualquer morador de uma comunidade carente que se mune de um megafone e tenta expressar as suas ideias ou lamentações, é violentamente reprimido por rajadas de metralhadoras, disparadas por integrantes de uma tropa de choque” (Eduardo Taddeo, 2012, p.42). O *rapper* também critica a lógica do consumo, responsável por estimular a população a querer produtos que não pode comprar. Isso hierarquiza a sociedade, pois o pobre se sente inferior, por não ter acesso a esses bens. Trata-se de uma análise semelhante a de Bauman (2008), quando o autor mostra que vivemos em uma “sociedade de consumidores”, repleta de bens pouco duráveis e que o consumo serve como fator principal para as relações de exclusão e inclusão, definindo o *status* social ou a estigmatização.

Outra estratégia de poder apontada por Eduardo Taddeo no livro é o distanciamento imposto pela classe política, vista como dona do poder e não como agente a serviço do povo. Sendo assim, ele descreve ao longo do livro uma aparelhagem complexa e com vários ramos, arquitetada pela burguesia, com o intuito de manter a hegemonia política. Pode-se sugerir, a partir da crítica de Eduardo, que a emancipação poderia acontecer com uma proposta de “ecologia dos saberes”, defendida por Boaventura de Sousa Santos (2007), pois, por meio da pluralização das linguagens, é possível estabelecer diálogos horizontais em que grupos sociais com diferentes referências consigam compreenderem-se, garantindo o entendimento entre eles e o maior alcance desses conhecimentos. Entretanto, tal como mostra Eduardo Taddeo e Boaventura de Sousa Santos, o que acontece geralmente é uma hierarquia modelada estrategicamente, para a manutenção do poder vigente.

Após a publicação do livro, Eduardo Taddeo lançou o primeiro disco solo em 2014, denominado *A fantástica fábrica de cadáver*. Nesse álbum, o tema com mais inserções é violência, destacado 23 vezes. Em segundo aparece desigualdade, com 18. Política mundial está em terceiro, com 10. Logo em seguida, está morte, com oito inserções. Nenhuma música faz a combinação dos quatro temas, mas a letra *A fantástica fábrica de cadáver* (Eduardo Taddeo, 2014, faixa 2) se aproxima disso, ao unir violência, desigualdade e morte com o tema drogas, que é o décimo assunto mais abordado no álbum, com quatro inserções. A música, que tem o mesmo nome do álbum, mostra que a juventude periférica é a principal vítima da violência no Brasil e simboliza isso na frase: “Pra cada 10 latrocínio de burguês, entram na sala de necropsia 4 mil de nós por mês”. Além disso, diz que há um foco do sistema em colocar a população contra os militantes

que lutam pelo fim desse genocídio: “O sistema quer você no busão irritado, com a marcha contra o genocídio, que deixa o trânsito engarrafado/ Porque, assim, gringo não vê que o país da moda, é líder em mortes por arma de fogo, deficiência dolosa”. Quando ocorre uma manifestação social, por exemplo, há uma ênfase na mídia sobre o quanto isso atrapalha o trânsito e prejudica o cotidiano das pessoas. Sendo assim, cria-se uma estigmatização contra os grupos sociais, mantém-se o sistema econômico favorável à elite, bem como, na opinião do *rapper*, há uma estratégia para não divulgar a existência de problemas para as pessoas fora do Brasil. A opinião de Eduardo Taddeo sobre os problemas na mídia brasileira converge com as análises de Muniz Sodré (1999), pois o autor retrata o papel da mídia brasileira em divulgar as ideias da elite e direcionar as mensagens para a manutenção do sistema socioeconômico.

O álbum solo confirma a maior tendência de Eduardo Taddeo em preocupar-se com a política mundial. Esse tema não era explorado no início da carreira dele e surgiu pela primeira vez no quarto álbum em que Eduardo era compositor único do Facção Central, com apenas uma inserção. Nos dois trabalhos posteriores, o tema esteve em crescente, surgindo como sétimo assunto mais abordado no quinto disco e quarto tema mais explorado no sexto e último álbum como membro do Facção Central. Essa prioridade foi ampliada no trabalho solo. Eduardo utilizou a política mundial em dez letras, ocupando a terceira posição. Ele ressalta, inclusive, a questão da luta de classes, teorizada por Karl Marx e Friedrich Engels, na música *Endereçado à sociedade* (Eduardo Taddeo, 2014, faixa 27), versando: “Realmente nos enquadrados na luta de classes, relatada nas obras de Karl Marx/ Luta significa agressão mútua, não povo dizimado, em silêncio por filhos da puta!”. O artista justifica que o povo oprimido não pode se resumir a aceitar o poder vigente, sendo necessário reagir e também atacar o sistema.

Essa luta de classes é enfatizada ainda na promessa de um ataque ao Vaticano, estado-sede da Igreja Católica: “Vou mandar pro Vaticano email alarmista, conheço 19 milhões de possessões demoníacas/ Sem exorcismo, vão ligar para a secretaria de segurança, cobrando do policiamento ampliação da matança”. Nesses versos, ele afirma que irá utilizar receitas do demônio, para atacar a Igreja, enquanto o órgão religioso deve entrar no duelo de forças, ordenando que a polícia amplie as mortes dos periféricos. Assim, acusa a Igreja de também ter ligação com a violência contra o povo periférico. Ele pontua ainda que a periferia está tão preparada para armar-se contra a burguesia, que a compara com o Al-Qaeda: “Comunico que o vídeo com refém, não é da Al-Qaeda. É outra produção independente da quebrada”.

Eduardo acusa a elite de egoísmo e a responsabiliza pela fome da maior parte da população: “Violento não é o rap, é a primeira-dama em ação, roubando da merenda pra comprar ração/ Tirou do aluno para dar pro Lulu da Pomerânia, devia engolir cem sacos de Eukanuba grama por grama”. Eduardo acusa, aqui, primeiras-damas (mulheres de governantes) de utilizarem dinheiro destinado a refeições para estudantes na compra de ração para cachorros Lulu da Pomerânia. Essa é uma raça de cães mais acessíveis a pessoas da elite. A condenação deveria ser engolir 100 sacos da ração Eukanuba. Além de falar sobre os desvios e abismos sociais, Eduardo aponta que as pessoas da elite não devem participar de pequenas ações filantrópicas: “Madame, não adianta comprar cartão de orfanatos, se tua omissão produz menor abandonado/ Quem planta fome não se livra da UZI como Karma, pagando de santa puta doando cesta básica”. Nesses versos, Eduardo afirma que as pessoas da classe alta querem mostrar preocupação com a fome de terceiros. Entretanto, com a diferença social construída pela própria omissão delas, será impossível fugir da metralhadora, representada pela “UZI”, um modelo dessa arma.

A música *Depósito dos rejeitados* (Eduardo Taddeo, 2014, faixa 3), desse último álbum, retrata o fato de as crianças negras serem as mais excluídas nos orfanatos, mostrando que o problema do racismo, analisado por diversos autores no enquadramento teórico, é sentido pelas pessoas negras desde a infância. Além de todo o processo burocrático, elas são as últimas a serem escolhidas para adoção. Isso é relatado no verso “Não estou incluso nos dados sobre o adotado pretendido, o X é na cor branca e no cabelo liso”. Sendo assim, Eduardo pontua que a exclusão devido à cor da pele é uma constante, porque “O casal de boy não quer tá no restaurante jantando, com polícia colando, achando que é seqüestro relâmpago”. Ou mesmo ir “no shopping, explicar pro segurança seguindo: ‘o menino negro tá comigo, não é bandido, é meu filho’”.

Desse modo, o racismo estrutural influencia nessa escolha, pois um casal de brancos que opta por adotar uma criança negra poderá passar constantemente por situações desconfortáveis, pois existe o estereótipo de que o negro é bandido, sujo e mau, bem como descrevem Fanon (2008) e Memmi (2007). Sendo assim, pode haver problemas com policiais ou sistemas de segurança. O clipe da música, inclusive, apresenta imagens de um casal que adota um filho negro e vive situação constrangedora em um restaurante de luxo, quando seguranças os abordam, acusando o jovem de sequestro. Nem mesmo a insistência do casal em explicar que se trata de um filho deles é suficiente, pois os seguranças acreditam que o jovem os tenha obrigado a falar isso.

O clipe ainda mostra uma mulher falando para uma criança negra no orfanato que logo ela conseguirá uma família. Todavia, a criança observa constantemente a escolha de pessoas de pele clara. Além de apresentar as possíveis situações de constrangimento, vivenciadas por um casal que opta por adotar uma criança negra, Eduardo Taddeo não exime as pessoas que escolhem uma criança branca de culpa pela exclusão sofrida pela negra. Segundo Eduardo, o racismo delas também influencia na escolha de crianças brancas: “Ninguém se importa se eu me cubro com farinha de trigo, tentando me clarear pra atender racista rico”. Logo depois, acrescenta: “No máximo eu consigo ser apadrinhado, por um doador que dá pra ONG alguns centavos/ Pro bebê loiro é adoção, direito à infância, pro negrinho um colaborador mensal à distância”. O refrão da música transmite o sentimento de rejeição da criança: “Eu me sinto um produto descartável, dispensado no depósito dos rejeitados/ Esperando alguém pra chamar de pai, esperando alguém pra chamar de mãe”.

Pode-se perceber, ao longo da análise do discurso de Eduardo Taddeo, uma preocupação primordial em apresentar alternativas nas periferias brasileiras, por meio do diálogo, feito através de palestras, saraus, literatura marginal e *rap*. Ele utiliza o *rap* para narrar o cenário violento, sem o distanciamento dos meios de comunicação, pois acredita ser possível o despertar de consciências, por meio do choque. Além disso, mostra uma crescente preocupação em apresentar exemplos, de opressões e resistências, no cenário político brasileiro e mundial, para alimentar um desejo revolucionário no povo periférico.

Pode-se compreender, então, como maior objetivo de Eduardo Taddeo no *rap*, a divulgação de mensagens capazes de provocar sentimentos de mudanças sociais nos periféricos. No entanto, nos últimos anos, tem crescido um estilo de *rap* mais voltado para festas, ocupando espaços televisivos e sem grande preocupação em refletir sobre os problemas da periferia. Na opinião de Eduardo Taddeo, isso não impede o desenvolvimento do *rap* voltado para a intervenção social. No cenário estadunidense, foi visto que Mickey Hess (2007) observa as guerras líricas entre o *rap underground* e o *mainstream* como importantes para impulsionar o movimento *hip-hop*, por meio de disputas pelo protagonismo. Já Eduardo Taddeo entende que não deve haver uma desvalorização desses *rappers mainstream* ou mesmo criar-se uma disputa entre os diferentes estilos de *rap*. Ele defende que o *rap* luta pelo empoderamento de vozes e pela liberdade de expressão dos periféricos. Por conta disso, seria contraditório criticar algo apenas por não ser do seu segmento preferido, sendo necessário haver o respeito mútuo, para todos terem espaço para expressarem-se.

Eu acho que tem que ter o discurso do Eduardo, como tem que ter o cara que fala sobre amor, tem que ter o cara que fala sobre o rolê, sobre alegria. E o público, ele tem que ter a liberdade e o livre arbítrio para poder escolher aquilo que ele quer ouvir. Eu acho que a gente também não pode repreender o público e falar “não, a gente vive numa guerra. Então, você é obrigado a ouvir só o meu *rap*”. Então, me diz o estatuto do *rap*, onde é obrigado, os grupos são obrigados a cantar aquilo que eu penso, nem tão importante dentro de uma democracia, e isso é liberdade de expressão. Só se manifesta e o público seja livre para escolher (...) Não vejo diferença nenhuma, eu vejo que tem pessoas que cantam de uma forma, outras cantam de outra e é necessário que seja dessa maneira. Senão, todo mundo seria igual, também teria o mesmo tipo de *rap*. Então, se você não tivesse as novas gerações, não respeitar esses caras, já vi alguns comentários estúpidos que o *rap* do passado morreu. É muito complicado você acreditar nessa morte, a partir do momento que nós estamos trazendo vida para uma Fundação Casa, trazendo vida dentro de um complexo penitenciário, trazendo vida dentro da periferia. Então nós estamos mais atuantes do que nunca. É que, cada um tem sua forma de agir. Eu abri mão da mídia há muito tempo. Aos que querem tá lá, “beleza”, o que não pode ter é o desrespeito (Eduardo Taddeo, entrevista, 08 de dezembro de 2017).

## Capítulo oitavo: O *rap* como forma de ativismo político em Angola

Este capítulo será iniciado com o contexto de formação do *rap* em Angola, desde o primeiro grupo de *rap* de que este trabalho obteve registro: GC Unity, atuante desde o final da década de 1980. Será visto ainda que o maior impulsionamento do *rap* acontece no início dos anos 1990, devido a uma série de fatores que fizeram Angola sentir os primeiros efeitos da globalização: O fim da Guerra Fria; a assinatura de um Acordo de Paz entre MPLA e UNITA em 1992; as primeiras eleições presidenciais em 1992 e o surgimento de veículos de comunicação privados.

Será observado logo em seguida que o grupo SSP, surgido inicialmente na antiga Alemanha Oriental e atuante em Angola desde 1992, foi o primeiro grupo de *rap* a conseguir fama no país. O grupo era formado por jovens de classe média alta e conseguia espaços inclusive na mídia pública, abordando temas divertidos.

O *rap* surge como uma forma de confronto ao governo local apenas no final da década de 1990, inicialmente com o lançamento do *EP Bootleg*, de 1999, do grupo Filhos da Ala Este. Será visto como esse álbum impulsionou o surgimento de vários artistas, como também contribuiu para intensificar o viés crítico dos *rappers* que já atuavam no movimento *hip-hop*. Desse modo, observa-se o trabalho de grupos e artistas críticos ao regime, como Pobres Sem Culpa, Kid MC e Brigadeiro 10 Pacotes.

Ademais, será analisada a relação entre o *rap* e as manifestações cívicas, que acontecem desde 2011, tendo a primeira delas sido idealizada pelo *rapper* Ikonoklasta. Desde então, as manifestações se intensificaram e tiveram presença constante de *rappers*. Assim sendo, será apresentado o episódio da prisão de 17 ativistas, em caso conhecido como “15+2” e ocorrido entre junho de 2015 e junho de 2016. Nesse episódio, estiveram envolvidos os *rappers* Cheick Hata, Ikonoklasta, Hitler Samussuku e Drux-P.

Na segunda parte do capítulo, inicia-se a abordagem sobre a carreira de MCK, estudo de caso em Angola. Inicialmente, apresenta-se o percurso do artista, mostrando uma repressão intensa logo após o lançamento do primeiro disco *Trincheira de ideias*, em 2002, culminando no ano seguinte com o assassinato de um fã que reproduzia uma de suas músicas. Por outro lado, são analisados os apoios recebidos internacionalmente e o desenvolvimento da carreira artística, junto de projetos sociais, profissionais e acadêmicos.

Na última parte do capítulo, será apresentada a análise de discurso da obra musical de MCK, por meio da seleção das letras que reúnem os temas mais abordados

pelo artista em cada um dos quatro álbuns lançados: *Trincheira de ideias* (2002), *Nutrição espiritual* (2006), *Proibido ouvir isto* (2011) e *V.A.L.O.R.E.S.* (2018). Assim, busca-se relacionar as músicas com as fases da carreira do artista e também com a política de Angola, pois esse assunto é o mais presente em todos os álbuns do artista. Além das músicas selecionadas por critérios quantitativos, também serão apresentadas letras escolhidas por critérios qualitativos, tais como percepção da repercussão alcançada pela letra, diferenças de abordagens entre fases da carreira e temas inéditos.

### **8.1 A formação do *rap* como ferramenta de resistência política em Angola**

Apesar de não terem sido determinantes para o fim da Guerra Civil, as primeiras eleições presidenciais em Angola, em 1992, possibilitaram diversas mudanças no quadro cívico e político do país. A circulação de informações no país passou a ser bem maior, pois surgiram veículos de comunicação privados, o que aumentou as possibilidades de críticas ao regime do então presidente José Eduardo dos Santos. Além disso, Angola começou a sentir os efeitos da globalização. Uma das consequências disso foi o primeiro contato de alguns jovens com a música *rap*, por meio do acesso a alguns álbuns desse gênero, oriundos dos Estados Unidos e da Europa. Esse contato possibilitou a produção de músicas locais nesse estilo. O *rapper* MCK ressalta a importância dessas transformações, para a construção do movimento *hip-hop* em Angola:

Com a transição de 1991 (...) conquistamos algumas liberdades. Era uma democracia embrionária a emergir. Mas, entretanto, a carga repressiva do partido único reduziu significativamente. (...) E isso abriu vários passos que proporcionaram essa liberdade que o *rap* ganhou. Por exemplo, ganhamos mais jornais. Deixamos de ter um único meio oficial, que era a televisão pública e o jornal. Foi nessa altura que surgiram os *Folha 8*, o *Agora*, o *Atual*, a nível de imprensa alargamos um bocadinho o leque. Começamos a tomar maior contato com o fenómeno globalização, a *internet* e etc. E determinadas práticas repressivas tinham que ser feita ou na clandestinidade com maior cuidado ou deixar de ser feitas publicamente, porque a denúncia começou a entrar na equação Angola variável dos direitos humanos, do respeito a cidadania, do respeito aos direitos (MCK, entrevista, 04 de dezembro de 2016).

De acordo com as informações encontradas nesta pesquisa, o primeiro grupo de *rap* formado por angolanos foi o GC Unity, que iniciou as atividades nos finais dos anos de 1980. Todavia, uma maior visibilidade para o *rap* só foi alcançada pelo grupo SSP (*South Side Posse*), que surgiu na República Democrática da Alemanha. Na época, havia um acordo entre os governos da Alemanha Oriental e de Angola, para que os angolanos

fossem estudar e trabalhar no país europeu, devido à ligação ideológica. Após a queda do Muro de Berlim, a maior parte dos estudantes retornou ao país de origem, incluindo Big Nelo, que criou o SSP no país europeu e voltou para Angola em 1991, dando continuidade a esse trabalho musical<sup>229</sup>. O grupo, formado por jovens de classe alta, apostava em assuntos divertidos, sem enfoque político nas suas letras e utilizando muitas vezes um tom de brincadeira. O grupo popularizou-se bastante em Angola, realizando vários *shows* no país e tendo grande presença na mídia<sup>230</sup>.

O SSP ganhou fama com os álbuns *99% de amor*, de 1996, e *Odisséia*, de 1998, com músicas sobre festas e conquista de mulheres. O *rap* estava longe da realidade de desafiar os interesses do governo local, tanto é que, mesmo diante de um regime habituado a censurar liberdades, o gênero musical tinha espaços para divulgação na Rádio Nacional de Angola (RNA), de ordem pública. O sucesso do SSP impulsionou, inclusive, a criação do programa A Era do Hip-Hop, na RNA, direcionado apenas para o *rap*. Com canções comerciais, o grupo motivou vários jovens angolanos a se envolverem com o *rap*, impulsionando o crescimento do gênero em Angola. O sucesso era até internacional, pois alguns *rappers* moçambicanos relataram, em entrevistas para esta tese, que o SSP influenciou os artistas de Moçambique a cantarem *rap* em língua portuguesa.

O interesse pelo *rap* de intervenção cresceu gradualmente entre os angolanos, durante a década de 1990, sobretudo a partir do desejo de conhecer mais sobre o *rap* internacional. Alguns jovens angolanos recebiam discos de familiares que haviam emigrado. A maioria dos álbuns era de *rappers* estadunidenses como NWA, Dr. Dre e Snoop Dogg, que apostavam em uma vertente politizada, denunciando sobretudo o racismo e a realidade excludente nos guetos estadunidenses. No ano de 1994, os jovens interessados no *rap* começaram a criar o hábito de se reunirem com frequência para ouvirem e debaterem sobre os álbuns que recebiam, além de começarem a realizar as primeiras ações do *hip-hop*, como um movimento cultural em Angola.

Existiam vários núcleos isolados do movimento *hip-hop* que se reuniam com alguma regularidade para debater *rap*, para debater questões sociais. Eu tou lembrado que existia no centro da cidade o Mítimo *Rap*, que era um evento. Na zona norte de Luanda existia os

---

<sup>229</sup> Nelo, B. (2012, 09 de Abril). Big Nelo, músico e líder dos SSP. *Club-K*. Consultado em 15 de Julho de 2019, em [https://www.club-k.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=10683:big-nelo-musico-e-lider-dos-ssp&catid=41004&lang=pt&Itemid=1079](https://www.club-k.net/index.php?option=com_content&view=article&id=10683:big-nelo-musico-e-lider-dos-ssp&catid=41004&lang=pt&Itemid=1079)

<sup>230</sup> Grande parte das informações sobre o grupo SSP foram colhidas em entrevistas com os *rappers* MCK, Flagelo Urbano e Ikonoklasta, como também nas músicas do grupo e nas letras que criticam o grupo: *Vindimas 94* (Ikonoklasta, 2008, faixa 7) e *God 4 give ya* (Pobres Sem Culpa, 1999, faixa 2).



Quarteirões do Norte, onde também debatiam. Na zona leste, sudoeste e leste existia a Coligação Periférica. No centro existia o Movimento da Consciência Revolucionária. Existiam vários grupos de pessoas que juntavam-se, nem que fosse para mera partilha de uma cassete de *rap*, uma cassete de vídeo, com videoclipe, uma revista de *source*, um *CD* que recebemos do Brasil de *rap*. Enfim, existia essa cultura de partilha. Existia esse movimento mais ativo. Entretanto, era um movimento muito no subsolo. Sem a exposição dos media, porque os meios tradicionais de informação, a rádio, a televisão e o jornal marginalizavam o *rap*. Era um movimento completamente à parte. Existia esse espírito de unidade muito forte. Os poucos eventos isolados, que o *rap* fazia, eram todos muito abarrotados (MCK, entrevista, 08 de fevereiro de 2018).

Os primeiros grupos que exploravam questões sociais tratavam sobre temas do cotidiano, como problemas em suas ruas, mas não tinham grande aprofundamento político, até mesmo porque a maioria dos *rappers* ainda era adolescente. O *rapper* Ikonoklasta, conhecido publicamente pelo seu ativismo político com o nome de batismo, Luaty Beirão, e que também utiliza a alcunha Brigadeiro Mata Frakuzx, comenta, em entrevista para este trabalho, que ainda era um adolescente na década de 1990 – ele nasceu em 1981 – e não tinha um aprofundamento sobre as causas dos problemas sociais. Ainda assim, reclamava sobre o que não gostava, a partir de suas percepções e empatia com o próximo. Ele cita, por exemplo, que tinha por volta de 13 anos quando escreveu uma música chamada *Caminhos da escola* (Ikonoklasta, data de lançamento desconhecida). Essa música retratava a degradação que via nas ruas, em uma narrativa que se assemelhava a um relato jornalístico. Todavia, o *rapper* não tinha maior aprofundamento analítico, para apontar a responsabilidade de setores do sistema político ou perceber a continuidade de uma estrutura colonial.

Por outro lado, os encontros entre os jovens do *rap* não se resumiam ao debate sobre músicas. Eles também se reuniam para discutirem livros de autores revolucionários que tiveram influência na África, como Frantz Fanon e Amílcar Cabral, que participaram ativamente de lutas anticoloniais, pautando tanto estratégias de emancipação, como a construção de uma identidade coletiva. Em relação a emancipação, Fanon e Cabral apresentaram vários caminhos para a liberdade das colônias africanas; por isso, os jovens buscavam fazer uma leitura desses ensinamentos, para travar novas lutas políticas. Já em relação a identidade, tanto o regime colonial, como o MPLA, apagaram vários traços da cultura angolana, considerando-os como tribais e atrasadas. Fanon e Cabral apostavam no conhecimento de valores africanos, para realizar estratégias emancipatórias, tanto resgatando traços culturais, como construindo novos valores, mas sem a interferência ocidental nessa formação. Sendo assim, as leituras dos dois autores tornavam-se fundamentais para os jovens artistas formarem as identidades coletivas no *hip-hop*.

Os debates também envolviam a história de Angola, em uma busca por preenchimento de um espaço deixado pela educação formal, que muitas vezes não discute episódios controversos da história angolana, como é o caso do 27 de maio de 1977, episódio já relatado no primeiro capítulo desta tese, a partir dos historiadores portugueses Dalila Mateus e Álvaro Mateus (2007), da jornalista luso-angolana Leonor Figueiredo (2014) e do historiador brasileiro Marcelo Bittencourt (2010). MCK afirma que “o terreno propício para a crítica social” e aprofundamento do conhecimento político fez com que as contestações se ampliassem. O surgimento do grupo Filhos da Ala Este representa uma reconfiguração do *rap* de intervenção social em Angola. O grupo lançou o EP *Bootleg*, em 1999, com mensagens intervencionistas mais diretas e citando nomes de políticos angolanos como culpados pelos problemas sociais do país. Ikonoklasta afirma que o grupo Filhos da Ala Este foi o primeiro a confrontar diretamente o regime angolano, depois de mais de duas décadas de silenciamento.

Se perceberes o contexto do silêncio pelo medo compreenderás quão importantes foram ao chegar com uma mensagem tão direta e inequívoca em 1999 e de como devem ter influenciado aqueles que achavam suicida o que faziam chamando os bois pelos nomes. Obviamente que era pouco mais de algumas centenas de pessoas a quem, pelo passa palavra, essas músicas chegaram. Mas foi absolutamente nova a audácia com que se atiravam à intocável classe dirigente. A coragem tem sempre o condão de inspirar. (Ikonoklasta, depoimento via *Whatsapp*, 28 Dezembro 2016).

Além de atuar como *rapper*, desde o início da década de 1990, Ikonoklasta chegou a ser locutor de um programa de rádio sobre *rap* na Rádio Despertar, ligada à UNITA<sup>231</sup>. Por conta disso, era um especialista do *rap* angolano daquele período. Ele entende que as críticas no cenário do movimento *hip-hop*, naquele período, ainda eram muito incipientes face às realizadas pelos Filhos da Ala Este. Na música *Angola profunda* (Filhos da Ala Este, 1999, faixa 1), do EP *Bootleg*, os *rappers* do grupo afirmam que a economia é homicida e que o orçamento já é feito prevendo a corrupção. Eles ainda denunciam que a pobreza é desproporcional à riqueza natural do país, rico em petróleo e diamante. Por isso, o grupo versa que “Angola é o segundo maior produtor de petróleo do continente, mas deve ser o primeiro com a pobreza consagrada constitucionalmente” (Filhos da Ala Este, 1999, faixa 1). Em outra parte, o grupo denuncia a repressão aos opositores do governo e a destruição causada no país pela guerra e pela corrupção.

---

<sup>231</sup> Ikonoklasta não soube precisar o período durante o qual apresentou o programa, mas afirmou que foi, provavelmente, entre 1995 e 2000. Além disso, comentou, em palestra realizada em 17 dezembro de 2016, na Universidade de Coimbra, que fora desligado da rádio por ter feito críticas à UNITA. O autor desta tese participou da organização do evento no qual Ikonoklasta foi palestrante em Coimbra.

Quem é que não tem medo quando o presidente sai à rua?/ Quem é que não tem medo quando a polícia anti-terror atua?/ Diante do silêncio do povo, a repressão armada se acentua, um poder que desonra, que intima o cidadão/ Se o presidente vai passear, há militares em todos os cantos, com armas na mão e, no final, vai estar ele falando de segurança no seu discurso à nação/ 30 anos para destruir o país e para reconstruir só em vésperas de eleições, imagem que hipocrisia (Filhos da Ala Este, 1999, faixa 1).

Com o impacto causado por esse grupo, outros jovens passaram a utilizar o *rap* para expor os problemas políticos e sociais do país, transformando o ritmo em uma das principais formas de combate ao regime do presidente José Eduardo dos Santos. É entre o final do século XX e início do Século XXI que emergem contestações, tanto com o surgimento de novas vozes, como devido ao maior aprofundamento político dos *rappers* que já atuavam no movimento *hip-hop*. Assim, fortalecem-se os nomes de artistas como Coligação Periféricas, Girinha, MCK, Ikonoklasta, Brigadeiro 10 Pacotes, Consciência Activa, Mutu Moxi e Flagelo Urbano, com mensagens que se propagavam sobretudo entre a juventude dos bairros periféricos, assim como relatam o sociólogo angolano Gilson Lázaro e o pesquisador de literatura africana angolano Osvaldo Silva (2016).

Outro ponto a se destacar na quebra de paradigma é que o grupo Pobres Sem Culpa critica duramente o grupo SSP, que era considerado a referência pública no *rap* de Angola. Os Pobres Sem Culpa lançam *beefs*<sup>232</sup> direcionados aos SSP na música *God 4 give ya* (Pobres Sem Culpa, 1999, faixa 2): “só fala de damas e bundas e nada mais”, “Falsos mcs, calam a boca não dizem nada”, “As suas rimas são más, porcarias que nem uma frase de bebê” (Pobres Sem Culpa, 1999, faixa 2). O grupo Pobres Sem Culpa chega a se tornar um dos nomes de maior referência no cenário do *rap* de intervenção de Angola, mas um integrante do grupo, MC Nany Wanguinomo, foi assassinado em 2005, provocando o encerramento prematuro do projeto.

O *rapper* Ikonoklasta também apresenta críticas aos SSP. Em 2008, ele gravou as músicas *Vindimas 92/93* (Ikonoklasta, 2008, faixa 2), *Vindimas 94* (Ikonoklasta, 2008, faixa 7) e *Vindimas 95* (Ikonoklasta, 2008, faixa 13) para relatar os seus primeiros contatos com o *rap*, entre os anos de 1992 e 1995. Com isso, cita os SSP no *rap* *Vindimas 94*: “O conteúdo deve ser inspirador, contestatório ou interventivo, servir a uma causa maior ou no mínimo ser criativo/ O SSP não tinham nada disso, mas há créditos que são merecidos, porque eles eram 4 tutús, que conseguiram passar por bonito” (Ikonoklasta,

---

<sup>232</sup> O *beef* é um gíria do *rap* para designar uma crítica de um artista a outro na letra de uma música. No *rap* brasileiro, o *beef* é chamado de *diss*.

2008, faixa 7). Tutú é uma expressão popular em Angola que significa feio, mas, no sentido utilizado por Ikonoklasta, o feio se refere ao conteúdo considerado desagradável.

O *rap* se consolidou em Angola nos anos 2000 como crítico ao governo de José Eduardo dos Santos, ao lado das mídias alternativas e de ativistas. Todavia, os militantes do *rap* interventivo relataram nas entrevistas para esta tese que jamais conseguem fazer da música um meio de vida profissional. Os testemunhos colhidos nas entrevistas desta tese são de perseguições que envolvem ameaças às empresas que patrocinarem os eventos de *rap* e proibições da polícia a espetáculos.

Desse modo, os artistas que buscam intervir através do *rap* procuram outros meios de subsistência. Ngola Sambala, que adotou o nome artístico de Flagelo Urbano, é um desses. Ele trabalha como advogado e pesquisador acadêmico, para que o *rap* não seja um meio de subsistência. Assim, utiliza o *rap* de forma independente para contestar o governo, para além das estruturas formais.

A opção por manter uma postura independente, fora dos principais eixos do mercado, se deve ao fato de buscar manter com a minha integridade intelectual. Em Angola, é muito difícil conseguir ter alguma rentabilidade, se o artista não atender aos interesses do partido no poder. Por isso, mantenho a minha postura, trabalhando como advogado, buscando minhas rendas através disso e atualmente cursando o mestrado em direito (Flagelo Urbano, depoimento via *Whatsapp*, 25 de abril de 2017).

As múltiplas atividades praticadas por Flagelo Urbano podem se enquadrar na concepção de “ecologia dos saberes” de Boaventura de Sousa Santos (2007), pois o artista usa diferentes saberes, em busca de combater o poder dominante. Isso porque ele entende que, no meio acadêmico, consegue refletir e aprimorar o conhecimento teórico; através do *rap* divulga os saberes, científicos ou não; e com a advocacia utiliza meios formais na luta por justiça social. Sendo assim, apesar de serem lógicas distintas, o objetivo é comum e justamente o previsto na “ecologia dos saberes”: a transformação social. Uma forma de difundir esses saberes é por meio de palestras, como o evento *Presença da genialidade africana na construção das civilizações*, promovido pelo Projeto Social *Ubuntu*, no qual Flagelo foi convidado em 2018. O objetivo foi desconstruir o papel de subalternidade dos africanos, apresentando-os como protagonistas do conhecimento, em uma lógica que desafia o eurocentrismo, problema apresentado nesta tese na parte de discussão sobre pós-colonialismo. Flagelo Urbano abordou as contribuições de cientistas sociais africanos, como o senegalês Cheikh Anta Diop e o camaronês Achille Mbembe, mas também de autores apresentados nesta tese como Frantz

Fanon, martinicano, que, apesar de não ter nascido na África, contribuiu na luta pela independência da Argélia.

Outro *rapper* notório por confrontar o governo é Kid MC, que iniciou a carreira em 2002 e rapidamente se tornou uma figura pública no cenário musical angolano, mostrando uma estratégia voltada à profissionalização da carreira artística<sup>233</sup>. Kid MC é conhecido como “David Zé do rap”, em referência a um dos três músicos populares que foram assassinados no dia 27 de maio de 1977, como referido no primeiro capítulo. Em sua página de apresentação no *Facebook*, Kid MC alega que o lançamento do seu álbum *Breves considerações*, de 2009, bateu o recorde de público na Praça da Independência, espaço central em Luanda, levando mais de 20 mil pessoas a um local habituado a receber grandes nomes da música angolana<sup>234</sup>.

Kid MC também utiliza um discurso de transformação social no seu primeiro álbum solo, denominado *Caminhos*, lançado em 2008, o primeiro com o selo da agência Mad Tapes. Na música *Levanta e anda* (Kid MC, 2008, faixa 4), o artista mostra a possibilidade de modificações no sistema angolano, a partir de ações do povo: “Existe uma força dentro de nós que dificilmente sai, força essa que nasce conosco e na solidão nos vem com a luz no fundo do poço/ Dar-nos a certeza de que nada está perdido e vencedores seremos e não vencidos”.

Apesar das críticas ao governo, o *rapper* é filiado ao MPLA, o partido no poder. Quando o cartão de filiação ao partido de Kid MC foi divulgado na *internet*, em 2014, instaurou-se uma polêmica nas redes sociais e em alguns *sites* de *rap*. Grande parte dos fãs suspeitava que ele havia negociado com o MPLA o fim das mensagens interventivas, enquanto outra parte afirmava ser mentira essa ligação com o partido no poder. O *rapper* publicou vídeo na *internet* em 2014 para confirmar a veracidade do cartão de filiação<sup>235</sup>. Em entrevista para esta tese, via *Whatsapp*, Kid MC afirmou que pertence à legenda há muitos anos, por influência dos pais, integrantes do MPLA desde antes do nascimento dele. No entanto, afirma que sua intenção é estar em uma posição hierárquica

---

<sup>233</sup> Kid Sebastião Manuel se juntou a alguns amigos e formou o grupo Aliança do Subsolo, em 2002. Já em 2006, ele e o *rapper* Vulkaum, que também integrava o Aliança do Subsolo, lançaram um trabalho em dueto. Passada essa fase de trabalhos independentes, Kid MC assinou contrato com a editora musical e agência Mad Tapes, para maior profissionalização da carreira, em 2008. Desde então, o músico já lançou cinco álbuns solo e um em conjunto com o *rapper* Dji Tafinha.

<sup>234</sup> Kid MC. (Data desconhecida). *Facebook*. Consultado em 15 de Julho de 2019, em <https://www.facebook.com/pg/KID-MC-Angola-138002423066738/about/>

<sup>235</sup> Top Flow (2014, 18 de Outubro). Kid MC assume ser do MPLA. Consultado em 15 de Julho de 2019, em: <https://www.youtube.com/watch?v=vbkbTmw-gpg>

diferenciada, para que possa pôr as suas ideias em prática e fazer oposição dentro do partido. Ele argumenta ainda que faz uma defesa interna pelo retorno dos objetivos iniciais do MPLA, que oficialmente é socialista. Para o artista, o estado angolano já se tornou uma posse do partido no poder. Sendo assim, o artista entende que a única possibilidade de pôr em prática alguma mudança social é fazendo parte do MPLA. Porém, ressalta ser difícil conseguir essas transformações em um sistema que ele considera corrompido.

A intenção é esta [mudança por dentro do partido], mas não sei se terei alguma oportunidade porque este partido está totalmente envenenado. A nova geração já está com ideias corruptas, ou seja, para se ter alguma notoriedade ou ocupar um lugar estratégico no partido tens de ser filho de um dirigente de renome dentro desta organização. E os filhos deles já estão com ideias de roubar mais do que os pais roubam. É complicado (Kid MC, depoimento via *Whatsapp*, 19 julho de 2016).

Além disso, há *rappers* angolanos que foram se exilar na França devido às perseguições políticas, como Simão Carlos, vivendo naquele país desde 2008<sup>236</sup>; e Brigadeiro 10 Pacotes, residente dessa nação europeia desde 2013. Todavia, o *site* Club-K<sup>237</sup> (2008) aponta que a perseguição sofrida pelo *rapper* Brigadeiro 10 Pacotes aconteceu após uma negociação mal resolvida com o MPLA<sup>238</sup>. O *rapper* teve um bom relacionamento com a UNITA, apesar de ser filho de uma família ligada ao MPLA. Ele inclusive versa na música *Intolerância política* (Brigadeiro 10 Pacotes, 2012, faixa 2), sobre o fato de ter sido espancado pelo pai e expulso de casa, por cantar em um *show* de um partido de oposição. Em 2008, porém, ele apareceu na mídia elogiando o MPLA e foi anunciado como uma das atrações do aniversário do então presidente José Eduardo dos

---

<sup>236</sup> Blogue Sempre Angola (2012, 03 de Outubro). Rapper Simão Carlos descontente com o resultado das eleições. Club-K. Consultado em 15 de Julho de 2019, em [https://www.club-k.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=13106:o-rapper-revolucionario-simao-carlos-descontente-com-o-resultado-das-eleicoes&catid=18&lang=pt&Itemid=573](https://www.club-k.net/index.php?option=com_content&view=article&id=13106:o-rapper-revolucionario-simao-carlos-descontente-com-o-resultado-das-eleicoes&catid=18&lang=pt&Itemid=573)

<sup>237</sup> O Club-K é um *site* independente, ligado a ativistas, em defesa da liberdade de expressão e dos direitos humanos, sendo criado para proliferar ideais de democracia, por considerar que os veículos de comunicação tradicionais são fortemente controlados pelo MPLA.

<sup>238</sup> Club-k.net. (2008, 12 de Agosto). Rapper Brigadeiro 10 pacotes reflexível ao regime. Consultado em 10 de Maio de 2018, em [http://www.club-k.net/~clubknet/index.php?option=com\\_content&view=article&id=756:rapper-brigadeiro-10-pacotes-reflexl-ao-regime&catid=16&Itemid=1082&lang=pt](http://www.club-k.net/~clubknet/index.php?option=com_content&view=article&id=756:rapper-brigadeiro-10-pacotes-reflexl-ao-regime&catid=16&Itemid=1082&lang=pt)

Santos. Brigadeiro também afirmou que a UNITA estava utilizando indevidamente uma música de sua autoria, visando as eleições presidenciais daquele ano<sup>239</sup>.

Em 2011, o Club-K reiterou que 10 Pacotes e um companheiro de trabalho, o poeta Fridolin, negociaram um carro, dinheiro e um apartamento mobiliado com o MPLA, durante as eleições de 2008, mas descobriram que o imóvel não estava em seus respectivos nomes e resolveram alugar o apartamento<sup>240</sup>. O Serviço de Inteligência Militar (SIM) teria recuperado o apartamento, após Brigadeiro 10 Pacotes e Fridolin alugarem o imóvel a um brasileiro, e os obrigou a devolverem o dinheiro ao então inquilino (*ibidem*). Brigadeiro 10 Pacotes gravou a música *Toda verdade* (Brigadeiro 10 Pacotes, 2015, lançada como *single*) afirmando que foi capturado em 2008 numa operação gerenciada pelo chefe do SIM, general António José Maria “Zé Maria”. Ele afirma que foi ameaçado de morte com os seus familiares; por isso, teriam utilizado a sua imagem como apoiante do MPLA, ao mesmo tempo que sofria torturas psicológicas. Com isso, discorre que nunca sentou em uma mesa de negociações com o MPLA. Na música, o artista relata:

Passei a ser usado para fazer actuações no ciclo de interesse partidário, ao bel prazer do general Zé Maria, no intuito de agradar o chefe/ Puseram-me a cantar num aniversário em alusão ao senhor presidente, obviamente para fazer crer a todo mundo que eu era seu apoiante (Brigadeiro 10 Pacotes, 2015, lançada como *single*).

Ainda em *Toda verdade* (Brigadeiro 10 Pacotes, 2015, lançada como *single*), o artista diz que se negou a fazer uma música a favor de José Eduardo dos Santos, alegando estar doente. Por conta disso, aumentaram as pressões, até ele dizer que aceitava. Entretanto, teria fugido de forma clandestina de Angola, para não fazer a gravação. O artista afirma, em *Toda verdade*, que descobriu ter sido envenenado em Angola e estaria morrendo aos poucos. As perseguições a pessoas ligadas ao artista continuaram em Angola, tanto que o seu produtor Jaime Manuel Mateia, o Negrão, foi preso em 2013, por

---

<sup>239</sup>Jornal de Angola. (2008, 31 de Agosto). Brigadeiro 10 Pacotes canta no aniversário do Presidente da República. Club-k.net. Consultado em 05 de Junho de 2019, em [https://club-k.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=920:brigadeiro-10-pacotes-canta-no-aniverso-do-presidente-da-repca&catid=16&lang=pt&Itemid=1082](https://club-k.net/index.php?option=com_content&view=article&id=920:brigadeiro-10-pacotes-canta-no-aniverso-do-presidente-da-repca&catid=16&lang=pt&Itemid=1082)

<sup>240</sup> Club-k.net. (2011, 18 de Fevereiro). Fredolim e 10 pacotes suspeitos de encenarem acusações contra general Zé Maria. Consultado em 10 de Maio de 2018, em [http://club-k.net/~clubknet/index.php?option=com\\_content&view=article&id=6989:fredolim-suspeito-de-encenar-acusacoes-contra-general-ze-maria&catid=2&Itemid=1069&lang=pt](http://club-k.net/~clubknet/index.php?option=com_content&view=article&id=6989:fredolim-suspeito-de-encenar-acusacoes-contra-general-ze-maria&catid=2&Itemid=1069&lang=pt)

estar vendendo DVDs do *rapper*<sup>241</sup>. Apesar de morar na França, 10 Pacotes continua as articulações políticas relativas a Angola. O artista recorrentemente aparece nas mídias sociais comentando sobre a política do país, lança músicas atacando o governo e participa de manifestações na França, contra autoridades angolanas. Hoje, tenta formar um partido político em Angola, denominado Os Crentes. Brigadeiro 10 Pacotes chegou a fazer um ato público na França em outubro de 2018, lançando-se como pré-candidato à presidência da república de Angola para as eleições de 2022<sup>242</sup>.

A pesquisadora portuguesa de literatura comparada Marta Lança (2010) aponta outros nomes que fazem *rap* de intervenção em Angola, tais como Kheita Mayanda, Leonardo Wauiti, Condutor e Phay Grande [Phay Grande, O Poeta]<sup>243</sup>. Para a autora, trata-se de uma corrente de resistência “que traduz as preocupações da nova geração que habita no centro e na periferia de uma cidade globalizada”. Essa cidade é, por direito, de todos os habitantes, apesar do longo período de dominação do MPLA. Para afirmar isso, Lança utiliza um trecho da música de MCK *O silêncio também fala* (MCK, 2007, faixa 8): “O país não tem dono, Angola é de todos nós”.

A partir das análises da socióloga brasileira Susan de Oliveira (2013), é possível considerar que o *rap* passou a ser a principal ferramenta de contestação ao MPLA, sobretudo a partir dos anos 2000. Ainda assim, um dos nomes mais ativos no *rap* de intervenção, Ikonoklasta, passou a considerar ineficazes as ações apenas no âmbito musical e resolveu incentivar pessoas a se manifestarem nas ruas. No dia 27 de fevereiro de 2011, ele se apresentava no concerto do *rapper* angolano Bob da Rage Sense quando soube que o filho do presidente, Eduane Danilo dos Santos, estava na plateia<sup>244</sup>. Ikonoklasta mandou avisar ao “papá” que “Não queremos mais ele aqui. 32 é muito. É

---

<sup>241</sup> Mukuta, C. (2013, 08 de Março). “Negrao” está numa cadeia militar, confirmou a sua família. *Voa português*. Consultado em 05 de Junho de 2019, em <https://www.voaportugues.com/a/1617933.html>.

<sup>242</sup> Eveillé, A. C. (2019, 20 de Abril). Menacé en Angola, le rappeur Brigadeiro 10 Pacotes, candidat à la présidence, prépare sa campagne dans la Nièvre. *Le journal du centre*. Consultado em 05 de Junho de 2019, em [https://www.lejdc.fr/nevers-58000/politique/menace-en-angola-le-rappeur-brigadeiro-10-pacotes-candidat-a-la-presidence-prepare-sa-campagne-dans-la-nievre\\_13543593/](https://www.lejdc.fr/nevers-58000/politique/menace-en-angola-le-rappeur-brigadeiro-10-pacotes-candidat-a-la-presidence-prepare-sa-campagne-dans-la-nievre_13543593/)

<sup>243</sup> Lança, M. (2010, 04 de Dezembro). Luanda está a mexer! Hip hop underground em Angola. *Buala*. Consultado em 04 de Abril de 2019, em <http://www.buala.org/pt/palcos/luanda-esta-a-mexer-hip-hop-underground-em-angola>

<sup>244</sup> Agualusa, J. E. (2016, 28 de Fevereiro). Luaty Beirão, o herói insolente. *Expresso*. Consultado em 15 de Julho de 2019, em <https://expresso.pt/sociedade/2016-03-28-Luaty-Beirao-o-heroi-insolente>



muito!”<sup>245</sup>. A referência era aos 32 anos de José Eduardo dos Santos no poder, na época. Além disso, o *rapper* incentivou um coro de “Fora!” contra o presidente e os diretores do partido, Dino Matross (secretário-geral do MPLA), e Virgílio de Fontes Pereira (líder da bancada parlamentar do MPLA). Ikonoklasta ainda exibiu a faixa “Ti Zé tira o pé – Tô prazo expirou há bwé!”, para afirmar que José Eduardo dos Santos deveria sair do poder, pois já estava há muito tempo no comando do país (*ibidem*). Por último, o *rapper* convocou os cerca de três mil jovens que estavam no local para um protesto, marcado para dez dias depois na Praça da Independência, no centro de Luanda, capital do país (*ibidem*). Para incentivar o público, ele questionou quem seriam os verdadeiros “revús”, alcunha dada aos revolucionários em Angola (*ibidem*).

Poucos dias depois, Luaty Beirão utilizou as redes sociais para pedir desculpas a Danilo dos Santos, já que ele não havia feito nada e não merecia tal exposição<sup>246</sup>. Porém, reafirmou que o protesto estava convocado e utilizou o slogan “Zé Edu, tira o Pé!”, para ser divulgado nas redes sociais (*ibidem*). O antropólogo espanhol Ruy Llera Blanes (2016) discorre que o protesto não chegou a ser realizado, devido à prisão dos 13 ativistas que compareceram ao local marcado para o ato, incluindo Luaty Beirão, o também *rapper* Carbono Casimiro<sup>247</sup> e alguns jornalistas do *Novo Jornal*. Apesar da postura interventiva, Ikonoklasta é filho de um ex-dirigente do MPLA, o engenheiro João Beirão. Falecido em 2012, João era um dos principais homens de confiança do ex-presidente, sendo nomeado como primeiro diretor da Fundação Eduardo dos Santos (FESA), fundada

---

<sup>245</sup> Casimiro, D. (2011, 02 de Março). Brigadeiro Mata Frakuzx – Dia 7 de Março. Consultado em 15 de Julho de 2019, em [https://www.youtube.com/watch?v=\\_mhF7tDoekg](https://www.youtube.com/watch?v=_mhF7tDoekg)

<sup>246</sup> Agualusa, J. E. (2016, 28 de Fevereiro). Luaty Beirão, o herói insolente. *Expresso*. Consultado em 15 de Julho de 2019, em <https://expresso.pt/sociedade/2016-03-28-Luaty-Beirao-o-heroi-insolente>

<sup>247</sup> Dionísio Casimiro, o Carbono Casimiro, que faleceu em novembro de 2019, havia deixado de atuar como *rapper* há mais de cinco anos antes da sua morte, mas manteve-se ativo em manifestações cívicas até o fim de sua vida. Entre junho de 2015 e julho de 2016, alguns ativistas, incluindo quatro *rappers* (Ikonoklasta, Cheick Hata, Hitler Samussuku e Drux-P), estiveram presos, por participarem de uma reunião sobre um livro revolucionário (fato que será melhor detalhado ao longo da tese). Carbono Casimiro não foi preso, porque faltou a essa reunião e, por isso, funcionou como uma espécie de porta-voz deles na mídia. Ele inclusive concedeu algumas informações para esta tese no período, via *Skype*. Durante a prisão dos ativistas, a Agência Angola Press chegou a noticiar que o ativista havia pedido exílio na embaixada dos Estados Unidos (1). Porém, ele desmentiu essa informação (2).

(1) Angop (2015, 26 de Junho). Suspeito de crime de rebelião exila-se na Embaixada dos EUA. Consultado em 21 de Julho de 2019, em [http://m.portalangop.co.ao/angola/pt\\_pt/mobile/noticias/politica/2015/5/26/Suspeito-crime-rebeliao-exila-Embaixada-dos-EUA,b24f5a5b-d1e7-439a-b659-b6e21302ca81.html?version=mobile](http://m.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/mobile/noticias/politica/2015/5/26/Suspeito-crime-rebeliao-exila-Embaixada-dos-EUA,b24f5a5b-d1e7-439a-b659-b6e21302ca81.html?version=mobile)

(2) Redacção Voa. (2015, 27 de Junho). Carbono Casimiro desmente pedido de asilo na Embaixada dos EUA em Luanda. Consultado em 21 de Julho de 2019, em <https://www.voaportugues.com/a/carbono-casimiro-desmente-pedido-de-asilo-na-embaixada-dos-eua-em-luanda/2839689.html>

para vangloriar a imagem do então presidente. No entanto, Luaty afirma, em entrevista para esta tese, que o pai dele nunca interferiu em seu trabalho artístico ou impediu-o de se expressar sobre os problemas do governo. A postura de João Beirão era de ausência de opinião sobre o viés político-artístico do filho.

O *rapper* também reflete sobre o privilégio de estudar na Europa, o que, para ele, aumenta a sua responsabilidade de questionar, pois teve acesso a grandes centros de estudo, enquanto cerca de 25% da população angolana é analfabeta. Luaty Beirão frequentou universidades da França e da Inglaterra. O artista discorre que seu pai priorizava uma educação de qualidade para os filhos, mas ele utiliza o conhecimento sobre a política angolana, para contrariar justamente os interesses que seu pai defendia. Como é corriqueiramente acusado de ser um “filho do regime”, ele afirma que o fato de ter sido beneficiado pela educação privilegiada não o obriga a ser defensor das ideias do pai.

Eu chamo-me Luaty Beirão, sou filho de João Beirão, o primeiro diretor da FESA, Fundação Eduardo dos Santos. Sou portanto, como me acusam, um filho do regime, mas não vejo porque isso me obrigaria a seguir a linha de pensamento do meu pai (...) Tenho o meu próprio cérebro (Ikonoklasta, vídeo no *Youtube*, 28 de fevereiro de 2011).

Logo que decidiram iniciar as manifestações em 2011, os ativistas previram a dificuldade de veiculação das notícias sobre os atos cívicos. Devido a isso, criaram o *website* Central Angola 7311, para divulgar essas ações, além de textos contra o governo angolano e os eventos de *rap*. O nome da página faz referência à data agendada para a primeira manifestação, 07 de março de 2011. Como essa manifestação não chegou a ocorrer, os ativistas agendaram novo ato para 02 de abril do mesmo ano. Blanes (2016) discorre que o novo ato contou “com mais de 300 pessoas” e “foi a única manifestação que não culminou na detenção ou agressão dos manifestantes” (p. 82). O *rapper* e ativista participante dessa manifestação Cheick Hata relatou, em entrevista para esta tese, no dia 18 de junho de 2019, que a polícia tentou reprimir, mas cedeu devido à grande adesão, que teria surpreendido os agentes de segurança.

No ano anterior, Ikonoklasta havia gravado a música *A morte do artista* (Ikonoklasta, 2010, lançada como *single*), que mostra a inconformidade com o fato de os *rappers* e outros artistas apenas cantarem sobre os problemas, mas não buscarem meios mais efetivos de lutar por mudanças sociais, em ações cívicas, junto à população.

São revolucionários sem cadastro, nenhum desacato a autoridade, nem nunca foram multados por excesso de velocidade/ Não, a revolução é moda, de zelosos cumpridores da lei (...)/ Eu aguardo por um sinal, mas só assisto-a, cedência do espiritual para o sexista/ O vento muda, muda mal, a música está sem sal/ Paw, Paw! É a morte do artista/ (Ikonoklasta, 2010, lançada como *single*).

Ikonoklasta argumenta inclusive, em entrevista para esta tese, que a música era, além de uma crítica aos demais *rappers* opositores do governo, uma autorreflexão:

Eu falo muita coisa na música *A morte do artista*, mas o principal é mesmo a inconformidade com a situação de privilégio que a classe artística se coloca. O artista fala sobre os problemas, mas em uma posição de privilégio, sem se mexer. E quando eu escrevi, eu mesmo ainda não tinha feito qualquer manifestação. Então, era uma crítica também a mim. Passei a refletir sobre a minha letra, sobre o momento do meu país e vi que devia ir para as ruas, convocar a população, para tentar fazer alguma manifestação mais efetiva e buscar por soluções. Ficar só no palco cantando não iria chegar a grandes ações (Ikonoklasta, entrevista, 21 de dezembro 2016).

O aumento das manifestações fez com que se intensificassem as perseguições aos ativistas. Em maio de 2012, por exemplo, agentes da segurança de Angola inseriram cocaína na roda da bicicleta de Luaty Beirão no aeroporto de Luanda, quando ele ia viajar para Lisboa<sup>248</sup>. Além disso, os agentes angolanos acionaram a segurança do aeroporto da capital portuguesa afirmando que ele carregava drogas (*ibidem*). O *rapper* chegou a ser detido, mas conseguiu comprovar a sua inocência em seguida (*ibidem*). O escritor e jornalista José Eduardo Agualusa escreveu, na edição de 26 de agosto de 2012, do jornal Público, em Portugal, que o exemplo do *rapper* e ativista simbolizava o início de mudanças no quadro político de Angola<sup>249</sup>. Isso porque muitos jovens iam estudar fora do país e sonhavam com mudanças, mas se calavam quando recebiam o primeiro salário. Já Luaty participou da idealização das manifestações e continuou a lutar por melhorias, mesmo sofrendo retaliações, como espancamentos e prisões. Para Agualusa, a situação lembra inclusive a luta anticolonial, que contou com pessoas privilegiadas na luta contra o regime ditatorial português.

Os jovens quadros angolanos ligados à “grande família” (o partido no poder) tendem a ser rapidamente integrados no sistema. Muitos estudaram em países ocidentais e regressaram

---

<sup>248</sup> Correio da Manhã. (2012, 19 de Junho). Cantor angolano salvo pela PJ de cilada do regime. *Correio da manhã*. Consultado em 16 de Julho de 2019, em <https://www.cmjournal.pt/portugal/detalhe/cantor-angolano-salvo-pela-pj-de-cilada-do-regime>

<sup>249</sup> Agualusa, J. E. (2012, 26 de Agosto). Crónica de uma vitória anunciada. Público. Consultado em 16 de Julho de 2019, em <https://www.publico.pt/2012/08/26/jornal/cronica-de-uma-vitoria-anunciada-25108684>

a Luanda cheios de ideais generosos, decididos a bater-se contra a corrupção e por uma maior abertura democrática. Até há alguns anos, porém, quase todos fraquejaram, preferindo calar-se, após receberem o primeiro salário. O exemplo de Luaty, licenciado em Engenharia Electrotécnica em Plymouth, na Inglaterra, mostra que alguma coisa está a mudar no seio da própria classe dominante. A situação recorda os últimos anos do período colonial, cujo colapso poderia ter sido previsto pelo grande número de jovens da pequena burguesia urbana, de origem europeia, que se juntaram, na época, aos movimentos de libertação (Aigualusa, Público, 26 de agosto de 2012).

Os atos cívicos passaram a ser cada vez mais repreendidos pelo regime angolano. O desaparecimento dos ativistas Alves Kamulingue e Isaías Cassule, em 27 de maio de 2012, após uma manifestação, fez com que as pressões aumentassem. O Ministério do Interior assumiu a morte deles em carta ao então presidente José Eduardo dos Santos, em novembro de 2013, como retrata a socióloga brasileira Susan de Oliveira (2013). De acordo com a autora, que fez trabalhos sobre o *rap* e as manifestações civis em Angola, eles foram sequestrados e posteriormente assassinados. Em um documento secreto, enviado a José Eduardo dos Santos, o Ministério do Interior teria informado que Cassule foi espancado durante dois dias seguidos e o seu corpo atirado ao rio Dande, enquanto Kamulingue teria sido executado com um tiro na cabeça com o corpo abandonado em uma mata fora de Luanda<sup>250</sup>. Oito agentes dos serviços secretos angolanos foram condenados e um absolvido, em penas que variam entre 13 e 17 anos de prisão<sup>251</sup>. As famílias dos ativistas só receberam indenização do estado em abril de 2018, no valor de 4 milhões de *kwanzas*, algo próximo a 14.500 euros<sup>252</sup>.

Apesar das retaliações, os ativistas continuaram realizando protestos, porém foram diversas vezes espancados antes das manifestações iniciarem, como também foram proibidos de ficarem na rua. Outra forma de controle das manifestações foi a obrigatoriedade de avisar as autoridades com dias de antecedência sobre os atos, o que permitia a proibição dos protestos. Luaty Beirão ressaltou, em entrevista para esta tese,

---

<sup>250</sup> Club-k.net. (2013, 14 de Novembro). Cassule foi morto à pancada; Kamulingue com tiro na cabeça. Consultado em 18 de Junho de 2019, em [https://www.club-k.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=16742:memorando-revela-como-cassule-e-kamulingue-foram-executados&catid=11&Itemid=130&lang=pt](https://www.club-k.net/index.php?option=com_content&view=article&id=16742:memorando-revela-como-cassule-e-kamulingue-foram-executados&catid=11&Itemid=130&lang=pt)

<sup>251</sup> Isufo, N. , D'Angola, N. S. (2015, 26 de Março). Pesadas penas de prisão para os assassinos de Kamulingue e Cassule. *Deutsche welle*. Consultado em 18 de Junho de 2019, em <https://www.dw.com/pt-002/pesadas-penas-de-pris%C3%A3o-para-os-assassinos-de-kamulingue-e-cassule/a-18344392>

<sup>252</sup> Lusa. (2018, 03 de Maio). *TSF*. Consultado em 18 de Junho de 2019, em <https://www.tsf.pt/lusa/interior/tribunal-ordena-pagamento-de-indemnizacoes-por-homicidios-da-secreta-angolana-9303795.html>

que uma das estratégias das autoridades consiste em marcar ações em prol do MPLA depois de receberem a notícia de atos dos opositores, mas afirmando que já haviam sido agendadas com antecedência. Devido às diversas restrições, os ativistas passaram a se reunir em locais fechados, para debater sobre a situação política de Angola e planejar as ações externas. Em uma dessas reuniões, ocorrida em 20 de junho de 2015 na Livraria Kiazele, 15 ativistas foram presos, enquanto debatiam sobre o livro *Ferramentas para destruir o ditador e evitar nova ditadura: Filosofia política da libertação para Angola*, escrito pelo jornalista Domingos da Cruz, que estava no encontro e também foi detido<sup>253</sup>. A obra é inspirada nas ideias do autor estadunidense Gene Sharp, conhecido por promover o uso de ações não-violentas em conflitos ao redor do mundo e que escreveu o livro *Da ditadura à democracia: Uma estrutura conceptual para a libertação*, em 1993. Além de Ikonoklasta, outros três *rappers* estiveram entre os presos: Cheick Hata e Hitler Samussuku, do grupo Movimento Extremista Terceira Divisão, e Drux-P, que tem carreira solo como *rapper*. As ativistas Laurinda Gouveia e Rosa Conde também se somaram aos 15 detentos, dois meses depois das primeiras prisões, por se rebelarem publicamente contra o regime angolano<sup>254</sup>. Com essas prisões, o caso passou a ser conhecido como 15+2.

O caso foi bastante divulgado fora de Angola. O *rapper* MCK e o músico de semba Bonga realizaram um *show* em 1º de setembro de 2015, em Lisboa, em apoio aos presos, e para conseguir fundos para as suas famílias. O período de maior repercussão internacional do caso foi durante a greve de fome de Luaty Beirão. O *rapper* e ativista ficou 36 dias sem comer, para protestar contra a prisão. Quando encerrou o ato, em 27 de outubro de 2015, percebeu que o caso já havia ganhado uma repercussão ainda maior do que a esperada. A notícia havia chegado a vários países e envolvido entidades como a Anistia Internacional, a União Europeia e a Organização das Nações Unidas (ONU). Ademais, ocorreram diversas vigílias pedindo “Liberdade Já!”, em países como Angola, Portugal e Brasil<sup>255</sup>.

---

<sup>253</sup> Dias, J. A. (2015, 24 de Outubro). O livro proibido que pôs o regime angolano a tremer. *Observador*. Consultado em 16 de Julho de 2019, em <https://observador.pt/especiais/ferramentas-destruir-ditador-evitar-nova-ditadura-livro-proibido-pos-regime-angolano-tremer/>

<sup>254</sup> Centro Angola 7311. (2016, 19 de Agosto). O caso 15+duas: uma (longa) cronologia. Consultado 16 de Julho de 2019, em <https://centralangola7311.net/2016/08/19/o-caso-15duas-uma-longa-cronologia/>

<sup>255</sup> Artistas de renome se envolveram nessa causa, como foi o caso do humorista brasileiro e colunista da Folha de São Paulo, Gregório Duvivier, que foi um dos responsáveis pela vigília de libertação dos presos,

No âmbito do *rap*, chegou a ser produzido um álbum em solidariedade aos presos, com artistas angolanos, denominado de *15+Duas+Nós*, porém, as autoridades do país confiscaram 800 cópias. O disco foi gravado com a intenção de levantar recursos para as famílias dos presos. Outro álbum também chegou a ser planejado e esse contava com artistas internacionais, como o *rapper* português Chullage, a *rapper* luso-angolana Telma Tvon e o *rapper* brasileiro GOG. O disco não chegou a ser finalizado. Entre os motivos para o cancelamento, está o fato de os ativistas terem sido soltos durante a produção. Todavia, algumas músicas chegaram a ficar prontas, como é o caso de *Iê!*, do *rapper* GOG, que não foi lançada oficialmente, mas foi disponibilizada para este trabalho pelo artista.

Os ativistas foram soltos em 29 de junho de 2016<sup>256</sup>. O *rapper* MCK afirma que a liberdade deles foi uma das maiores vitórias na luta para estabelecer uma democracia efetiva em Angola. Diante desse cenário político, o artista afirma que pequenas vitórias são esperanças para continuar acreditando em mudanças estruturais. Uma outra vitória, acrescenta MCK, foi ganhar na justiça uma indenização depois que o governo angolano proibiu um show do artista em Luanda, em novembro de 2015.

É uma vitória que nos oferece esperança. Nós estamos a responsabilizar o ato do Estado. Nós estamos a responsabilizar e colocar fim aos abusos no poder. Ao uso arbitrário do poder. E a experiência dos 15+2, a exposição. E a luta até tirá-los da cadeia é um exemplo de vitória muito forte. São conquistas de espaço de liberdade, que, se calhar, para quem tá fora não consegue ver o valor desse ganho, mas para mim tem um significado especial. Por exemplo, vir aqui [em Lisboa] em setembro do ano passado e gritar liberdade e voltar um ano depois e cantar com quem teve preso, pra mim é um ganho sem medida. De um símbolo que vende-se para nação, porque somos uma nação com a atmosfera de medo muito forte. E essas pequenas sementes de coragem se reproduzirem em resultados bons aumenta a nossa esperança, sem sombra de dúvidas (MCK, entrevista, 07 de dezembro, 2016).

---

no Rio de Janeiro. Além disso, alguns deputados federais do Brasil, como Chico Alencar e Luiza Erundina, registraram apoio aos ativistas. Erundina inclusive criou moção no Brasil em solidariedade aos ativistas angolanos (1).

(1) Santos, B. F. (2015, 02 de Fevereiro). “Não há independência em Angola sem liberdade de expressão”, diz deputada brasileira. *Voa português*. Consultado em 18 de Junho de 2019, em <https://www.voaportugues.com/a/nao-ha-por-que-celebar-independencia-em-angola-sem-liberdade-de-expressao/3033198.html>

<sup>256</sup> Central Angola 7311. (2016, 19 de Agosto). O caso 15+duas: uma (longa) cronologia. Consultado 16 de Julho de 2019, em <https://centralangola7311.net/2016/08/19/o-caso-15duas-uma-longa-cronologia/>

Já Luaty Beirão não acredita que a revogação das prisões seja determinante para a construção de uma democracia em Angola, mas entende que o caso expôs o país e provocou cobranças externas, influenciando as relações internacionais de Angola.

Não quero isolar tudo no nosso caso, mas nosso caso foi mais uma pedra, se calhar uma pedra importante, na construção dessa obra que é a procura, o exercício da real democracia que se procura para o país. E a real democracia vai implicar com que a comunidade internacional adote um comportamento muito diferente, do que aquele de complacência e de compreensão que tem tido. Portanto, é uma pedra nessa construção (Ikonoklasta, entrevista, 21 dezembro, 2016).

Após conquistarem a liberdade, os ativistas passaram a atuar em diversos locais para divulgar os problemas de Angola. Luaty Beirão foi convidado para audiência pública no Parlamento Europeu em 26 de janeiro de 2017<sup>257</sup>, além de ter participado de várias palestras em países como Portugal, França e Holanda. Todavia, as retaliações continuaram. Ikonoklasta e MCK não conseguiram autorização para fazer um *show* em novembro de 2016 em Luanda<sup>258</sup>. Por isso, o retorno de Ikonoklasta aos palcos só aconteceu em Lisboa, em dezembro de 2016<sup>259</sup>. Os dois artistas só conseguiram se apresentar em Luanda no dia 12 de março de 2017, em um palco improvisado na Rádio Despertar, ligada à UNITA<sup>260</sup>.

Os ativistas cívicos também tentaram realizar dois protestos em Luanda, mas ambos foram vetados. A primeira tentativa foi em 26 de novembro de 2016, que seria um ato contra a nomeação de Isabel dos Santos, filha do presidente José Eduardo dos Santos, para a Sonangol, estatal do petróleo<sup>261</sup>. As autoridades justificaram que, para o mesmo

---

<sup>257</sup> Sousa, G. (2017, 26 de Janeiro). Luaty Beirão pede à União Europeia mais atenção no apoio a organizações angolanas. *Deutsche welle*. Consultado em 16 de Julho de 2019, em <https://www.dw.com/pt-002/luaty-beir%C3%A3o-pede-%C3%A0-uni%C3%A3o-europeia-mais-aten%C3%A7%C3%A3o-no-apoio-a-organiza%C3%A7%C3%B5es-angolanas/a-37292277-0>

<sup>258</sup> Lusa (2016, 05 de Novembro). Espetáculo com Luaty Beirão impedido em Luanda. *Diário de notícias*. Consultado em 06 de Novembro de 2016, em <https://www.dn.pt/mundo/interior/espetaculo-com-luaty-beirao-impedido-em-luanda-5481741.html>

<sup>259</sup> Carlos, J. (2016, 03 de Dezembro). Luaty Beirão e MCK apresentam em Lisboa “Ikopongo” (resistência). *Deutsche welle*. Consultado em 16 de Julho de 2019, em <https://www.dw.com/pt-002/luaty-beir%C3%A3o-e-mck-apresentam-em-lisboa-ikopongo-resist%C3%Aancia/a-36622975-0>

<sup>260</sup> Ndomba, B. (2017, 13 de Março). Concerto em Angola: MCK e Ikonoklasta no “país do pai banana”. *Deutsche welle*. Consultado em 16 de Julho de 2019, em <https://www.dw.com/pt-002/concerto-em-angola-mck-e-ikonoklasta-no-pa%C3%ADs-do-pai-banana/a-37918169-0>

<sup>261</sup> Lusa. (2016, 24 de Novembro). Proibida manifestação contra nomeação de Isabel dos Santos à direção da Sonangol. *Diário de notícias*. Consultado em 16 de Julho de 2019, em

dia, estava programada a marcha *O papel da mulher religiosa na consolidação da paz em Angola* (*ibidem*). Já em 24 de fevereiro de 2017, os ativistas foram para as ruas protestar pelo fato de o ministro da Administração do Território, Bornito de Sousa, ser, ao mesmo tempo, candidato a vice-presidente da república e responsável por conduzir as eleições<sup>262</sup>. Todavia, a polícia impediu a ação com violência, inclusive usando cachorros para atacar os ativistas (*ibidem*).

Oliveira (2013) salienta que a junção entre o *rap* e as manifestações cívicas formam um novo espírito revolucionário em Angola, sendo, inclusive, depositada nessa união a maior expectativa sobre mudanças efetivas no quadro político do país. Os jovens buscam novas soluções para o quadro social angolano, ao mesmo tempo que reivindicam mudanças, tal como ocorreu contra o colonialismo.

A nova geração revolucionária apresenta-se utilizando a crítica ao colonialismo e a afirmação de uma identidade angolana pautada tanto nas cobranças como nas dívidas relativas às gerações passadas que se traduzem nas lutas contemporâneas contra o atual regime. Temos, portanto, a possibilidade de reinvenção da idéia de revolução angolana, talvez mais proeminente que seu aspecto vanguardista de novidade, embora a contemporaneidade seja imperiosa em produzir rapidamente a transversalidade ou globalidade genérica das manifestações populares (Oliveira, 2013, sem página).

Durante o pouco mais de um ano em que os ativistas ficaram presos, os problemas políticos de Angola foram bastante expostos internacionalmente. O maior ganho disso foi que o presidente José Eduardo dos Santos finalmente encerrou o seu mandato em agosto de 2017, sem tentar a reeleição. Os motivos foram as pressões políticas externas e o quadro de saúde instável do político<sup>263</sup>. Por outro lado, José Eduardo planejou a sua saída, garantindo a maior parte dos benefícios políticos, incluindo uma medida que proíbe punição para ex-presidentes, e financeiros até a sua morte<sup>264</sup>. Ele também nomeou os seus

---

<https://www.dn.pt/mundo/interior/proibida-manifestacao-contra-nomeacao-de-isabel-dos-santos-a-direcao-da-sonangol-5517175.html>

<sup>262</sup> Ndomba, B. (2017, 24 de Fevereiro). Manifestação de ativistas em Luanda impedida pela polícia. *Deutsche welle*. Consultado em 16 de Julho de 2019, em <https://www.dw.com/pt-002/manifesta%C3%A7%C3%A3o-de-ativistas-em-luanda-impedida-pela-pol%C3%ADcia/a-37710435-0>

<sup>263</sup> Costa, C. A. (2017, 22 de Julho). Estado de saúde agrava e afasta Eduardo dos Santos da campanha. *Sábado*. Consultado em 01 de Agosto de 2017, em <https://www.sabado.pt/mundo/detalhe/estado-de-saude-agravado-afasta-eduardo-dos-santos-da-campanha>

<sup>264</sup> Lusa (2017, 08 de Agosto). José Eduardo dos Santos deixa poder mas com imunidade, subvenção vitalícia e casa oficial. *Observador*. Consultado em 16 de Julho de 2019, em <https://observador.pt/2017/08/18/jose-eduardo-dos-santos-deixa-poder-mas-com-imunidade-subvencao-vitalicia-e-casa-oficial/>



filhos para as gerências das empresas estatais mais lucrativas<sup>265</sup>. José Eduardo dos Santos também escolheu o seu substituto, o general João Lourenço. As eleições, em agosto de 2017, foram pouco claras, e os opositores ao governo pediram a impugnação do pleito<sup>266</sup>. Alguns deputados eleitos dos partidos UNITA e CASA-CE ameaçaram não assumirem os cargos, afirmando que a votação foi ilegítima (*ibidem*). Todavia, eles assumiram, afirmando que o Parlamento é o melhor espaço para combater a corrupção<sup>267 268</sup>.

Assim como visto no capítulo sobre mídia, João Lourenço não seguiu o que planejava José Eduardo dos Santos, exonerando os filhos do antecessor de cargos no governo<sup>269</sup> e várias pessoas de confiança do antigo mandatário<sup>270</sup>. Ele afirmou que desejava ampliar a democracia. O *rap* de intervenção foi um desses beneficiados com as mudanças. Os artistas relataram para esta tese, por meio do *Whatsapp* e *Facebook*, que conseguem realizar *shows* sem maiores restrições ou censuras, como acontecia no período de José Eduardo dos Santos no poder. MCK, por exemplo, ressaltou no dia 22 de junho de 2019, que tem realizado pelo menos um *show* mensalmente e participado de uma média de três concertos de outros artistas por mês. Enquanto isso, lembra que sob o governo de José Eduardo dos Santos vivenciou alguns anos em que não conseguiu uma autorização sequer para a realização de um concerto, como exemplo o ano de 2015.

---

<sup>265</sup> Bruno, C. (2017, 26 de Novembro). O verão, o artista e o filho mistério. Quem são os 10 filhos de José Eduardo dos Santos?. *Observador*. Consultado em 16 de Julho de 2019, em <https://observador.pt/especiais/o-varao-o-artista-e-o-filho-misterio-quem-sao-os-10-filhos-de-jose-eduardo-dos-santos/>

<sup>266</sup> Lusa (2017, 27 de Agosto). CASA-CE anuncia que vai impugnar resultados das eleições em Angola. *Diário de notícias*. Consultado em 28 de Agosto de 2017, em <https://www.dn.pt/mundo/interior/angolaeleicoes-casa-ce-anuncia-que-vai-impugnar-resultados-divulgados-pela-cne-8731315.html>

<sup>267</sup> NJ (2017, 14 de Setembro). Deputados da CASA-CE vão assumir lugares no Parlamento. *Ango notícias*. Consultado em 20 de Setembro de 2017, em <http://www.angonoticias.com/Artigos/item/55698/deputados-da-casa-ce-vaio-assumir-lugares-no-parlamento>

<sup>268</sup> Dias, P. (2017, 17 de Setembro). UNITA vai assumir lugares no parlamento. *Voa português*. Consultado em 20 de Setembro de 2017, em <https://www.voaportugues.com/a/unita-vai-assumir-lugares-no-parlamento/4032429.html>

<sup>269</sup> Lusa (2018, 10 de Janeiro). João Lourenço exonera mais um filho de José Eduardo dos Santos. *Sábado*. Consultado em 10 de Janeiro de 2018, em <https://www.sabado.pt/mundo/africa/detalhe/presidente-exonera-mais-um-filho-de-jose-eduardo-dos-santos>

<sup>270</sup> Sapo (2018, 25 de Setembro). Um ano de João Lourenço, o "exonerador implacável": uma demissão a cada dois dias. *Renascença*. Consultado em 16 de Julho de 2019, em <https://rr.sapo.pt/noticia/125499/um-ano-de-joao-lourenco-o-exonerador-implacavel-uma-demissao-a-cada-dois-dias>.

Ademais, os artistas passaram a receber convites de vários veículos de comunicação, inclusive da televisão pública. Entretanto, há várias pessoas indiciadas por corrupção entre os quadros de João Lourenço<sup>271</sup>. Com isso, o momento ainda é de incertezas sobre as mudanças que ocorrerão no país.

Em entrevista à agência Lusa<sup>272</sup>, em abril de 2018, Ikonoklasta afirma que percebe no governo de João Lourenço mais aberturas para o diálogo em relação ao governo de José Eduardo dos Santos. Isso possibilitou uma remodelação na forma de luta dos ativistas, que também passaram a usar os espaços institucionais para fazer reivindicações. Todavia, o *rapper* ainda considera que são necessárias mais mudanças.

A luta não precisa de ser nos mesmos moldes para sempre. Nós, no tempo do José Eduardo dos Santos, não tínhamos um espaço de fala, não havia a diversidade, a pluralidade das vozes, não havia direito à crítica. Então era preciso nós sermos confrontacionistas e conquistar esse espaço. Neste momento há uma retórica de abertura. Então essa abertura tem que ser explorada (...) as pessoas agora sentem que têm esse espaço para agir (...) aproveitar estes espaços de abertura que existem, criar pontes de diálogo e tentar forçar o Governo a perceber que não pode haver evolução e desenvolvimento sem uma sociedade civil forte (...) Quando há uma abertura para conversar, nós também temos que saber explorar e temos que mostrar que não somos só da pancada. Não há um atirar da toalha ao chão, há uma vontade de explorar esses novos espaços que existem (...) (Ikonoklasta, *Lusa*, 27 de abril de 2018).

Luaty Beirão, o Ikonoklasta, chegou a comemorar a exoneração de Isabel dos Santos em dezembro de 2017 da presidência da Sonangol, estatal do petróleo<sup>273</sup>. Ademais, foi recebido pelo presidente João Lourenço em dezembro de 2018, para apresentar as suas pautas políticas, junto com outros ativistas, e comemorou essa abertura<sup>274</sup>. No entanto, levantou-se a suspeita em janeiro de 2019 de que, quando era

---

<sup>271</sup> Villalobos (2017, 29 de Setembro). João Lourenço recupera dez ministros de José Eduardo dos Santos. *Público*. Consultado em 05 de Outubro de 2017, em <https://www.publico.pt/2017/09/29/mundo/noticia/joao-lourenco-recupera-dez-ministros-de-jose-eduardo-dos-santos-1787200>

<sup>272</sup> MadreMedia/Lusa. (2018, 26 de Abril). A luta em Angola “não precisa de ser nos mesmos moldes para sempre”, afirma Luaty Beirão. *Sapo*. Consultado em 10 de Maio de 2018, em: <https://24.sapo.pt/atualidade/artigos/a-luta-em-angola-nao-precisa-de-ser-nos-mesmos-moldes-para-sempre-afirma-luaty-beirao>

<sup>273</sup> TSF. (2017, 15 de Novembro). Luaty animado com PR de Angola. “Está a meter a mão no ninho dos marimbondos”. Consultado em 18 de Junho de 2019, em <https://www.tsf.pt/internacional/interior/luaty-surpreso-com-joao-lourenco-esta-a-meter-a-mao-no-ninho-dos-marimbondos-8920458.html>

<sup>274</sup> Público. (2018, 04 de Dezembro). Luaty Beirão recebido pelo Presidente de Angola. Rafael Marques impedido de entrar. Consultado em 18 de Junho de 2019, em

ministro da defesa, João Lourenço teria participado de negociação obscura no valor de 495 milhões de euros em 2015, com empresas envolvidas em escândalo de dívida oculta em Moçambique<sup>275</sup>. Essa polêmica fez com que o *rapper* e ativista ficasse receoso quanto ao futuro de Angola: “Manter-se-à nebulosa a aura de quem pretende ser promotor de transformações significativas. O espaço para a fé começa a tornar-se exíguo”, escreveu Luaty Beirão no *Twitter*, em 28 de janeiro de 2019<sup>276</sup>.

## 8.2 Estudo de Caso: MCK

O *rapper* MCK, estudo de caso nesta pesquisa no âmbito de Angola, é atuante do movimento *hip-hop* desde o início dos anos 1990. As suas primeiras aparições foram como *b-boy* e depois como *rapper*. O seu nome só ficou conhecido no ano de 2002, quando lançou o primeiro álbum, com um conjunto de críticas significativas ao governo do MPLA, intitulado *Trincheira de ideias*. O seu nome é Katrogi Nhangá Lwamba, mas ele também utiliza os nomes artísticos MC Kappa ou Katro. Atualmente, possui formação em filosofia e direito, mas quando lançou o primeiro disco ainda não tinha qualquer título acadêmico. MCK ainda é dono de uma agência de marketing, que é o seu principal meio de subsistência e apresenta, aos sábados, o programa A Kapella Show, na Rádio Despertar, ligada à UNITA.

Ao lançar o primeiro álbum, MCK conseguiu rápida ascensão, se tornando, provavelmente, o *rapper* angolano mais conhecido, em um período que as vozes opositoras ao regime cresciam no *hip-hop*. Com a popularidade alcançada e o tom crítico, as suas músicas logo foram censuradas nas rádios angolanas, sobretudo nas mídias controladas de forma direta ou indireta pelo governo, situação recorrente em Angola, assim como visto em Domingos da Cruz (2012).

Apesar de ter uma produção quase caseira, o álbum *Trincheira de ideias* vendeu cerca de cinco mil cópias. Suas músicas inspiraram vários jovens a refletir sobre as

---

<https://www.publico.pt/2018/12/04/mundo/noticia/rafael-marques-luaty-beirao-serao-recebidos-terca-presidente-angola-1853401>

<sup>275</sup> Issufo, N. (2019, 30 de Maio). Consultora menciona João Lourenço no escândalo das "dívidas ocultas". *Deutsche welle*. Consultado em 16 de Julho de 2019, em <https://www.dw.com/pt-002/consultora-menciona-jo%C3%A3o-louren%C3%A7o-no-esc%C3%A2ndalo-das-d%C3%ADvidas-ocultas/a-47270385-0>

<sup>276</sup> Mozos, J. P. (2019, 29 de Janeiro). Luaty Beirão responde a polémica sobre João Lourenço: “O espaço para a fé começa a tornar-se exíguo...”. *Observador*. Consultado em 16 de Julho de 2019, em <https://observador.pt/2019/01/29/luaty-beirao-responde-a-polemica-sobre-joao-lourenco-o-espaco-para-a-fe-comeca-a-tornar-se-exiguo/>

mensagens e divulgar as ideias do *rapper*. Entre eles, estava o lavador de carros Arsénio Sebastião, o “Cherokee”, que foi morto em 26 de novembro de 2003 no centro de Luanda, por estar reproduzindo a música *A técnica, as causas e as consequências* (MCK, 2002, faixa 13)<sup>277</sup>.

MCK discorre, em entrevista para esta tese em 07 de dezembro de 2016, que os soldados da Unidade de Guarda Presidencial (UGP) foram os responsáveis pelo assassinato. O intuito foi dar um exemplo, para que outras pessoas não se rebelassem contra o governo local. Na ocasião, “Cherokee” estava cantando e ouvindo a música no centro de Luanda, enquanto trabalhava. Os guardas o abordaram e o afogaram até a morte. Testemunhas afirmaram terem ouvido os agentes falarem em voz alta que faziam aquilo para ninguém mais desafiar o governo.

Foi um momento de muita tensão, obviamente. Não só pressão a nível de instituições, mas também pressões a nível familiar. Na minha família, como na família do “Cherokee”, porque foi uma vida que se foi embora. Mas também foi um marco muito importante na minha carreira, porque eu deixei de ser um mero artista, um mero *rapper* e passei a ser um ativista cívico. Passei a ser nesse momento defensor dos direitos humanos. Isso provavelmente foi a coisa que me galvanizou a continuar e não parar. (...) Mais do que isso, o assunto, por ser uma agressão ao mais humilde dos direitos, que é o direito à vida, teve uma repercussão internacional muito forte. (...) Então, ao invés de estimular a parar, deu energias e galvanizou-me a continuar. Mais do que isso, deu-me um sentido orientador a minha carreira (MCK, entrevista para a tese, 07 de dezembro de 2016).

MCK possui uma parceria com Ikonoklasta desde os primeiros anos da carreira. Quando soube da morte de “Cherokee”, Ikonoklasta resolveu gravar uma música para expor com ainda mais contundência as violências praticadas pelo regime angolano. A canção foi intitulada de *Sou um kamikaze angolano e esta é a minha missão* (Ikonoklasta, 2003, lançada como *single*). Ele escreve a letra como uma carta de suicídio com saudações às pessoas que ama, sobretudo aos seus pais, pontuando que: “Isto é a minha nota de suicídio aos meus pais. Amo-vos muito, desculpem, mas não aguento mais. A cada dia que passa minha vida perde importância. Porque cada dia que passa morre um pouco a esperança” (Ikonoklasta, 2003, lançada como *single*). O *rapper* afirma não aguentar mais o silenciamento, por isso, soltou todo o seu sentimento de revolta antes de se despedir:

---

<sup>277</sup> Lopes, M. (2012, 10 de Fevereiro). Voz de Angola. Público. Consultado em 01 de Março de 2015, em <https://www.publico.pt/2012/02/10/jornal/voz-de-angola-23934449>

Saudações a todos, obrigado pela dedicação, chegou a hora de partir, esta é a minha última canção/ Isto representa a formiga desafiando o elefante p´uma contenda, 1 kilo de plutónio à volta da cintura, morte certa/ Esgotou-se o tempo e a paciência, a passividade e a benevolência/ Falo de um povo exausto da subserviência, estamos fartos das tuas negligências, incompetências e ingerências (...) Culpado da miséria no país não é só um, mas o principal, não é segredo, chama-se Zedú/ Do comunismo ao conformismo, de marionete a usurpador de poderes, quem te menciona, ou é morto ou vai kuzú/ Se não tens controle sobre tua guarda, quem é o culpado? (...) És um pedaço de ferro, mano, frio e inanimado, o teu coração, se tens algum, bate do outro lado/ Anuncio que não volto a candidatar-me, mas o posto deu-te saudades, antes de saltares/ José Edu Murphy, o nosso actor mais bravo, ao invés do Nobel, era o Oscar que deveria ter implorado (Ikonoklasta, 2003, lançada como *single*).

Ikonoklasta adota um tom de despedida por entender que o presidente José Eduardo dos Santos jamais aceitaria críticas tão explícitas. Portanto, o *rapper* torna-se um “kamikaze”, ao abrir mão do tom pacífico e comedido que utilizara até então. O artista traça um perfil do presidente, criticando pontos como a incoerência com a ideologia que o MPLA afirma seguir, a corrupção e as perseguições aos opositores. Além disso, o chama de “José Edu Murphy”, em uma analogia ao ator estadunidense Eddie Murphy. Isso porque o presidente afirmou em novembro de 2002 que merecia receber o Nobel da Paz, por ter acabado com a guerra no país<sup>278</sup>. No entanto, Ikonoklasta entende que ele merecia o Oscar, já que ordena assassinatos de opositores, enquanto promove campanha pública para ser chamado de “Arquiteto da Paz”. Diferentemente do esperado, Luaty não recebeu qualquer retaliação por conta dessa música. A principal suspeita é que o *rapper* foi protegido na época, devido as ligações do pai dele com o MPLA.

Além do apoio de Ikonoklasta, MCK afirmou, em entrevista para esta tese em 06 de dezembro de 2016, que recebeu vários apoios de ONG’s internacionais e membros do movimento *hip-hop*, chegando a cantar na América do Sul, Europa e outros países da África. No Brasil, o artista angolano relembra ter conhecido artistas renomados pela defesa da causa negra, como o ator Lázaro Ramos, o *rapper* MV Bill e a cantora Sandra de Sá. MCK inclusive fez uma participação no álbum *AfricaNatividade*, de Sandra de Sá, ao cantar um trecho da música *Evoluir* (Sandra de Sá, 2010, faixa 12). Devido a esses incentivos, MCK seguiu a carreira artística e gravou o disco *Nutrição espiritual* em 2006 com novas críticas ao governo angolano. Em 2011, MCK lançou o álbum *Proibido ouvir isto*, título que faz alusão ao fato de a música dele não ser executada nos meios de

---

<sup>278</sup> Campos, G. (2017, 02 de Fevereiro). Haja noção do ridículo. *Maka Angola*. Consultado em 05 de Maio de 2019, em <https://www.makaangola.org/2017/02/haja-nocao-do-ridiculo/>

comunicação de Angola. Mesmo com a censura da imprensa, o trabalho atingiu o número de 10 mil cópias vendidas nas primeiras quatro horas após o lançamento<sup>279</sup>.

Ao mesmo tempo em que ficou mais famoso, as restrições ao seu trabalho se intensificaram. Em debate realizado na Universidade de Coimbra, em 24 de março de 2017, organizado pelo autor desta tese, MCK afirmou que o governo instituiu uma lei direcionada apenas para fazer censura a ele e a Ikonoklasta. MCK se referia ao decreto nº111/11, de 2011, que regulamenta as atividades de espetáculos e divertimentos públicos<sup>280</sup>. O decreto passou a instituir uma série de normas rigorosas para o governo autorizar, por meio de um visto específico, a realização de um concerto em Angola (*ibidem*). Entre outros itens, as normas previam que os organizadores informassem os nomes de todos os participantes de um espetáculo público, com currículos dos artistas e contratos estabelecidos entre a entidade promotora e as atrações, bem como os detalhes técnicos da utilização do recinto (*ibidem*).

O *rapper* Ikonoklasta enviou o referido documento por *e-mail* para análise do autor desta tese. O documento aparenta isenção e prevê aplicabilidade para todos os artistas e organizadores de eventos. Entretanto, MCK e Ikonoklasta relataram que esse decreto foi instituído apenas para proibir os concertos de *rap* de intervenção e a única informação que interessa aos fiscais é saber os nomes dos artistas com participação prevista nos eventos. Assim, MCK afirmou na palestra na Universidade de Coimbra, que, caso tenha a participação deles dois, a tendência é que algum item, entre as dezenas previstas no documento, seja utilizado como justificativa para impedir a realização do concerto.

Por conta disso, MCK ironizou na palestra em Coimbra que a “lei” deveria ser batizada com o nome da dupla. MCK relatou que as normas do decreto sequer são solicitadas para eventos que não sejam de *hip-hop*. O *rapper* ainda reclama que as suspensões dos vistos são comunicadas geralmente em horários próximos aos dos concertos, pois o decreto determina multas proporcionais ao número de ingressos vendidos, em casos de desobediência, então, essa proximidade maximiza o prejuízo de *rappers* e promotores. Trata-se de uma estratégia para desestimular a realização de

---

<sup>279</sup> Weiler, S. (2012, 08 de Março). “Proibido Ouvir Isso” - o terceiro álbum do rapper angolano MCK. *Deutsche welle*. Consultado em 25 de Junho de 2019, em <https://www.dw.com/pt-002/proibido-ouvir-isso-o-terceiro-%C3%A1lbum-do-rapper-angolano-mck/a-15792969-0>

<sup>280</sup> Ministério da Cultura. (2011, 31 de Maio – Publicado em 2013, 13 de Março). Decreto Presidencial 111/11 - Atividades de Espectáculos e Divertimentos Públicos. Consultado em 27 de Abril de 2017, em <http://www.cidadao.gov.ao/VerLegislacao.aspx?id=499>

concertos de *rap*. MCK relatou casos em que a polícia revogou os vistos 30 minutos antes do horário previsto para início do espetáculo.

Além da atuação interventiva no *rap*, Ikonoklasta é muito atuante como ativista cívico, organizando manifestações de rua desde 2011, como visto na introdução do capítulo. Entretanto, mesmo realizando frequente parceria artística com Ikonoklasta, MCK não costuma ir às manifestações civis de rua, apesar de ter relatado, em entrevista para esta tese, a participação em duas dessas ações. O artista justifica que as manifestações ainda são muito embrionárias em Angola, por isso, o governo aciona a polícia para agir com uma violência desproporcional. Assim, MCK afirma que não utiliza o poder de mobilização que possui, para não pôr pessoas em risco.

Eu acho que é uma realidade embrionária e muito sensível a situação em Angola. Temos que tomar cuidado, mas provavelmente se eu fizesse uma mobilização para manifestação, podia conseguir meter um público de mil pessoas na Praça da Independência. Entretanto, não sei bem se vai servir ter mil pessoas na Praça da Independência, para levar jato de água quente, para levar porrete e etc. Criar algumas condições que, no meu ponto de vista, permitam que as manifestações aconteçam normalmente. E não oferecer só gratuitamente para serem violados os seus direitos, como vem acontecendo. Até então dia 26, por exemplo, eu estaria presente, mas tem que ter algum selo de identificação no meu ponto de vista. Algo para evitar provocação e alguma segurança para quem eu convido para estar presente (MCK, entrevista, 08 de dezembro de 2016).

Observando os quadros com os principais conteúdos abordados na carreira de MCK, apresentados no capítulo de metodologia, é possível concluir que os assuntos mais abordados são: Política de Angola, autobiografia, identidade, religião e *rap*. É importante perceber ainda que a política de Angola esteve em primeiro lugar em todos os discos, mostrando que o artista atua como uma espécie de comentarista da situação política do país.

MCK se vê como integrante de uma geração que põe fim ao silêncio em Angola, pois não havia produção de músicas de caráter reivindicativo no país desde o 27 de maio de 1977, quando milhares de pessoas foram mortas pelo governo, incluindo três dos artistas mais famosos no país. MCK relatou, em entrevista no dia 04 de dezembro de 2016, a existência de um “conjunto de temas” que “não são discutidos de forma aberta em Angola” (MCK, entrevista, 04 de dezembro de 2016). De acordo com o artista, os angolanos são orientados desde criança a não abordarem esses assuntos, mas ele se considera como um “desobediente”, por falar publicamente sobre os conteúdos “proibidos”. A política é um dos assuntos temidos, pois, segundo o *rapper*, devido ao

histórico de repressões no país, as pessoas têm “receio de falar [sobre] política” (MCK, entrevista, 04 de dezembro de 2016).

A autobiografia é também um tema muito abordado pelo artista, porque a postura de confrontar esse regime político lhe trouxe uma vida de riscos e de medo para a família, pois seus pais cresceram “com o imaginário colonial, da falta de liberdade, da perseguição da PIDE” (MCK, entrevista, 04 de dezembro de 2016). Ele ainda pontua que “para eles, esse cenário embrionário, tanto da independência, como da democracia, não os diz muita coisa” (MCK, entrevista, 04 de dezembro de 2016). Assim, o receio constante de um perigo iminente acompanha o pensamento da família do artista desde quando ele decidiu adotar uma postura interventiva.

É claro que eles vivem ainda aquela mentalidade (...) Existem os receios legítimos no seio da sociedade e, no meu ponto de vista, naturais, do seio familiar, que tem o receio de que aconteça alguma coisa perigosa, porque viveram um passado recente. Que perderam vários familiares com a Guerra Civil, que tivemos lá por vários anos, que perderam familiares que ousaram em manifestar a sua opinião de forma livre. Então, isso não é uma coisa que transforma-se do dia para noite. Mas, entretanto, dentro de casa, apesar daquele receio legítimo e natural da família, da mãe que ama muito, dos irmãos mais velhos que têm preocupação contigo, hoje (eles) respeitam, respeitam muito, por causa desses espaços de liberdade que a gente vai conquistando com algum sacrifício e glória (MCK, entrevista, 04 de dezembro de 2016).

Uma explicação para a identidade ser o terceiro tema mais abordado pelo artista é o fato de o histórico colonial ter apagado vários traços endógenos africanos, como a língua, a estética do cabelo (por meio do incentivo ao alisamento capilar) e a forma de se vestir. Sendo assim, MCK afirma que tem como objetivo na música resgatar e preservar o valor cultural e a diversidade africana, tanto por meio da aparência, como da ideologia. Desse modo, diz se basear em autores que apostam nesse resgate da identidade africana, para compor as letras.

Vamos nos basear em pensadores como Kizerbo, através de bater muito nessa questão da identidade, principalmente identidade africana. (...) Em Angola, existe uma barreira jurídico legal, que o cidadão nacional não pode ter três nomes da língua nacional. Ou seja, eu não posso me chamar Katrogi Nhangá Lwamba. Tem que ser nome europeu. Imagina que chato ter uma limitação do brasileiro ao português, não pode ter três nomes brasileiros. Ou português não pode ter três nomes portugueses. A questão dos miúdos, das crianças, que são induzidas a não ir à escola usando cabelo natural. São quase que obrigadas a alisar ou aplicar cabelo brasileiro, que é uma agressão muito forte. No nosso continente [existe] uma política de exclusão muito forte. As forças nacionais, por exemplo, são poucas pessoas [que reivindicam uma cultura nacional]. Fecham templos e



usamos trajes ocidentais, não consigo ir a uma festa na África com uma roupa africana. Enfim, temos um problema, um conjunto de situações, que vai nos ajudar nesse desafio do resgate cultural, buscar um encontro (MCK, entrevista, 04 de dezembro de 2016).

Nesta tese, foram vistos autores como Albert Memmi (2007) e Frantz Fanon (2008) realizando reflexões semelhantes sobre a importância do resgate identitário, bem como autores do pan-africanismo. Essa busca da identidade também influencia na forma de produzir a música. Segundo o artista, inicialmente houve uma grande influência norte-americana na produção do *rap* angolano no início da década de 1990. Logo depois, passou a ter influência do *rap* brasileiro, inicialmente com Gabriel O Pensador e, depois, com artistas e grupos como Racionais MC's e Thaíde. Entretanto, quando percebeu que era possível “samplear” músicas de outros ritmos, MCK iniciou uma preocupação com uma formação da identidade angolana, buscando inserir recortes musicais artistas do passado e ritmos locais, para construir uma música *rap* que se diferenciasse da produzida em outros lugares. Esse trabalho teve uma orientação do produtor Conductor<sup>281</sup>, responsável pela produção do primeiro álbum de MCK e que alegou, em conversa com o autor desta tese, ter levado essa ideia de valorização de angolanidade para MCK.

Quem ouve tanto o *Trincheira de ideias*, o *Nutrição espiritual*, como o *Proibido ouvir isto*, mesmo sem conhecer os instrumentais, tu consegues ver que esses *raps* são África, porque têm instrumentos típicos da música africana “sampleada”. Tem aquela guitarra de tacha africana. Tens a rebita africana. Tens a marimba africana no *rap*. Tens o reco-reco no *rap*. Tens um conjunto de elementos no *rap*. Tens o cora, que nós usamos com alguma regularidade. Aquela região, mais dos grandes lagos e do Norte da África. Porque nós despertamos um caminho mais tarde e vimos que o nosso *rap* vai ter maior valor se eventualmente for um rosto identitário de Angola. Se nosso *rap* ficar parecido ao norte-americano, nós vamos estar representando menos, pois o nosso *rap* é propriamente o espelho, que reflete Angola nas suas mais variadas formas (MCK, entrevista, 08 de dezembro de 2016).

A questão da religião está presente na carreira do artista porque ele tem uma formação religiosa, como Testemunha de Jeová, apesar de não exercer a crença com frequência atualmente. Ele afirma que crê em Deus, mas que teve uma história ligada à

---

<sup>281</sup> Andro del Pozo, o Conductor, é filho de pai angolano e mãe cubana. Ele nasceu em Cuba e se mudou para Angola aos 4 anos de idade, por isso, tem as duas nacionalidades. Aos 18 anos, em 1999, transferiu-se para Portugal, onde iniciou a carreira como produtor. Ele buscava como diferencial em Portugal “samplear” os artistas angolanos. Conductor produziu sete instrumentais para o álbum de MCK sem conhecê-lo pessoalmente. O contato entre eles era via telefone e foi estabelecido por Luaty Beirão, o Ikonoklasta, que também residia em Portugal.

religiosidade, por isso, opta pela tolerância e o respeito a qualquer crença ou até mesmo à falta de crença, como é o caso do seu parceiro musical Ikonoklasta, que é ateu.

Em relação ao *rap*, MCK aborda bastante a questão da preservação de uma identidade do *rap* voltada ao ativismo cívico. Assim, o artista estabelece características essenciais para serem mantidas e também comemora o fato de o *rap* ter se tornado um meio informativo de destaque no cenário angolano, pois provoca intensos debates de grande repercussão social.

O *rap* é o estilo musical, junto com o kuduro, que mais facilmente entra e passa uma mensagem nas periferias. O *rap* é o estilo musical que mais atrai a comunidade literária, que vai crescendo. O *rap* é o estilo musical que vai abraçando cada um dos ativismos em Angola. Se iniciou agora a onda do “ativismo capilar”, por exemplo, é o estilo musical que as ativistas capilares usam muito. Estamos então com muitas vantagens nesse sentido. (MCK, entrevista, 08 de dezembro de 2016).

O ativismo capilar, citado pelo *rapper*, é uma forma de ativismo cívico por meio da valorização de um cabelo crespo natural, negando assim a tendência de alisamento ou aplicação de cabelo.

### 8.2.1 Análise do discurso de MCK

A análise das letras de MCK começa no primeiro álbum do artista, *Trincheira de ideias*, lançado em 2002. Nesse álbum, o tema mais abordado é política de Angola, com seis inserções entre as 14 músicas do disco. Em segundo, aparece autobiografia, com cinco. Os temas guerra e identidade ocupam a terceira posição no referido álbum, com quatro aparições, cada. Enquanto isso, identidade, vida no gueto, resistência e colonialismo aparecem logo em seguida, com três aparições, cada.

MCK era estudante de filosofia e tinha 21 anos na época de gravação do primeiro disco. Ele vivia nas periferias de Luanda e dispunha de poucos recursos financeiros. Em meio às exclusões sociais que sofrem jovens com esse perfil, o *rap* se tornou uma forma de falar sobre a própria realidade, muito por conta do alcance da música e da possibilidade de gravar com baixo custo financeiro e escassez de produção técnica, em uma dinâmica semelhante à demonstrada por Tony Mitchell (2001), na parte teórica desta tese. O primeiro álbum de MCK inclusive possui várias falhas técnicas e tem variações de volume do som, com algumas frases muito difíceis de serem compreendidas. O próprio MCK reconhece isso na faixa introdutória, denominada *Konceito do K*, ao afirmar que

“Este disco não tem qualquer patrocínio do André ou ajuda do José, não é editado e tem distribuição independente, com as vozes mal captadas, misturas sei lá como, capa improvisada, mas tasse/ Tem pouca qualidade, mas tá seguro, muita notícia no mambo” (MCK, 2002, faixa 1). O artista, no entanto, pontua que, em música de intervenção, o mais importante é o conteúdo abordado.

Vocês sabem que *é rap* é música de intervenção social, logo, o *MC* deve contribuir para a educação cultural do seu povo, né?/ Devemos deixar a herança cultural, para a geração que vem depois de nós/ Ya, mano, curte o disco, se não gostares dos sons é extremamente normal/ Pessoalmente, acredito que os gostos não devem ser discutidos, até porque está habituado a ouvir os... Ya, nem vou dizer, lamento/ Aliás, também não canto pra agradecer o universo, canto para determinadas pessoas, aquilo que Cristo chamou de o povo escolhido, esse é o meu povo/ Isto quer dizer que um admirador meu é igual a 80 dos... dos, destá, vocês sabem, é pá mano/ Última dica: Se gostares do álbum, por favor, não reproduza esse mambo, ajude o produto interno bruto a crescer, apoia o mercado independente, porque não adianta tu se considerares consciente, consciente e consciente e não apoiar o circuito fechado (MCK, 2002, faixa 1).

*Trincheira de ideias* foi lançado no mesmo ano em que se encerrou a Guerra Civil Angolana. Isso explica o fato de o tema “guerra” ser o terceiro mais citado do álbum, mas não ter presença significativa nos demais discos. A música que mais repercutiu no álbum, *A técnica, as causas e as consequências* (MCK, 2002, faixa 13) é uma das que exploram o tema. Esse assunto é abordado logo no início da música, quando o artista versa:

Cidadão angolense acorda antes que o sono t'enterra, se deres ouvido à 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 (MCK, 2002, faixa 13).

Nesses versos de abertura da música, o artista afirma que há uma tendência a apontar a guerra como única causa dos problemas sociais do país, mas ele também responsabiliza o MPLA. Uma referência ao MPLA está na metáfora “corrente”, simbolizando as restrições de liberdade impostas pelo partido no poder. Outra referência são as cores da bandeira do partido (e de Angola): preto, vermelho e amarelo. Assim como o título sugere, a música busca apresentar as três etapas do processo de dominação do MPLA: A “técnica” de execução, as “causas” que motivam essa estratégia e as “consequências” para a população. No título da música, o “c” é substituído pelo “k”, por ser típico de algumas línguas africanas a utilização de muitos “k” nos nomes. Assim como o próprio autor da música é muitas vezes conhecido por “K”.

A primeira parte é dedicada às técnicas, com destaque na música para os temas mídia e manipulação. É por meio de uma estratégia em conjunto entre o governo e os meios de comunicação que é elaborada a técnica de manipulação das massas, como observam Domingos da Cruz (2012) e João Paulo Nganga (2008). Nganga explica que não existe possibilidade de apresentar temas críticos nos meios de comunicação de Angola, enquanto Cruz relata sobre as diversas formas de perseguição aos jornalistas que criticam o governo no país.

Sobre a manipulação, o artista afirma que, com grande parte da população na miséria, o MPLA consegue exercer controle sobre o povo. Para isso, adota estratégias como propagar a sensação de instabilidade, alegando o risco de haver uma nova guerra, caso o partido não continue no poder. Vale ressaltar que a morte do líder da UNITA, Jonas Savimbi, ocorrida em 22 de fevereiro de 2002, foi a principal causa para o fim da guerra. Desse modo, o MPLA utiliza a possível ascensão de um novo líder da UNITA como um risco para a retomada dos conflitos, ao mesmo tempo em que faz forte campanha midiática chamando José Eduardo dos Santos de “Arquiteto da Paz”. Os versos de MCK sobre esses assuntos remetem às contribuições de Christine Messiant (2008), quando essa autora retrata a utilização de um discurso sofisticado por jornalistas angolanos, para convencer a população a atender aos interesses do regime.

Na música, o *rapper* ainda classifica a mídia pública como manipuladora de informações, mas também contesta os demais veículos. MCK denota, dessa forma, um novo sentido para a sigla do partido no poder, o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). O artista batiza o partido de Manipulação Popular de Lixamento: “Como a massa desconhece a técnica da M.anipulação P.opular de L.ixamento A.ngolense, ninguém sente o peso da algema/ Cultivam em ti o medo que semearam nos teus pais, as tuas atitudes dependem da rádio e da televisão”. Ao analisar esse papel da mídia, MCK clama aos seus fãs: “Desliga a televisão, rasga o jornal e analisa o quotidiano”.

MCK define essa estratégia midiática, que estimularia o povo a defender o regime, mesmo sem ter abrigo ou emprego, como “escravidão moderna”. Na música, MCK tenta mostrar problemas estruturais da sociedade angolana que a mídia não expõe. Um deles é a educação mutilada, pois o *rapper* considera que o partido não promove investimento em educação, para diminuir o poder crítico do povo. Outro problema é a utilização das igrejas para aniquilar o espírito de revolta, contribuindo para a manobra política, pois muitos religiosos também apontam o MPLA como “paladino da paz”. O

artista ressalta ainda que o partido incentiva o consumo de álcool desde a adolescência, quando versa: “Afastaram-te dos livros desde criança, aos 12 anos uniram-te as cervejas”. Desse modo, MCK versa sobre diversas ações que mantêm o povo “preso, sob uma frequência de controlo automático de grades invisíveis”.

Na segunda parte da música, dedicada às causas, o *rapper* continua explorando o assunto política de Angola e sugere que o país não conseguiu a independência, pois, desde quando expulsou os colonizadores, sofre com a ineficiência dos governos. Assim, os problemas sociais continuam graves e o domínio sobre uma massa oprimida é vigente. Ao que tudo indica, portanto, o povo do país apenas se livrou de um colonizador europeu, para ser explorado por um colonizador local, como previa Frantz Fanon (1968). O autor declarava que a única forma de os abusos contra a população não continuarem seriam com mudanças radicais nas estruturas de poder, formando governos criados a partir de saberes locais e sem repetir modelos de influência ocidental.

Outro problema enfatizado por MCK é a falta de liberdade de expressão, com a morte de opositores, como ressalta Domingos da Cruz (2012), em seu estudo sobre a liberdade de imprensa em Angola. O artista canta: “Quem fala a verdade vai p’ó caixão, que raio de democracia é essa?”. Ainda nas palavras de MCK, há uma política desumana e egoísta por parte dos governantes, que vivem com luxo, enquanto a maior parte da população padece na pobreza.

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 acções 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 “projecteis”/ Prometem-nos um amanhã melhor com escolas sem giz... (MCK, 2002, faixa 13).

Na última parte da música, dedicada às consequências, Kappa retrata sobre doenças: “Ganhamos o Prémio Nobel do paludismo e da malária”. Paludismo e malária são oficialmente a mesma doença, mas a população costuma denominar de “paludismo” o estágio mais leve desse problema. Ele também questiona o grande índice de analfabetismo e a inexistência de uma vida tranquila até para crianças, ao dizer que o país tem “mais armas que bonecas”.

A música *A téknika, as kausas e as konsekuências* também resgata o grupo Os Kiezos<sup>282</sup>, por meio de *sample* do ritmo, para formar o instrumental desse *rap*. No período colonial, esse grupo transmitia mensagens codificadas criticando os colonos, usando expressões em línguas locais. Suas músicas estimulavam a dança, inclusive dos próprios colonizadores, que não entendiam as críticas direcionadas a eles, enquanto as pessoas que dominavam os calões em quimbundo se admiravam com a situação paradoxal.

Esse grupo, no passado, tem um selo de respeitabilidade, por cantar em um dialeto local. Os portugueses não percebiam, eram uma espécie de bobo da corte. Eles faziam os portugueses dançar, a cantarem numa língua, que eles não estavam a entender, que a mensagem era: “não nos queremos aqui, vão embora” (MCK, entrevista, 18 de fevereiro de 2017).

A identidade é um assunto que também está entre as principais preocupações de MCK no álbum *Trincheira de ideias*. O tema está em terceiro lugar, com quatro aparições, o que mostra uma intenção de formar um *rap* angolano pautado numa identidade local, buscando uma “angolanidade”, assim como foi visto no ativismo do N’gola Ritmos, abordado por Marissa Mormaan (2010) e Amanda Palomo Alves (2013). Uma das principais estratégias nessa formação identitária é realizar um resgate sonoro de músicas do passado, em que o *sample* tem um papel fundamental, assim como apresenta Gilles Tordjman (1998). O *sample* é, na verdade, uma função do produtor musical. Nesse álbum de MCK, várias músicas foram produzidas pelo *beatmaker* Andro del Pozo, o Conductor, que se preocupou com uma identidade angolana. Um exemplo no primeiro álbum de MCK é o fato de haver duas faixas com *samples* de David Zé, que travou importante luta contra o colonialismo. Em *Políticas de domínio* (MCK, 2002, faixa 12), há um trecho de *Undengue uami* (David Zé, 1975, faixa 10), enquanto na música *Guerrilheiro do musseque* (MCK, 2002, faixa 10) foi utilizado *sample* da música *O guerrilheiro* (David Zé, 1975, faixa 1).

A música *Políticas de domínio* reúne os temas identidade, racismo, história da África e colonialismo. Apesar de a produção ser de Conductor, o *rapper* tem a preocupação de rimar em sintonia ideológica e musical com o ritmo, para que o resgate identitário seja realizado. MCK busca mostrar como a herança colonial, marcada por um

---

<sup>282</sup> Os Kiezos é um conjunto musical de ritmos diversos que existe até a atualidade, mas com uma formação completamente diferente. Além de possuir músicas próprias, o grupo também acompanhava outros artistas de referência, como David Zé, Urbano de Castro e Artur Nunes.

histórico de racismo e escravidão, ainda traz problemas de identidade no país. Durante toda a faixa, a voz de David Zé é repetida com dizeres da música *Undengue uami* – canção em quimbundo que pode ser traduzida como “minha infância”. David Zé canta sobre o sofrimento que viveu desde a infância, ao ver o colono obrigando as pessoas a trabalharem nos campos e também versa sobre a escola, amigos e infância. Já MCK tenta alertar aos “irmãos” negros sobre a construção de um discurso histórico que inferioriza os africanos, sendo necessário pensar em vias de emancipação.

Logo no início da música, o artista é contundente com o ouvinte, ao afirmar: “O complexo de inferioridade domina o seu raciocínio”. Trata-se de um pensamento semelhante ao de Frantz Fanon (2008), que pesquisou o complexo de inferioridade de pessoas nascidas em colônias. O autor concluiu que esses complexos só seriam extintos com o fim de estruturas coloniais. Questionado se teria se inspirado em Frantz Fanon na época, o artista afirmou que só conhecia o nome do autor martinicano, mas não havia lido nenhuma obra dele, percebendo as similitudes entre o seu discurso e o do autor apenas no futuro.

MCK também remete ao histórico de escravidão e racismo, quando pontua “Seja bem-vindo a essa viagem ao passado, antes de eu nascer. Cerca de 500 anos atrás”. Ele afirma, assim, que ainda há reflexos da escravidão na sociedade atual; por isso, pontua “Não se joga fora cinco séculos em um dia”. MCK mostra novamente coincidências com o pensamento de Fanon (2008), ao afirmar que são construídas imagens dicotômicas entre negros e brancos. Segundo o músico, o negro é associado à “tristeza”, “incapacidade intelectual”, “escuridão”, “abismo”, enquanto a cor branca é traduzida como “paz”, “sucesso” e “lealdade”. No entanto, ele afirma se orgulhar da cor “preta”, que, para ele, significa “sentimento abolicionista”, e também afirma que “o meu racismo é antirracista”.

MCK ainda condena a imagem construída sobre a África, como uma “terra do luto, terra do ódio”. O *rapper* busca reverter essa imagem mostrando a intelectualidade africana como pioneira, ao questionar: “Onde estava a inteligência ocidental, enquanto os egípcios construíam pirâmides, escrituras hieroglíficas?”. Outro pioneirismo mostrado pelo artista na letra é que foi no continente africano onde surgiu a “primeira letra”, para se referir a origem das escrituras. Desse modo, ele pergunta: “É isso que chamam de atraso?”. E, logo em seguida, conclui que: “Somos os verdadeiros donos do progresso humano e nada esconde a sabedoria de nossos ancestrais”, bem como diz “Os negros sempre cultivaram a paz e os brancos mais próximos de Satanás. O diabo é mais parecido com os brancos”. MCK também afirma que “Não me envergonho de ter sido

escravizado”. O *rapper* versa não ter vergonha desse histórico, porque, para ele, se tratou de uma traição dos brancos, que maltrataram aqueles que os receberam com sorrisos. Sendo assim, utiliza a sua crença religiosa para prever que o castigo será a ida dos escravocratas para o “inferno”.

Durante a maior parte da música, MCK reforçou o pensamento dos autores pan-africanistas, apontando a inversão de protagonismo como forma de emancipação. Todavia, na parte final da canção mostra uma semelhança com o pós-colonialismo, ao apontar a necessidade de quebra desse binarismo: “Isso se assemelha a vinda de Cristo. Preto, brancos, amarelos e mulatos. A cor não diz nada. Aprendam a valorizar o que vem de dentro. A única raça que existe é a humana”. Assim, usa novamente o pensamento religioso, mas com uma perspectiva emancipatória, afirmando ser necessário parar de estabelecer contrastes entre as pessoas.

A outra música que possui *sample* de David Zé é *Guerrilheiro do musseque* (MCK, 2002, faixa 10). Trechos de *O guerrilheiro* (David Zé, 1975, faixa 1) acompanham toda a música de MCK, assim como aparece uma fala de David Zé nos primeiros segundos, com os dizeres “Foi o guerrilheiro”. A música de MCK conta com participações dos *rappers* Keita Mayanda e Leonardo Wawuti (Contador). Cada um deles narra as dificuldades de viver nos musseques, que são as periferias de Luanda, falando sobre problemas de moradia, esgoto, transporte e fome. Com isso, para os artistas, uma pessoa torna-se guerrilheira, por conseguir sobreviver nessas condições. Ao final da narração de cada *rapper*, surge a voz de David Zé como refrão, afirmando “Eu, guerrilheiro”. A música de David Zé faz uma homenagem às pessoas que foram para a guerrilha contra os colonos, abdicando de suas vidas, para viver em condições precárias na mata, em busca de melhorias para o país. MCK entende que a utilização do *sample* é uma forma de traçar um paralelo entre as lutas de angolanos em duas gerações.

Em entrevista para esta tese, no dia 08 de dezembro de 2016, o artista disse ainda haver um apagamento da importância dos heróis do passado, com conivência até mesmo do sistema formal de ensino, que não fala sobre temas desfavoráveis ao regime, como o 27 de maio de 1977. Prova disso é o fato de o primeiro evento acadêmico para debater essa chacina aconteceu apenas 40 anos depois do ocorrido e em Lisboa<sup>283</sup>. O *rapper*

---

<sup>283</sup> O Colóquio Internacional: “Memória, História, Esquecimento. O 27 de Maio de 1977 em Angola”, realizado na Universidade Nova de Lisboa, foi o primeiro evento acadêmico dedicado a debater sobre essa chacina e contou com acadêmicos e ativistas que vivenciaram ou estudaram o episódio. O congresso foi realizado em Portugal, devido à impossibilidade de realizá-lo em Angola, por questões de segurança. O autor desta tese apresentou trabalho abordando o resgate histórico feito pelos *rappers* sobre o 27 de Maio



entende que o intuito é estrategicamente apagar o legado dessas vozes que resistiram, para evitar reflexões que levem a novos ativismos. Ainda na opinião de MCK, a recordação desses temas pode levar a investigações prejudiciais a pessoas que ainda permanecem no poder desde aquela época. Desse modo, o *rapper* passa a ser uma espécie de educador, que fala sobre fatos traumáticos e pouco investigados em Angola, como o 27 de maio de 1977, preenchendo uma lacuna deixada pela escola.

Depois de 1977, aconteceu o 27 de maio, o 27 de maio é uma chacina que o MPLA levou em cabo, que destruiu muitos intelectuais e músicos também. Muitos desses artistas e pensadores tiveram ao serviço do movimento de libertação nacional na clandestinidade. Depois do MPLA tomar o poder, foram todos mortos. Então, daquela fase, acabou aquela luta, acabou aquela geração de artistas, que faziam música engajada, porque aquela música revolucionária estava a serviço do partido. O partido tomou o poder e passaram a ser opressores a esses músicos. Esses músicos deixaram de existir, muitos foram mortos. Deixaram de ter liberdade. Houve um interregno. Toda a década de 80, toda a década de 90, não se produziu artistas assim com um teor político interventivo. Esse interregno termina com o movimento *hip-hop*. Início dos anos 2000, finais da década de 90. O movimento *hip-hop* trouxe novamente a questão da música com mensagem. A música como um instrumento de luta. A música como uma ferramenta de despertar consciências (MCK, entrevista, 08 de dezembro de 2016).

MCK considera que há uma propagação do espírito de transformação de consciências por intermédio da música. Por regra geral, os artistas que têm as músicas “sampleadas” pelo *rapper* lutaram para combater o regime opressor colonial. Atualmente, a luta é contra a opressão feita pelo regime governado por angolanos, mas MCK observa uma “ponte”, que proporciona uma sensação de “continuidade de lutas”. Isso ocorre porque as músicas de ambas as gerações são engajadas na transformação social, apesar dos contextos socioeconômicos diferentes, o que também proporciona objetivos distintos.

São artistas que se destacaram fazendo reivindicações contra aquilo que era o modelo de estratificação colonial, de segregação dos pretos, da não-inclusão social do cidadão nacional e assinatura do espírito de transformação que vigorava em Angola na altura, né? O desejo de ver Angola transformada, o desejo do alcance das independências, o desejo do renascimento de um plural, do pan-africanismo. São artistas que nessa altura faziam o que nós estamos a fazer hoje, com um desafio completamente diferente. Nosso desafio é a construção de uma Angola mais democrática, mais inclusiva, diferente, onde respeita-se o

---

de 1977, em apresentação intitulada *Cânticos silenciados em 1977: Memórias musicais de Artur Nunes, David Zé e Urbano de Castro*.

(1) Vivências Press News. (2017, 17 de Maio) Lisboa acolhe colóquio internacional sobre 27 de maio de 1977 em Angola. Consultado em 26 de Maio de 2017, em <https://vivenciaspressnews.com/lisboa-acolhe-coloquio-internacional-sobre-o-27-de-maio-de-1977-em-angola/>

outro, com alternância política, um combate a uma técnica que se abrange a corrupções endêmicas no nosso país, relativamente à ditadura (MCK, entrevista, 18 de fevereiro de 2017).

A parte de MCK na letra *Guerrilheiro do musseque* (MCK, 2002, faixa 10) remete à ideia de que os ideais de justiça social traçados na luta anticolonial não foram conquistados, pois a população continua sofrendo. Para isso, narra inicialmente a história ficcional de um menino de oito anos que passa por dificuldades para sobreviver e possui tarefas em casa, como cuidar do irmão mais novo. O garoto já mostra ciência da situação precária e é filho de uma quitandeira e de um policial de baixa patente. O sociólogo angolano Gilson Lázaro e o pesquisador angolano de literatura africana Osvaldo Silva (2016) entendem que a música de MCK retrata um cenário recorrente de muitas famílias angolanas, mesmo de algumas que residem nos centros urbanos de Luanda. A música ainda aborda outras fases da vida da personagem apresentada na letra, desde a infância até a adolescência. A personagem começa a trabalhar ainda criança, mas não desiste de ir à escola para continuar na luta por melhorias, por isso, é também um guerrilheiro.

Nasci no berço da miséria, minha vida vivida no avesso/ Mesmo sem tênis novos eu nunca baixo a cabeça, estou sempre na sala quando a primeira aula começa/ De regresso a casa, preparo os sacos de água fresca/ (...) Não há peixe se pescador não vai à pesca e eu pesco 7, 8, 9 sacos vou vendendo, vivendo e aprendendo, do que faço é que vou comendo/ A tardinha tenho dinheiro pra caular o pé de moleque, venci mais um dia, sou puto... Mais um guerrilheiro do musseque, eu sou angolano guerrilheiro.../ Um guerrilheiro do musseque rodeado de lixo, numa terra onde a abundância é que nos fere (...) Vi meu pai sofrer, para eu poder ter uma boa educação, vi minha mãe comer cada vez menos pra poder alimentar o meu irmão/ Catando água desde novo, batalhando contra a delinquência, caminhando quilómetros até ao hospital para curar a pior das doenças/ Acompanhado pela pobreza desde a escola até a casa, estudando na lata, vivendo do calor do sol a bater na chapa (...) A pobreza tornou-me um dos guerreiros da vida, musseque é o meu palco de acção, estou sempre em corrida/ A falta de saneamento básico multiplica as doenças diarreicas, ruas cheias de águas paradas e torneiras secas/ Crianças loiras de desnutrição, barrigudas e carecas, de mãos dadas com o paludismo o bairro caminha/ Casas com paredes tortas, bancadas nas portas, lixeiras com crianças mortas (...) (MCK, 2002, faixa 10).

Além dos *samples*, MCK utiliza outros métodos para formar uma identidade sonora tipicamente angolana, como é o caso de parcerias musicais. A canção *Viver no musseque* (MCK, 2002, faixa 14) é acompanhada por violão tocado por Matias Damásio, artista de ritmos locais como semba e kizomba, e que também canta o refrão junto com MCK. A música tem uma narrativa semelhante à de *Guerrilheiro do musseque* (MCK,

2002, faixa 10), que apresenta o cotidiano da vida no musseque, mas com uma história pessoal. Isto é, a utilização do tema autobiografia.

Outro assunto também abordado em *Viver no musseque* (MCK, 2002, faixa 14) é vida no gueto, pois o artista mostra, ao narrar sua própria trajetória, as dificuldades na periferia, com problemas financeiros, más condições de moradia e educação formal precária. MCK também faz uso do tema resistência, ao enfatizar o vigor dos moradores das periferias de Luanda, definidos pelo artista como heróis. Ele mostrou a resistência de viver no gueto em *Guerrilheiro do musseque* (MCK, 2002, faixa 10), todavia, essa narrativa ganha mais ênfase em *Viver no musseque* (MCK, 2002, faixa 14), já que a frase “viver no musseque é ser herói” é repetida várias vezes no refrão.

As músicas *Viver no musseque* (MCK, 2002, faixa 14) e *Guerrilheiro do musseque* (MCK, 2002, faixa 10) apresentam exclusões que remetem ao pensamento de Boaventura de Sousa Santos (2007), sobre a falta de direitos das pessoas que “estão do outro lado da linha abissal”. A partir da análise dessas letras, é possível perceber, inclusive, a maximização dessas linhas em proporções diversas. Em um primeiro ponto, por se tratarem de pessoas em um país da África, continente historicamente oprimido. Ademais, esses cidadãos vivem em uma periferia excluída até mesmo do centro de Luanda e são negros, sendo vítimas também do racismo estrutural.

Apesar disso, o *rap* se torna um meio de empoderamento, ao possibilitar a divulgação das ideias de MCK, artista oriundo da periferia. As possibilidades de afirmação identitária no *rap* são diversas, sobretudo com o *sample*. Foi visto que esse recurso possibilita a inclusão de extratos sonoros não-musicais, como bem retratou Gilles Tordjman (1998). Um exemplo disso neste primeiro álbum de MCK é a utilização de um discurso do ex-presidente de Angola, Agostinho Neto, na música *Passado, presente e futuro* (MCK, 2002, faixa 4). A frase “sampleada” de Neto é a seguinte: “Temos de fazer com que não voltemos, no homem, há qualquer coisa que muda e termina no dia seguinte”. A música é uma narração autobiográfica de MCK, dividida em três partes: o “passado”, “presente” e “futuro”, como sugere o título. A faixa também tem três *beats*, um para cada tempo. A fala de Agostinho Neto demarca o fim de cada tempo na vida de MCK. Porém, nessas partes, utiliza-se apenas o trecho “há qualquer coisa que muda e termina no dia seguinte”. O intuito é enfatizar essa mudança no ser humano, em geral, e na vida de MCK em particular.

Na primeira parte, em que fala sobre o passado, MCK é acompanhado por violão tocado por Conductor. Ele canta sobre a infância, quando era ingênuo ao ponto de

acreditar em um mundo só com pessoas puras, em um “maravilhoso mundo de sonhos, viajamos na inocência felizes”. Ademais, o *rapper* afirma que desenhos animados e contos de fadas o iludiam, fazendo acreditar em uma harmonia plena entre as pessoas, mas isso o deixava “entalado com mentiras”. Sendo assim, “adormecia com histórias” e “encarava a vida como um autêntico marco de vitórias”.

Após a nova inserção do *sample* de Agostinho Neto, MCK retoma falando sobre o presente. Nessa parte da música, os versos do artista são acompanhados por instrumental eletrônico produzido a partir de um *sample* de saxofone. Logo no início, ele ironiza, ao dizer que não teve muitos ganhos financeiros, ao cantar: “Hoje, vivo uma vida rica, cheia de nada. Ao lado de mãe, irmãos e a namorada”. Ele pontua que segue morando na periferia, porém mais consciente da realidade, o que o torna uma pessoa crítica e visada pelo sistema político. Isso remete as análises de Domingos da Cruz (2012), de que os opositores são perseguidos em Angola. Além disso, MCK pontua: “Continuo na fila da frente, enfrentando os obstáculos que a vida me dá. Com muita dificuldade, continuo a estudar”. O artista ressalta que eram muitas as dificuldades que o afastavam da educação, devido às condições de exclusão, o que dificultava sobretudo o deslocamento até a instituição de ensino e a compra dos materiais escolares. Apesar disso, o artista prosseguia nos estudos de filosofia.

Já no terceiro momento, há uma previsão sobre o futuro: “Ambiciono alcançar o mais alto nível de profundidade musical. Ser cada vez mais parecido comigo mesmo, consciente e original”. Além disso, faz o juramento de se manter fiel à identidade angolana, ao afirmar: “Nada arrancará de mim o nacionalismo angolano”. Essa parte da música é acompanhada por um instrumental produzido a partir de *sample* do artista Bonga<sup>284</sup>. A música “sampleada” é *Balumukenu* (Bonga, 1972, faixa 2). Em entrevista

---

<sup>284</sup> Bonga é um dos pioneiros a protestar em prol de Angola no exterior. Ele iniciou essas manifestações ainda no período colonial. Em 1966, Bonga se transferiu para Portugal para treinar atletismo e se tornou um atleta de destaque nesse país. Apesar de defender Portugal em várias competições internacionais, Bonga sempre divulgava mensagens pró-nacionalistas angolanas em suas vitórias. Por conta disso, foi perseguido pela ditadura salazarista e fugiu para Holanda, onde iniciou a carreira de músico em 1972. Durante os primeiros anos da carreira, ele cantava em prol do regime do MPLA, tanto no período da pré-independência, como depois da implantação do regime monopartidário. Todavia, depois de contestar alguns aspectos do MPLA, o músico rompeu com o partido em definitivo em 1987, passando a ser simpatizante da UNITA. Essa mudança fez com que ele criasse a música *Zé Kitumba* (Bonga, 1988, faixa 2), em analogia ao presidente José Eduardo dos Santos, afirmando que o mandatário enganava o povo. Bonga atualmente mora em Portugal, continua crítico ao regime do MPLA, mas sem ligações com a UNITA.

para a Samo TV<sup>285</sup>, MCK comentou que, no início da carreira, costumava usar *samples* de artistas famosos ainda vivos foi uma fase inicial da carreira, pois o *rapper* estava em uma realidade completamente distante de outros ritmos. Todavia, com a popularidade, MCK passou a fazer parcerias com esses artistas, referências de gerações anteriores. Em 2015, por exemplo, Bonga e MCK atuaram juntos em Lisboa, em um evento que reivindicava a liberdade dos 17 ativistas cívicos, presos por contestarem o regime de José Eduardo dos Santos, no caso conhecido como 15+2.

No disco de estreia de MCK, já houve parceria musical com Ikonoklasta na faixa *Ekos da revolta* (MCK, 2002, faixa 11). Essa música faz a combinação dos temas política de Angola, colonialismo, guerra e história da África. A faixa é importante para se observar a consciência política de dois jovens, que questionam a imposição identitária imposta pelo colonialismo. Na época, MCK tinha 21 anos, enquanto Ikonoklasta tinha 19. Em relação à história da África, há uma ênfase dada à Conferência de Berlim, ocorrida entre 1884 e 1885, quando as potências econômicas europeias dividiram os países africanos como seus territórios, como já exposto no primeiro capítulo. Esse acordo é apresentado por Ikonoklasta nos seguintes versos:

É necessária uma análise pra entender o que se passa, porque não é um verso só que vai tornar as coisas mais claras/ Quando eu cuspir a verdade vou irritar pessoas despreparadas/ Alienados ou não, vão suportar a “bofatada”, porque até ser angolano é um conceito errado/ Foi em 1885 desenhado, na Conferência de Berlim à régua e esquadro, por homens sem conhecimentos de solos ou recursos humanos/ Juntando povos que nunca tinham antes coabitado, dividiram pelas potências coloniais o continente africano, como se tratasse de uma refeição repartida por manos/ Seguiram o modelo elaborado por Willie Lynch e tornaram África num zoo de bichos domesticados/ A natureza selvagem perdeu-se em luxos, que se beneficiavam uns e pelos quais pagavam todos (Ikonoklasta – MCK, 2002, faixa 11).

No álbum *Nutrição espiritual*, os temas política de Angola, identidade e *rap* dividem a primeira posição em termos de inserções, com quatro menções cada, em um disco com 16 faixas. Enquanto isso, os temas vida no gueto, desigualdade e história de Angola aparecem logo em seguida com três inserções cada. Os assuntos mais abordados nesse disco estiveram em apenas 25% das músicas do artista, mostrando uma pluralidade de temas.

---

<sup>285</sup> A Samo TV é um canal no *Youtube* formado por estudantes angolanos residentes em Coimbra. Os estudantes realizaram a entrevista no dia 24 de março de 2017. A exibição da entrevista ocorreu apenas no dia 24 de julho de 2017 (1).

(1) Samo TV (2017, 2014 de Julho). SAMO em conversa com MCK. Consultado em 24 de Julho de 2017, em <https://www.youtube.com/watch?v=oKirLGbdyUI>

A música *Folha branca* (MCK, 2006, faixa 3) conta com dois temas que estão entre os conteúdos mais presentes no álbum: identidade e *rap*. Os temas história de Angola e natureza também estão presentes na música. A narrativa central dessa música é sobre preconceitos sofridos pelos *rappers* e demais músicos jovens, que recebem muitas críticas dos mais velhos. Com isso, MCK questiona: “Hey cotas, o que é que se passa com vocês? Não conseguem perceber que chegou a nossa vez?”. Desse modo, o artista pede respeito e mais espaços para os artistas jovens e até mesmo provoca: “Vosso tempo passou {passou} e o nosso é esse”.

O artista também fala sobre identidade, ao clamar pela valorização da diversidade de sons do país: “O ponteiro para, mas o tempo continua, kizomba no salão, ninguém trava kimbemba/ Rebita também bate, música não é só semba, cada um sente o cacimbo, de acordo com aquilo que vestes” (MCK, 2006, faixa 3). O artista pontua nesses versos que, apesar de haver uma grande popularidade do semba, Angola também possui outros diversos ritmos importantes para formar a múltipla identidade do país. Ademais, o *rapper* pede menos críticas aos jovens, para que eles possam dialogar com os mais velhos e aprendam sobre o legado musical dessa geração anterior: “De críticas estamos fartos, precisamos de apoios/ Sentar e conversar, pra conhecer a essência/ Beber ancestralidade, receber experiência/ Música não tem fronteira, baixem as resistências/ Cantar é exprimir aquilo que vem do íntimo” (MCK, 2006, faixa 3). Além de evitar o desperdício de conhecimento, a quebra de barreiras intergeracionais pode estimular o surgimento de *raps* com uma identidade angolana, pois, como afirma Gilles Tordjman (1998), o *rap* consegue dialogar com ritmos diversos criando produtos híbridos.

A história de Angola é outro tema explorado em *Folha branca* (MCK, 2006, faixa 3). A abordagem desse assunto é específica sobre a história da música angolana, pois há uma ênfase a cantores do passado: “O estilo que eu faço é rap, mas adoro Belita Palma”. Belita é uma cantora que participou do primeiro grupo musical de Angola formado apenas por mulheres, o Trio Feminino, com Lourdes Van-Dúnem e Conceição Legot. Ela e Lourdes também participaram do N’gola Ritmos. Outro exemplo de referência ao passado são os versos em que MCK enfatiza o próprio N’gola Ritmos: “Cultura também evolui, o sangue dos N’gola Ritmos corre nas minhas veias/ Oiço tudo, do tradicional ao moderno, de Kituxi à máquina do inferno”. Urbano de Castro também é um artista do passado citado na música de MCK: “Se o Urbanito fez merengue, kota sai voado”.

O artista também critica o estereótipo de que o *rap* é um ritmo voltado para a criminalidade. MCK simula um diálogo com uma pessoa mais velha, cujo as falas estão entre colchetes:

Fica calmo, tio! Não sou nenhum vazio/ A arte é como um rio, rap não é desvio/ {Uhm? não não, Música de bandido no meu quintal não, não, não, não}/ Fica calmo, tio! Não sou nenhum vazio, a arte é como um rio, rap não é desvio/ {Negativo, aqui não, não} Fica calmo, tio! Não sou nenhum vazio/ A arte é como um rio, rap não é desvio/ {É, é, é, vai contar outra história longe, sai daqui, sai, sai, sai}/ (MCK, 2006, faixa 3)

A palavra “desvio” aparece em duplo sentido: Um deles é referente a um córrego do rio fora do tráfego principal de água e o segundo é relativo ao fato de o *rap* não ser crime. É interessante perceber que o tema *rap*, o mais mencionado nesse álbum, ao lado de política de Angola e identidade, não apareceu com grande evidência nos demais discos. Além disso, os temas vida no gueto, história de Angola e desigualdade também se destacam nesse álbum de forma inédita.

Dentro do tema *rap*, a música *Oceano de rivais* (MCK, 2006, faixa 14) provoca uma discussão inédita na carreira de MCK: a divisão entre o *rap underground* e o *rap mainstream*. Trata-se de um debate que é global no *hip-hop*, como fora apresentado por Mickey Hess (2007), por meio da análise da obra de Nas. No cenário de Angola, há particularidades nessa divisão binária, pois o MPLA é o parâmetro determinante, enquanto em outros países essa dicotomia está mais atrelada a gravar mensagens de fácil assimilação, estabelecer contratos com as principais gravadoras ou obter grande divulgação na mídia. Isso porque o artista entende que, em Angola, uma pessoa ascende financeiramente quando se aproxima do partido no poder. Portanto, são considerados *undergrounds* aqueles que fazem críticas ao partido no poder. Pode-se compreender, então, que criticar o regime em Angola é uma estratégia na qual o artista ficará provavelmente restrito ao cenário alternativo no meio musical.

O *rapper* Boni faz uma participação na música e acusa uma pessoa que ascendeu financeiramente de ter se aproximado do MPLA: “Roda com peugeot, o partido lhe comprou”. No trecho em que canta, MCK diz manter a integridade e não priorizar a fama ou o dinheiro: “Fama não me torna cabeçudo, sucesso dura pouco, é apenas um período”. Ele ainda completa: “Humildade sempre, sucesso dura pouco, aproveito bem a fase” (MCK, 2006, faixa 14).

Foi visto no primeiro álbum de MCK que a conexão musical com outros ritmos angolanos se deu geralmente por meio dos *samples*. No entanto, no segundo álbum,

houve parcerias com artistas de diversos ritmos. O álbum conta com a participação de cantores como Beto de Almeida, Toya Alexandre, Marília e Totó. Essas parcerias tiveram influência da visibilidade provocada na imagem de MCK, após o assassinato de “Cherokee”.

Na música com Beto de Almeida, denominada *Atrás do prejuízo* (MCK, 2006, faixa 2), MCK trata de problemas socioeconômicos e estruturais, tais como lixos nas ruas, inflação, aumento dos preços dos combustíveis, greves e dificuldade de transporte. Ao mesmo tempo, descreve pessoas dançando o ritmo *kuduro*, festejando e homens bebendo acompanhado de mulheres. Assim, o refrão de Beto de Almeida transmite a postura de angolanos de evitar pensar nos problemas: “Eu vou sorrir pra não chorar, é mais um dia da minha vida/ Vou cantar pra não pensar nas malambas desta vida”. *Malamba* é uma palavra em quimbundo que significa desgraças ou infelicidades.

A música *Algo a dizer* (MCK, 2006, faixa 7) tem uma parceria com Toya Alexandre. Essa canção reúne os temas identidade, história de Angola, amor e regionalismo. O artista faz uma reflexão sobre o seu próprio estilo, e diz que fala muito sobre política, ao ponto de se repetir: “Tou triste comigo mesmo, sinto que farto-vos/ Com os mesmos temas, as mesmas rimas”. Assim, o artista dá a entender que irá cantar sobre o romance com uma mulher, ao afirmar “Quero te dizer meu bem, sem ti eu não sou ninguém/ Quero te dizer meu bem, você me faz refém”. No entanto, MCK afirma, logo em seguida, que esse amor declarado é por Angola, tratando, assim, de uma identidade angolana em sua música. Além disso, o tema regionalismo está na canção porque o artista descreve várias regiões de Angola, apontando lugares onde se encontram as belezas naturais.

A música *Ponto de situação* (MCK, 2006, faixa 11) é a simulação de uma ligação telefônica entre MCK e Ikonoklasta, na qual MCK narra as mudanças que ocorreram em Angola, enquanto Ikonoklasta, que vivia na Europa, apenas recebe as notícias e fala “Hey K”. O “K” é referente a MCK. Na primeira parte, o artista relata tanto mudanças pessoais, como geográficas. Ele diz, por exemplo, que conseguiu um emprego, mas que o musseque aumentou. Também afirma que as ruas estão menores e que há mais igrejas, já a escola onde eles estudavam virou uma instituição particular; no local do campo de futebol, estão construindo um supermercado. O tema AIDS, doença chamada em Angola de SIDA, também é abordado:



Te lembras da Mingota, aquela do meu quintal, tá partir um VX, namora com um general/  
Está muito bala é bué concorrido, os vizinhos do bairro dizem que tem SIDA/ É? O que é  
que a inveja não faz: Uma gota de sucesso, um oceano de rivais (MCK, 2006, faixa 11).

Na segunda parte da música, MCK enfatiza que não há incentivo à educação e o foco dos jovens é em bebidas. Além disso, retrata sobre diversos problemas estruturais que se intensificaram no bairro:

As bebedeiras maratonas, sabes como é?/ Os concursos de Miss tão sempre a bater madiê,  
tens que vir ver/ Os prédios tão bué sujos sem corrimão nas escadas/ A banda está bué  
mudada, bué de buracos na estrada/ Nada se faz, não há esgoto, além das maratonas que  
garantem votos/ Postos sem luz, os assaltos tão bué modernos/ Putos rolam com pistola  
em vez de cadernos (MCK, 2006, faixa 11).

Na última parte da música, MCK se dedica apenas a se despedir de Ikonoklasta e pedir para ele enviar presentes, pois assim poderá acompanhar o que se passa fora do país.

A música *O silêncio também fala* (MCK, 2006, faixa 8) aborda os temas revolução, história de Angola, homenagem e identidade. Essa letra foca sobretudo na vontade de revolucionar o país, pontuando que é necessário alimentar o sentimento de indignação para lutar por mais direitos. Com isso, faz homenagens a alguns revolucionários de referência, como Nelson Mandela e Amílcar Cabral. Em relação à história de Angola, recorda que os revolucionários da luta anticolonial passaram por prisões como Tarrafal e São Nicolau. E, mesmo assim, não se calaram até derrubarem o domínio português sobre o país. No refrão, esse desejo de luta é ainda mais enfatizado: “Angolano acorda, chora agora e ri depois, em defesa aos seus direitos, levanta a sua voz” (MCK, 2006, faixa 8). O tema identidade é enfatizado já no título da música, pois “O silêncio também fala” é um ditado popular do país. O *beat* também é formado a partir de música tradicional angolana, reforçando a questão da identidade. Outro ponto que reforça a questão da identidade é um trecho de cantores de música tradicional: “O país não tem dono, Angola é de todos nós”.

No álbum *Proibido ouvir isto*, o tema mais abordado por MCK é política de Angola, com 9 inserções em 15 músicas, correspondendo a aparições em 60% das faixas. Já autobiografia aparece em segundo, com 8 inserções. Os temas religião e violência dividem a terceira posição com cinco inserções cada. Também se destacam os assuntos identidade, *rap*, mídia, política mundial e repressão, cada um deles com três aparições.

As músicas que mais abordam simultaneamente os temas principais do álbum são: *5 anos de ausência* (MCK, 2011, faixa 2), *Nomes, rimas e palavras* (MCK, 2011, faixa 5) e *A bala dói* (MCK, 2011, faixa 11). Na música *5 anos de ausência* (MCK, 2011, faixa 2), a combinação é entre os temas política de Angola, religião e autobiografia, além de política mundial. Em *Nomes, rimas e palavras* (MCK, 2011, faixa 5), existe a combinação de política de Angola, autobiografia e religião, que estão entre os mais abordados, além do assunto mídia. Já *A bala dói* (MCK, 2011, faixa 11) tem a união dos assuntos política de Angola, autobiografia e violência, além do tema resistência.

Na música *5 anos de ausência* (MCK, 2011, faixa 2), o tema autobiografia é abordado logo no início da música. MCK pede desculpas pelo fato de ter ultrapassado o prazo prometido para lançar um novo álbum. Logo ao lançar o disco *Nutrição espiritual*, em 2006, MCK prometeu que produziria um novo álbum em quatro anos. No entanto, demorou cinco anos para lançar *Proibido ouvir isto*. No referido pedido de desculpas, o *rapper* declara:

Estimados fiéis, razão da minha existência, obrigado pelo apoio e paciência/ Queiram desculpar os 5 anos de ausência, pedi férias ao movimento, porque precisava/ Estava sem dica pro rap, nada me inspirava, *punchlines* e *kuduro*, nada me excitava/ Exercitava distante de mics e *headphones*, tempo é dinheiro e eu não gasto o meu com clones/ Estava mesmo sem paciência, dei um corte no *rap* e mais tempo pra ciência/ Ausentei-me do circuito, tipo, o mambo parou?! Será que o Katro mudou?! O povo exclamou/ Eu vi o *people* em desespero, porque dei voado do gueto, bocas em sirenes... (MCK, 2011, faixa 2).

Em entrevista, o artista revela que houve muita cobrança no fim do ano de 2010, quando completou os quatro anos em relação ao lançamento do álbum anterior. Na época, especulou-se que ele teria parado de cantar ou até mesmo negociado com o MPLA. Essas hipóteses foram levantadas porque o regime busca diversas estratégias para silenciar as vozes de resistência. Assim como visto em Domingos da Cruz (2012), as estratégias para silenciamento de opositores iniciam geralmente em oferecer dinheiro e empregos, mas podem ser alteradas quando há uma contínua resistência a esses assédios. Assim, podem ocorrer perseguições, censuras, agressões físicas, ameaças de morte e até mesmo assassinatos. No entanto, MCK explica que os motivos da ausência estão mais relacionados ao fato de ele não ter uma dedicação exclusiva ao *rap*. Justamente por conta da postura interventiva, ele é obrigado a destinar seu tempo também a projetos profissionais e acadêmicos. MCK estava estudando direito e dividia o tempo com a administração da empresa de *marketing* dele.

Peço desculpa pela ausência porque a distância entre um álbum e outro era de quatro anos, né? O *Nutrição espiritual* saiu em 2006 e o seu anterior saiu em 2002. A prioridade era de quatro em quatro anos. Como eu tornei isso público, os seguidores da minha música, que têm algum afeto com minha arte, fãs e fiéis, começaram a me cobrar quando chegou no limite do quarto ano. E eu só fiz cinco anos depois. Então, daí a abertura do disco: desculpa pela ausência. E é assim quando me ausento do *rap*. Por exemplo, quero fazer uma carreira musical paralelamente com formação acadêmica e quatro anos não só dá para ter um bom ponto de vista da realidade, fazer uma panorâmica. Dá pra aprofundar mais os conhecimentos com um meio investigativo mais forte de pesquisar e acabar sendo isso mérito da vida acadêmica. E o estudo ocupa muito tempo e a música é muito ciumenta, gosta muito de roubar o tempo e felizmente consegui, em cada um desses intervalos, fazer um curso superior (MCK, entrevista, 07 de dezembro de 2016).

Na sequência da música, o artista aborda o fato de ter ouvido as críticas e suposições isolado, sendo difícil suportar. Assim, fala sobre religião, para dizer que está “escoltado por Jesus”, por isso, afirma que só conseguiu superar dificuldades graças a ajuda da fé. O artista ainda pontua que está “no *rap* por missão”, para descartar qualquer possibilidade de não continuar com os seus objetivos. MCK termina a primeira parte da música ressaltando: “Nunca tive alheio à realidade e aos factos” e complementa no refrão “05 anos se passaram, muita água rolou”. Essas frases antevêm as diversas análises políticas que faz na segunda parte da música, sobre as questões observadas nesses cinco anos de ausência. O artista começa com uma análise da política da África Austral, quando versa: “A minha síntese começa na S.A.D.C, com exemplos de Chissano e Thabo Mbeki/Ya, quem investiga sabe, que a razão da crise não foi só Mugabe”.

Essa parte trata especificamente da Comunidade de Desenvolvimento da África Austral – cuja sigla se refere ao nome, em inglês, da *Southern Africa Development Community* (SADC) – um grupo de cooperação socioeconômica, para garantir o desenvolvimento da referida região da África. No entanto, a SADC é repleta de divergências e o então presidente de Zimbábue, Robert Mugabe, era visto como o responsável pelas crises no grupo, pois não aceitava a liderança exercida por Nelson Mandela no bloco, como explica o analista moçambicano de relações internacionais, Rodrigo Mbebe (2010). O autor ressalta que Mandela acedeu à liderança, devido à sua imagem pública e também por governar o país com a economia mais forte. Quando presidente da África do Sul, cargo exercido até 1999, essa liderança era efetiva, depois passou a ser simbólica, até o fim da sua vida em 2013.

MCK prossegue apresentando problemas de Angola que se passaram no período de ausência, ao versar: “A D.N.I.C caiu/ Mesmo com petróleo e os ás de copa, a TAAG

foi chumbada de voar para Europa”. O primeiro problema apresentado é o fato de o diretor da Direção Nacional de Investigação Criminal (DNIC), Eduardo Cerqueira, ter sido afastado do cargo por envolvimento em um sequestro de um cidadão português em São Tomé e Príncipe<sup>286</sup>.

Outro problema é relativo à empresa TAAG – Linhas Aéreas de Angola, companhia aérea estatal, que passou por dois incidentes em dezembro de 2010 e não pôde fazer voos intercontinentais até abril de 2011<sup>287</sup>. Os incidentes foram em relação ao motor, que se encontrava danificado em dois vôos e obrigou os pilotos a aterrarem com emergência. Em relação ao tema política mundial, MCK enaltece a ascensão de Barack Obama à presidência dos Estados Unidos. Obama foi eleito pela primeira vez em 2009 e MCK traça um paralelo entre o político e o revolucionário dos direitos civis dos negros Martin Luther King: “Mais um preto se distingue, eu vi Obama no sonho de Luther King”.

Logo em seguida, MCK faz referência à política de Angola, abordando a eleição legislativa de setembro de 2008, vencida pelo MPLA com 81,76% dos votos. O artista relaciona essa vitória ao poder financeiro do partido, ao versar: “O “M” teve mais caixa e venceu a disputa, com maioria esmagadora, absoluta/ Piscaram pra direita, esquinaram pra esquerda, o povo levou jajão em bandalho/ A caravana caminha, sentido contrário: Paludismo, pobreza e abandono/ Estão a culpar a chuva, a guerra e o colono...”. A análise desses versos mostra que MCK argumenta que a vitória do MPLA não corresponde a melhorias na sociedade angolana, pois problemas como epidemia de paludismo e pobreza extrema afetam grande parte da população. No entanto, o partido afirma que esses problemas são consequências da chuva, da guerra – encerrada em 2002 – ou da colonização – finalizada em 1974.

O artista prossegue a narrativa da música falando sobre problemas da política mundial e da política de Angola: “O Ocidente tava quase a desabar com a crise financeira e a gripe A e, por cá, houve um gato no BNA/ Nem sequer vou comentar, aqui gostam de bondar/ Hey, estava tudo a partir, meu coração chorou, terremotos do Haiti”. O primeiro problema enfatizado nesse trecho é a crise financeira

---

<sup>286</sup> Club-k (2010, 29 de Outubro). Cerqueira afastado da DNIC. Consultado em 11 de Junho de 2019, em [https://www.club-k.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=6226:cerqueira-demitido-da-dnic&catid=30:destaques&lang=pt](https://www.club-k.net/index.php?option=com_content&view=article&id=6226:cerqueira-demitido-da-dnic&catid=30:destaques&lang=pt)

<sup>287</sup> Jornal de Notícias. (2011, 13 de Abril). TAAG retomou voos intercontinentais. Consultado em 11 de Junho de 2019, em <https://www.jn.pt/economia/interior/taag-retomou-voos-intercontinentais-1829390.html>

iniciada com a especulação do crédito imobiliário dos Estados Unidos, entre 2007 e 2008, que prejudicou a economia a nível mundial<sup>288</sup>. Enquanto isso, foram descobertas várias fraudes no Banco Nacional de Angola (BNA) em 2009. Cinco anos depois, as investigações concluíram que se tratavam de 130 milhões de dólares desviados<sup>289</sup>. O artista também fala na música sobre os terremotos no Haiti de 2010, que resultaram em cerca de 316 mil mortes, 350 mil feridos e 1,5 milhões de desalojados<sup>290</sup>.

Os últimos versos da música de MCK são dedicados a abordar o futebol, comentando a Copa das Nações Africanas, realizada em Angola, em 2010, e que o *rapper* considerou um sucesso. No mesmo ano, também houve a primeira Copa do Mundo no continente africano, na África do Sul. De acordo com o artista, foi uma oportunidade para confrontar a imagem estereotipada construída sobre o continente africano.

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 fome e varicela, golpe de estado, corrupção e cabidela/ África é Cheikh Anta Diop e Pepetela, Miriam Makeba no *beat* de Fela Kuti (MCK, 2011, faixa 2).

Nesses versos, o artista fala sobre intelectuais do continente africano, como o antropólogo senegalês Cheikh Anta Diop e o escritor angolano Artur Pestana dos Santos, o Pepetela. Além disso, menciona a cantora sul-africana Miriam Makeba e o multi-instrumentista nigeriano Fela Kuti. Esses versos de MCK reforçam as contribuições de autores pan-africanistas e pós-colonialistas, na busca por reverter a imagem, construída por um histórico de colonização e escravidão, de que o Ocidente é o centro do conhecimento. Os exemplos apresentados por MCK mostra a necessidade emergente de desconstruir o colonialismo do saber, apresentado por Maldonado-Torres (2008), no qual o autor porto-riquenho mostra que o Ocidente concentra todas as possibilidades de conhecimento sobre si e anula a validade dos demais saberes.

---

<sup>288</sup> Lusa. (2018, 13 de Setembro). Falência do Lehman Brothers foi há 10 anos, o símbolo da maior crise desde o crash de 1929. *Sic notícias*. Consultado em 12 de Junho de 2019, em: <https://sicnoticias.pt/economia/2018-09-13-Falencia-do-Lehman-Brothers-foi-ha-10-anos-o-simbolo-da-maior-crise-desde-o-crash-de-1929>

<sup>289</sup> Redacção Voa. (2014, 17 de Julho). Fraude de 130 milhões de dólares no Banco Nacional de Angola. *Voa português*. Consultado em 12 de Junho de 2019, em: <https://www.voaportugues.com/a/fraude-de-130-milhoes-de-dolares-no-banco-nacional-de-angola/1959663.html>

<sup>290</sup> Lusa/AFP (2011, 13 de Janeiro). Sismo no Haiti provocou 316 mil mortos, 350 mil feridos e 1,5 milhões de desalojados. *Sic notícias*. Consultado em 12 de Junho de 2019, em: <https://sicnoticias.pt/mundo/2011-01-13-sismo-no-haiti-provocou-316-mil-mortos-350-mil-feridos-e-15-milhoes-de-desalojados4>

Em *Nomes, rimas e palavras* (MCK, 2011, faixa 5), o tema autobiografia é apresentado logo nos primeiros trechos. Em tom de ironia, ele confirma os boatos de que deixou de ser um *rapper* crítico ao governo angolano. Ainda diz que substituiu o “Katrogi” do seu nome por “Diaraby”.<sup>291</sup>.

Eu disse que voltava e estou aqui, corromperam o Katrogi e eu trouxe o Diaraby/ O dedo é mais fudido que o Kappa, 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 (MCK, 2011, faixa 5).

O tema política de Angola é mencionado na sequência da música. Ele cita os nomes dos cinco governantes que a capital Luanda teve entre 2002 e 2011<sup>292</sup>. Esse é um cargo de indicação, de extrema confiança do presidente. Portanto, a instabilidade é simbolizada pelas consequentes exonerações. Logo depois, MCK enfatiza: “Terrorista de raiz, quem é?/ Parlamento não fala, tribunal não julga, nada acontece, o povo se esquece”. Nesses versos, a abordagem é sobre a ineficiência estratégica dos três poderes: judiciário, executivo e legislativo.

Ele ainda questiona a oposição com os seguintes versos: “Obcecado pelo poder, Caim traiu Abel/ A promessa de alternância ficou no papel” (MCK, 2011, faixa 5). Nessa parte da música, há uma referência a um trecho da Bíblia, o assassinato de Abel pelo irmão Caim, considerado pelo catolicismo como o primeiro homicídio da história. MCK usa o episódio para falar sobre Abel Chivukuvuku, que perdeu as eleições internas para liderança da UNITA, em 2007, para Isaiás Samakuva, considerado pelo *rapper* como “Caim”. Isso porque Isaiás prometeu uma alternância no comando do partido, mas não cumpriu o combinado. Insatisfeito, Chivukuvuku deixou a UNITA em 2012 e criou a Convergência Ampla de Salvação em Angola - Coligação Eleitoral (CASA-CE), que se tornou a terceira força política do país<sup>293</sup>. No entanto, Chivukuvuku foi exonerado em

---

<sup>291</sup> *Diaraby* é uma canção do Mali, que celebra o amor ou profunda amizade, baseada em admiração mútua, sendo uma alcunha atribuída ao *rapper* pelos ouvintes do programa A Kapella Show.

<sup>292</sup> MCK cita inicialmente o nome Aníbal Rocha, que governou Luanda de 1997 a 2002 e depois foi transferido para Cabinda, sendo exonerado do enclave em 2009. Outro nome mencionado é o de Simão Mateus Paulo, que substituiu Aníbal no governo de Luanda, mas se manteve apenas até 2004. Em seguida, MCK cita Job Capapinha, que esteve no governo de Luanda entre 2004 e 2008. Logo depois, fala sobre Francisca do Espírito Santo, que governou entre 2008 e 2010. O último mencionado é José Maria Ferraz dos Santos, que assumiu o poder em 2010 e foi exonerado em 2011.

<sup>293</sup> Sul, N. F. (2017, 29 de Julho). A trajetória de Abel Chivukuvuku, político que promete pôr fim à corrupção e à pobreza em Angola. *Deutsche welle*. Consultado em 12 de Junho de 2019, em: <https://www.dw.com/pt-002/a-trajet%C3%B3ria-de-abel-chivukuvuku-pol%C3%ADtico-que-promete-p%C3%B4r-fim-%C3%A0-corrup%C3%A7%C3%A3o-e-%C3%A0-pobreza-em-angola/a-39885085>

2019, por decisão de cinco dos seis líderes de partidos que formavam a coligação que ele liderava<sup>294</sup>.

MCK também cita nomes de generais de alta patente na música, como é o caso de Ciel da Conceição Cristóvão “Gato”<sup>295</sup>: “Boa vida é mesmo assim, gatos miam por dinheiro”. Outro nome mencionado é o General Kamorteiro, vice-chefe do Estado-Maior-General para a Logística e Infraestruturas das Forças Armadas Angolanas (FAA)<sup>296</sup>. MCK ainda aborda a morte de Holden Roberto, que foi líder da FNLA e faleceu em 2007<sup>297</sup>: “Não há Holden, na ausência de Roberto” (MCK, 2011, faixa 5).

Na sequência da música, o artista prossegue com o assunto política de Angola e afirma que a crise estrutural no país dificulta as resistências: “Irmãos vivem aos gritos e ninguém sabe quem está certo, são poucos 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 e vai todos pro Real Madrid” (MCK, 2011, faixa 5). Nesses versos, ele pontua que dificilmente alguém resiste à fome e, por isso, cada pessoa estabelece um preço para negociar com o MPLA. A analogia entre MPLA e Real Madrid é percebida no videoclipe, pois quando ele fala sobre o clube de futebol aparece a sigla do partido<sup>298</sup>.

Ele ainda simboliza as mudanças de atitude no seguinte trecho: “Ontem, críticos na rádio, hoje lambem botas na TV”. Nesse verso, o artista diz haver uma cooptação de membros da mídia angolana, que migram para canais públicos, como a Televisão Pública de Angola, e adotam o tom elogioso em relação ao regime, endossando os dados sobre

---

<sup>294</sup> Luamba, M./Lusa (2019, 27 de Fevereiro). Abel Chivukuvuku diz que seu afastamento da liderança da CASA-CE “é ilegal”. *Deutsche welle*. Consultado em 12 de Junho de 2019, em: <https://www.dw.com/pt-002/abel-chivukuvuku-diz-que-seu-afastamento-da-lideran%C3%A7a-da-casa-ce-%C3%A9-ilegal/a-47714890>

<sup>295</sup> Angop. (2017, 21 de Outubro). Angola: MPLA lamenta morte de Ciel da Conceição Cristóvão “Gato”. Consultado em 11 de Junho de 2019, em: [https://www.angop.ao/angola/pt\\_pt/noticias/politica/2017/9/42/Angola-MPLA-lamenta-morte-Ciel-Conceicao-Cristovao-Gato,7f9da506-0b43-43d5-bf55-ac4e6d000284.html](https://www.angop.ao/angola/pt_pt/noticias/politica/2017/9/42/Angola-MPLA-lamenta-morte-Ciel-Conceicao-Cristovao-Gato,7f9da506-0b43-43d5-bf55-ac4e6d000284.html)

<sup>296</sup> Angop. (2016, 05 de Abril). A pior crise que Angola viveu foi a guerra - General Kamorteiro. Consultado em 11 de Junho de 2019, em: [http://m.portalangop.co.ao/angola/pt\\_pt/mobile/noticias/politica/2016/3/14/pior-crise-que-Angola-viveu-foi-guerra-General-Kamorteiro,860e1a8e-504c-4da8-8e4c-071b8e640046.html?version=mobile](http://m.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/mobile/noticias/politica/2016/3/14/pior-crise-que-Angola-viveu-foi-guerra-General-Kamorteiro,860e1a8e-504c-4da8-8e4c-071b8e640046.html?version=mobile)

<sup>297</sup> Lusa. (2007, 02 de Agosto). Angola: Morreu Holden Roberto, líder da FNLA. Consultado em 11 de Junho de 2019, em: <https://www.jn.pt/arquivo/2007/interior/amp/angola-morreu-holden-roberto-lider-da-fnla-704749.html>

<sup>298</sup> Radiofazuma (2012, 06 de Junho). MCK - Nomes, Rimas e Palavras. Consultado em 20 de Julho de 2019, em [https://www.youtube.com/watch?v=jDY\\_f9yd7pw](https://www.youtube.com/watch?v=jDY_f9yd7pw)

censura e corrupção apresentados por Domingos da Cruz (2012). MCK complementa: “Quem está dentro sabe a fórmula da lei: Quer ser promovido, beija a nádega do rei”. Assim, a ascensão de pessoas ligadas ao MPLA depende de bajulações a José Eduardo dos Santos.

Logo em seguida, MCK presta homenagem a pessoas que resistem às pressões impostas pelo sistema angolano: “Existem princípios que nenhum dinheiro cala, Rafael é leão, dentro ou fora da jaula/ São poucos os tipos que eu tiro o boné, um desses sobreviventes é William Tonet”. O primeiro nome enfatizado é o do jornalista Rafael Marques, que denunciou torturas e mortes cometidas por funcionários de mineradoras de diamante em Angola e inclusive recebeu o Prêmio Coragem Cívica, instituído pela Northcote Parkinson Fund, corporação que visa a defesa dos direitos humanos<sup>299</sup>. A metáfora da “jaula” é devido à prisão do jornalista no ano 2000, como resultado da publicação do artigo *O bâton da ditadura*, no jornal Público, de Portugal, caso já relatado no capítulo sobre mídia. Outro nome mencionado é o do jornalista William Tonet, que denuncia constantemente crimes de corrupção em Angola e o governo angolano já acionou cerca de 100 processos judiciais contra ele<sup>300</sup>. Em seguida, enfatiza mais um nome: “Justino toma o monopólio, com análises mais profundas do que os poços de petróleo”. Trata-se de Justino Pinto de Andrade, professor universitário de economia e atual líder do partido Bloco Democrático<sup>301</sup>. No fim da música, MCK cita os nomes de outros ativistas, professores universitários e jornalistas que mantêm posição crítica ao regime<sup>302</sup>. Para homenageá-los, o *rapper* enaltece: “Integridade não tem preço”.

---

<sup>299</sup> Voa. (2006, 21 de Setembro). Rafael Marques distinguido nos EUA. *Ango notícias*. Consultado em 11 de Junho de 2019, em: <http://www.angonoticias.com/Artigos/item/10852/rafael-marques-distinguido-nos-eua>

<sup>300</sup> Jornal F8 (Sem data). Director: William Tonet. Consultado em 11 de Junho de 2019, em <https://jornalf8.net/director-william-tonet/>

<sup>301</sup> Justino Pinto de Andrade lutou em prol do MPLA durante a década de 1960 e 1970. Porém, entrou em divergências ideológicas logo após o início do processo de descolonização. Atualmente, preside o partido Bloco Democrático. Ademais, é professor catedrático e diretor da Faculdade de Gestão e Economia da Universidade Católica de Angola (1).

(1) Deutsche Welle. (Sem Data). Justino Pinto de Andrade. Consultado em 12 de Junho de 2019, em <https://www.dw.com/pt-002/justino-pinto-de-andrade/t-37979510>

<sup>302</sup> Os nomes citados são: O ativista dos direitos humanos José Patrocínio, o professor universitário de ciências políticas Raúl Tati, o sociólogo João Paulo Nganga, a ativista social Sónia Ferreira, o jornalista Tomas de Melo, o jornalista Sousa Jamba, o radialista António Jojó, a teóloga Luisete Araújo (primeira mulher a se candidatar à presidência de Angola), o padre Casimiro Congo, o professor universitário de ciência política e direito constitucional Fernando Macedo, o jornalista Armando Chicoca e o professor universitário de economia e sociologia Vicente Pinto.



A narrativa principal da música *A bala dói* (MCK, 2011, faixa 11) tem o intuito de mostrar que as represálias e a violência policial são ações comuns contra quem adota uma postura interventiva em Angola. No entanto, o artista considera a luta inevitável, devido às injustiças cometidas pelo governo, que recorrentemente faz promessas falsas, simbolizada na frase: “Prometem comida, mas só nos dão porrada”. A letra da música enfatiza o sofrimento e a dor vivenciados pelos ativistas devido às ações policiais, quando buscam realizar protestos pacíficos. Essa música, inclusive, é cantada algumas vezes por ativistas cívicos dentro do carro da polícia, quando são presos ao participarem de manifestações cívicas. A música busca transmitir um tom sentimental, de lamento, para mostrar a dor de quem é vítima da violência policial: “A bala perfura a carne, dói, dói, dói, dói”. Tratam-se de versos que remetem à análise de Domingos da Cruz (2012), sobre repressões sofridas por ativistas no país.

Ikonoklasta também participa dessa música e responde em seguida: “Dói, esses tão a nos ver tipo peixinhos, eles são anzóis/ Tão a brincar conosco, meu mano”. Com isso, mostra a diferença de poder entre os ativistas e os órgãos estatais. Ademais, Ikonoklasta vivia na Europa na época da gravação da música e enfatiza que as relações contrastantes entre as economias dos dois continentes ainda é vigente. Ele versa no formato pergunta e resposta, em que as palavras entre parênteses são as respostas: “No Ocidente, vivemos da exploração (da expropriação), depois mandamos (uma fração) em formato (doação)/ Ai, que bonitação, pra gente vivendo na indignação, mas isso é só (aspiração) do peso na nossa consciência/ E pra ser um bom cristão, que bate e mata e viola a neta, mas conquista o seu perdão, tão logo se confessa”. Desse modo, ele questiona as ajudas humanitárias enviadas da Europa para a África, pontuando que essa é apenas uma forma de amenizar os diversos problemas causados pela história de exploração colonial. Isso remete, inclusive, ao pensamento de Fanon (1968), quando o autor argumenta que a única forma de o continente africano conseguir emancipação é através do rompimento com os modelos econômicos oriundos do Ocidente. Por isso, apenas repetindo o *modus operandi* do Ocidente, o continente africano beneficia-se somente com aquilo que convém para as economias hegemônicas.

Em nova participação na música, MCK retoma o tema política de Angola, afirmando que mantém uma postura interventiva desde 2002, quando lançou o álbum *Trincheira de ideias*: “Não aguardei por uma crise financeira, decretei tolerância zero no tempo da trincheira/ A mim, não foi a Líbia que inspirou, sou consequência viva desse teu executivo”. A referência à Líbia se dá porque, em 2010, eclodiu a Primavera Árabe,

que começou na Tunísia, quando o jovem Mohameg Bouazizi ateou fogo no próprio corpo e, depois, houve manifestações cívicas por vários países africanos, pedindo destituições de governos que restringiam as liberdades do povo<sup>303</sup>. No entanto, MCK afirma que não precisou se inspirar em outros países para alimentar o sentimento de revolta, pois já tinha motivos suficientes para se indignar:

Revoltado eu sou, renda baixa brô/ Órfão dum pai vivo, zero de incentivo/ Lei magna, artigo 40, quem te mandou, procuraste agora aguenta {quando eu nasci também já encontrei a pobreza}/ Herdamos todos, menos a princesa (MCK, 2011, faixa 11).

Nesse trecho, o artista ressalta que o angolano nasce pobre, sendo “órfão dum pai vivo”, pois o estado não cumpre a missão de fornecer a assistência para a população. Essa realidade, porém, não se aplica à “princesa”, alcunha dada pelo artista a Isabel dos Santos, filha do então presidente de Angola, José Eduardo dos Santos. Ademais, o *rapper* questiona a falta de oportunidades para mão-de-obra angolana no próprio país:

É só Tugas e Brazucas, mão de obra chinesa/ Dizes que eu sou fantoche, mesmo sem pão na mesa, gritas viva o partido/ Não tens água pra beber, eu vejo o PIB a subir com luz de vela a descer/ Democracia do discurso sem debate, tigres do papel sentem medo do Luaty/ A lei proíbe tortura, mas o cabomba castiga, primeiro te prende, depois investiga, quem reclama, leva chumbo na barriga (MCK, 2011, faixa 11).

Na primeira parte desse trecho, o artista afirma que, nos acordos econômicos em Angola, há uma prioridade para empresas portuguesas, brasileiras e chinesas, que dominam o mercado local, enquanto a população angolana vive em dificuldade econômica. Isso remete ao pensamento de Boaventura de Sousa Santos (2016), quando o autor pontua que os acordos financeiros favorecem sempre as economias mais fortes. O artista ainda afirma que o crescimento econômico do país, simbolizado pelo Produto Interno Bruto (PIB), não é revertido em desenvolvimento, pois ele não tem luz elétrica e observa a situação a “luz de vela”. Outro problema apresentado é o fato de a população defender o MPLA mesmo vivendo na miséria. MCK ainda critica o fato de o sistema político angolano ser definido como democrático, apesar de não haver debates com os partidos opositores nos processos eleitorais. Um ano depois dessa música, houve um

---

<sup>303</sup> AFP (2016, 14 de Janeiro). Há 5 anos, queda do presidente da Tunísia dava início à Primavera Árabe. Consultado em 12 de Junho de 2019, em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/01/ha-5-anos-queda-do-presidente-da-tunisia-dava-inicio-primavera-arabe.html>

debate entre os candidatos à presidência, mas o MPLA se recusou a participar<sup>304</sup>. Além disso, há desobediência da lei por parte dos representantes do poder, pois o *rapper* pontua que a polícia tortura e realiza prisões sumárias. Katrogi ainda argumenta que esse sistema teme os ativistas: “tigres no papel sentem medo do Luaty”. A menção é a Luaty Beirão, nome do *rapper* Ikonoklasta.

A música encerra com Ikonoklasta lamentando a fome e a repressão, e anunciando o fim da esperança. Ele reforça que “a bala dói”. A música termina com o som de um disparo de um revólver, sugerindo que a violência policial prevaleceu.

MCK retoma a abordagem sobre a divisão entre o *rap underground* e *mainstream* no álbum *Proibido ouvir isto*. A música que trata do assunto é *Circuito fechado* (MCK, 2011, faixa 9), em cuja letra ele diz não ser possível comprá-lo, como os músicos que MCK diz serem porta-vozes do regime do MPLA, “Eu sou Circuito Fechado, não estou no vosso mercado/ Bajulador, vai lá dá recado/ Eu sou *underground*, por isso não fui comprado”.

A aliança entre o *rap mainstream* e o governo angolano pode ser inferida na frase “Bajulador, vai lá dá recado”. De acordo com MCK, esses músicos transmitem as mensagens que o governo deseja, cantam em espetáculos promovidos pelo MPLA e defendem publicamente o regime. Um exemplo disso é o grupo Força Suprema, que chegou a visitar o palácio presidencial, em dezembro de 2014<sup>305</sup>. Na época, eles foram recebidos pelo então presidente José Eduardo dos Santos (*ibidem*).

MCK afirmou, em entrevista para esta tese, que, ao adotar uma postura interventiva, torna-se impossível para ele pensar em ter o *rap* como meio de subsistência. Aqueles que pretendem viver da música, diz MCK, tendem a evitar críticas para conseguir apoios governamentais e patrocínios de firmas particulares em seus concertos, pois as próprias empresas sofrem pressões caso aceitem apoiar eventos com artistas interventivos. Assim, o *rapper* entende que a opção entre ser *underground* ou *mainstream* no cenário de Angola serve como uma espécie de guia da carreira. Para o artista, essa postura influencia no conteúdo da mensagem, e nos espaços que o músico pode frequentar, tanto para *shows*, como na mídia, onde não se veem críticas ao governo, assim

---

<sup>304</sup> Voa português (2012, 17 de Agosto). Angola fala só - Candidatos à presidência de Angola debatem posições dos seus partidos. Consultado em 20 de Julho de 2019, em <https://www.voaportugues.com/a/angola-presidential-debate/1490098.html>

<sup>305</sup> Belanciano, V. (2015, 12 de Julho). Força Suprema: Uma empresa familiar de filhos do rap. *Público*. Consultado em 12 de Junho de 2019, em: <https://www.publico.pt/2015/06/12/culturaipsilon/noticia/forca-suprema-uma-empresa-familiar-de-filhos-da-rap-1698479>

como mostra Domingos da Cruz (2012). Como os artistas *underground* não têm interesse no mercado e na mídia hegemônica do país, eles usam letras complexas, pois o objetivo está mais atrelado a documentar de forma poética uma situação analisada. Enquanto isso, os músicos *mainstream* optam por mensagens fáceis de serem entendidas, adequando-se às tendências do mercado.

Artistas como eu e Ikonoklasta claramente não vão tocar na rádio, nem na televisão. Então, nós vamos ter que procurar o nosso nicho, um lugar onde me sinto confortável e a nossa dinâmica criativa vai ser muito longe daquela plausível para a televisão. Então, vamos ficar no *underground*, no circuito fechado. A nossa música tem asneira, né? Eu posso colocar um “caralho”, porque é a palavra que traduz melhor a mensagem expressiva, que eu quero passar. Eu não vou poupar essa palavra porque ela vai tocar na rádio ou na televisão. Então, há sim, essa divisão a nível de idéias. Há sim, essa divisão a nível de postura de mercado, principalmente, né? Nosso *rap* é mais de imposição artística. Existe a outra face do movimento *hip-hop*, que está mais preocupada em obedecer aquilo que é a dinâmica e as exigências da ditadura do mercado. São aqueles *raps* mais fluídos, mais dançantes, que “vai” mais facilmente atingir os seus objetivos (MCK, entrevista, 08 de dezembro de 2016).

O *rapper* acredita na importância das mídias alternativas, como portais independentes, e dos espaços dados nas rádios Ecclesia (ligada à Igreja) e Despertar (controlada pela UNITA), onde é possível expor críticas ao regime. MCK já teve com um programa na Ecclesia e atualmente apresenta, aos sábados, o programa A Kapella Show, na Rádio Despertar. Em uma entrevista para esta tese, MCK afirmou que impõe critérios para aceitar conversar com jornalistas. O intuito é evitar manipulações que façam fazê-lo perder a credibilidade junto aos fãs.

Eu não aceito convites de programas gravados, que corre o risco de você dizer as coisas e serem editadas, não é? Como já aconteceu entrevista que eu dei em algo similar a um direto, no jornal e depois foi editada. E só passa o pedacinho que lhe interessa. (...) Por outro lado, depende da natureza do convite do programa. (...). Normalmente, a televisão, quando te convida, pra ir lá dar uma entrevista, depois vai lá. Te convida e te pede para cantar a música menos crítica. Quer dizer, antigamente tínhamos essa necessidade e precisávamos ter alguma divulgação. Nos submetíamos a isso, hoje não. Hoje, quando a televisão me convida, ou eu canto a mais crítica ou uma intermediária. Ou tem que me oferecer a liberdade de escolher (MCK, entrevista, 08 de dezembro de 2016).

A música *Vida no avesso* (MCK, 2011, faixa 14) é outra que aborda o controle feito pelo estado. Ele questiona o fato de os críticos que pedem justiça social serem perseguidos e até perderem os empregos: “Quem critica está na mira, entre eles Katro”, canta a rapper referindo-se a si próprio. MCK ainda afirma que o país vive há “quase

meio século de vida no avesso”, para apresentar o contraste entre uma classe política rica e um povo que lutou pela independência viver na miséria.

Outro ponto importante de ressaltar no álbum *Proibido ouvir isto* é que MCK ampliou as parcerias com artistas de outros gêneros musicais. Uma delas foi com Paulo Flores, na música *Nzala remake* (MCK, 2011, faixa 6). Flores é um artista de referência no cenário musical angolano, que produz canções críticas ao regime desde a década 1980, sendo beneficiado pelo fato de viver em Portugal, pois em Angola não se produzia música interventiva nesse período<sup>306</sup>. MCK entende que a parceria com Paulo Flores provoca um diálogo intergeracional, que é importante para abrir públicos, para ambos ampliarem seus públicos.

Essa música de MCK e Paulo Flores é uma nova versão de *Nzala* (Elias diá Kimuezu, 1999, faixa 6). *Nzala* é uma palavra em quimbundo que significa fome. Na música original, Elias diá Kimuezu lamenta o cenário de fome, incentivando as pessoas a trabalharem e jamais optarem por roubar, independentemente das necessidades. No videoclipe da regravação, lançado em 2013, há imagens em *anime* que remetem a assassinatos e abusos de poder cometidos pelo regime. Paulo Flores canta os versos de Elias diá Kimuezu, ao mesmo tempo em que toca violão. Em sua parte, MCK inclui versos autorais, pedindo solidariedade às crianças que precisam de comida e de carinho.

É uma readaptação de uma música de Elias diá Kimuezu, que é uma figura importante da música angolana. *Nzala* é uma palavra em quimbundo, que quer dizer fome e nós cantamos a mesma coisa passados 20 anos depois e com a mesma contundência. De um modo geral, as nossas músicas, mesmo as que não me lembro, marcam profundamente (...) tem sempre um significado muito forte. O ritmo remonta uma fase importante da história de Angola (...) (MCK, entrevista, 18 de fevereiro de 2017).

A música *Por detrás do pano* (MCK, 2011, faixa 3) também se destaca pela ênfase na identidade angolana. Participam dessa canção Beto de Almeida e Ângela Ferrão, que cantam em quimbundo. O uso dessa língua no refrão evidencia a abordagem do tema identidade. O artista também utiliza a religião para falar sobre esperança:

---

<sup>306</sup> Paulo Flores nasceu em Angola em 1972 e se mudou ainda criança para Portugal. Iniciou a carreira em 1988 e apresentou uma variedade de estilos musicais como semba e kizomba. O músico aborda temas do cotidiano, músicas dançantes e mensagens políticas, que pedem maior liberdade ao povo angolano. Ele passou a ser um dos nomes angolanos de maior referência pública fora do país. Um dos seus temas chama-se *Bajú* (Paulo Flores, 2016, faixa 8), sobre os “bajuladores”, pessoas que elogiam em demasiado o partido no poder e defendem publicamente o governo angolano, em troca de benefícios financeiros.

Não julga o livro pela capa, nada é eterno, sofrimento é só uma etapa/ Eu tenho fé e sei que Jáh live, a mim só faz falta aquilo que eu sempre tive: Arroz no prato, saúde e família/ O país chega pra todos, mano partilha, nos becos do Xabá, 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 (MCK, 2011, faixa 3).

Nesses versos, MCK afirma que o sofrimento será passageiro e o mais importante é valorizar a comida, a família e a saúde. Ademais, acentua que as pessoas são iguais, independentemente das posses. Desse modo, afirma que o sol também brilha em Xabá, um bairro periférico de Luanda. Ao longo da letra, ainda há uma ênfase no amor às pessoas queridas, como forma de superar o sofrimento, por conta das dificuldades vividas no cenário angolano. MCK afirma que esse amor é mais valioso do que o dinheiro, pois “nada preenche o vazio da ausência dos pais, a alegria que a amada traz, a falta que um camba [amigo] faz/ A alma tem outras necessidades, dinheiro não compra felicidade”. A música também tem uma frase que pode ser interpretada como uma crítica à homossexualidade: “Dizem ser evolução e alguns valores somem/ O homem quer ser mulher e a mulher quer ser homem”. Questionado em entrevista para esta tese sobre essa afirmação, o artista disse não ter feito um juízo de valor.

Apesar de eu ter uma educação religiosa, cresci num centro Testemunha de Jeová, mas, enquanto homem, trilhei caminhos a favor da liberdade, pela democracia. Hoje, por exemplo, eu sou da opinião que as pessoas devem respeitar os limites de liberdade das pessoas, né? Homossexual não incomoda em absolutamente nada. Ele é livre em se interessar por homem ou mulher, né? Então, temos que questioná-lo a competência como pessoa e mais nada. Desde que essa pessoa não venha invadir nossa esfera de privacidade, eu acho que as pessoas têm a liberdade de fazer o que quiser. O homem quando quiser ser mulher, a mulher quiser ser homem e etc. Eu faço somente a descrição do que acontece a nível da sociedade (...) Só dou opiniões face ao equilíbrio do respeito, daquilo que são as vontades dos outros. Recrimino aqueles que passam por cima dos outros, respeito as punições. (...) a questão do homossexualismo, por exemplo, eu falo do hábito de existir um conjunto de temas que são tabu, não são discutidos de forma aberta em Angola. A questão da homossexualidade é um desses temas. (MCK, entrevista, 08 de dezembro de 2016).

O artista ainda apresenta outra opinião em relação uma suposta inversão de valores, quando canta sobre mulheres brancas desejarem traços culturais das negras e vice-versa: “As brancas querem as ancas das pretas, as pretas querem os cabelos das brancas/ Coisas de senhora, coisas de palanca”. Palanca-Negra-Gigante é o nome de uma espécie rara de antílope, animal que existe apenas em Angola e, por isso, passou a ser um símbolo de identidade nacional. MCK utiliza o termo desde o primeiro álbum, para se referir a mulher e afirma que esse uso sempre foi bem aceito.

O cantor Beto de Almeida, que participa dessa música, faleceu em 2013, ano do lançamento do videoclipe. Por conta disso, MCK homenageou o cantor na música *Condolências* (MCK, 2014, lançada como *single*). Na letra, são utilizados trechos “sampleados” de Beto de Almeida. No videoclipe, MCK aparece chorando.

No início da música, MCK fala “Antes de partir, kota Beto me falou” e surge a voz de Beto respondendo “Não é necessário rimar, nem alcançar a fama, o importante do bom tema, é informar”. Esse trecho é utilizado como refrão para fazer uma crítica ao *rap mainstream*, que atende às necessidades do mercado e segue uma norma capitalista. Ao longo da letra, ele aponta vários problemas que detecta no *rap* da atualidade, tais como: O excesso de mensagens sobre festas, bebidas e a *egotrip*, que ocorre quando o artista canta somente sobre si mesmo. Tratam-se de problemas semelhantes aos observados por Tony Mitchell (2001) no *gangsta rap* estadunidense. MCK ainda traz críticas como “todos são gênios”, frase irônica, por considerar que vários artistas se veem como grandes pensadores, apesar de escrever letras com mensagens irrelevantes: “é tudo só pronúncia, mensagem zero, não há protesto, não há denúncia”. Depois, repete a frase “Te encontro na fronteira, Beto”, em referência a um encontro entre os artistas após a morte.

Assim como já visto, MCK afirma que utiliza o intervalo entre os lançamentos de seus álbuns para aprimorar o conhecimento teórico e analisar com mais profundidade o cenário sociopolítico de Angola. No entanto, apresenta alguns trabalhos musicais durante esse período. Um desses foi uma nova versão da música *Irmão, ama o teu irmão* (Teta Lando, 1975, faixa 2). A música fez parte do projeto *Reunir*, lançado no ano de 2010, em que vários *rappers* foram convidados pelo *rapper* e produtor Flagelo Urbano para homenagear Alberto Teta Lando, dois anos após a morte desse músico. MCK lançou o videoclipe dessa música em 2014, apresentando imagens dele, de Teta Lando e do cantor Legalize, que também participa da música. A canção original de Teta Lando clamava por uma união entre os angolanos, pedindo o fim das divergências entre etnias e movimentos políticos, um ano após a conquista da independência, período em que também começou uma guerra civil no país. MCK segue pedindo o fim dos conflitos sangrentos entre os partidos, mostrando que essa paz, infelizmente, é apenas um desejo, mesmo depois de décadas de independência. A referência feita por MCK é aos irmãos do “M” e do “Galo”. A primeira citação é relativa aos militantes do MPLA e a segunda aos da UNITA, partido conhecido como Galo Negro. Como a guerra acabou em 2002, MCK também pede para sejam extintas as restrições à liberdade: “A paz chegou, não deve haver censura”.

A música *Te odeio 2016* (MCK, 2016, lançada como *single*) também foi lançada no intervalo entre álbuns. Essa música tem uma perspectiva mais pessimista, em relação às demais que lançou na carreira. As críticas governamentais, os protestos e as denúncias estão presentes na maior parte das músicas do artista, mas recorrentemente o artista adota um tom de esperança, apresentando possibilidades de mudanças no quadro político do país.

No entanto, a música *Te odeio 2016* possui uma mensagem pessimista sobre o futuro e uma nostalgia em relação aos anos anteriores: “Quero regressar pra dois mil e Katrogi, dois mil e crise foi horrível/ O que será de dois mil e escassez?”. “Dois mil e Katrogi”, “Dois mil e crise” e “Dois mil escassez” são, respectivamente, analogias aos anos de 2014, 2015 e 2016. O artista explica as referências:

Eu faço referência quero voltar para Dois mil e Katrogi, para dizer 14. É porque claramente 2014 foi um ano melhor para todos os angolanos. Melhor em todos os aspectos. Até no que diz respeito às aberturas para liberdade, por exemplo. Em 2015, o regime angolano não permitiu que se realizasse nem uma única manifestação. Todas as últimas notícias dos ativistas cívicos, eles foram espancados por tentativas de manifestação. Quer dizer, até nesse quesito pequeno é muito pior. Tivemos digressões muito fortes no que diz respeito à própria liberdade de imprensa em 2016, né? Quase todos os jornais estão comprados. O regime comprou quase todos os jornais. Não há liberdade de expressão. Liberdade de escrita, afirmo (MCK, entrevista, 04 de dezembro de 2016).

MCK classifica, em entrevista para esta tese, essa música como uma “reflexão profética” daquilo que seria o ano de 2016. Por isso, o artista rima: “O novo ano não trará nada de novo/ Além de desespero e mais tristeza pra esse povo”. De acordo com o músico, essa previsão pôde ser feita a partir de uma análise dos problemas administrativos e econômicos que foram descobertos em Angola um ano antes, pois, segundo o músico, o país se expôs em 2015 com “grandes furos na economia”, que “já desenhavam que 2016 seria um ano para consertar esses problemas”. O artista ainda relata que ocorreram no país “os piores escândalos de corrupção, de tráfico de influência, de má governação, de injustiças sociais, de repressão” (MCK, entrevista, 04 de dezembro de 2016). Quando aborda sobre a música na entrevista, MCK foca ainda na queda do crescimento econômico do país, que “crescia em até dois dígitos e agora cresce menos de um dígito”.

Na música, MCK também canta sobre problemas na saúde e na educação: “O prof está sem salário e o tropa sem saúde”. “Prof” é um diminutivo de professor. Ocorreram diversos problemas na educação angolana em 2015, tais como salários atrasados, greves



de professores e aumento de desistência escolar<sup>307</sup>. Além disso, no mesmo ano, Angola registrou a maior taxa de mortalidade infantil do mundo<sup>308</sup>, além de ter passado por um surto de febre amarela<sup>309</sup>, que durou até junho de 2016. Nesse período, houve 381 mortes por conta da doença (*ibidem*).

Em relação ao seu trabalho artístico, MCK pontua que conseguiu fazer três grandes *shows* em 2014, mas nenhum em 2015. Além disso, diz que a queixa sobre a queda de vendas no ano de 2015 era generalizada entre os artistas angolanos. Na entrevista realizada em dezembro de 2016, MCK comenta que as previsões pessimistas em relação àquele ano foram confirmadas.

Essa analogia é dizer que faria todo o sentido dois anos depois evoluirmos, porque temos mais tecnologia, porque temos mais *know-how*, teríamos mais produção, se eventualmente a gestão fosse melhor. Então, é uma música nostálgica, saudosista nesse sentido, em dizer que os anos vindouros têm que ser mais esperançosos, mas aconteceu precisamente o contrário. Quer dizer, eu tenho saudade de um ano anterior. A abordagem é mais por esse caminho (MCK, entrevista, 04 de dezembro de 2016).

Ao longo da letra, MCK fala ainda dos “Cortes da OGE”, para se referir às reduções no Orçamento Geral do Estado. De acordo com o Maka Angola, *site* liderado pelo jornalista Rafael Marques, o orçamento de 2016 trouxe cortes relativos de investimentos na educação, pois o aumento de 1% do orçamento não correspondeu ao crescimento da inflação<sup>310</sup>. Além disso, a análise do OGE mostra uma agenda política que prioriza a repressão em detrimento da saúde, pois os Ministérios da Defesa e do Interior têm orçamento superiores ao do Ministério da Saúde (*ibidem*). MCK ainda faz outra referência ao OGE: “Orçamento revisado, ano de exercício”. A frase é referente à revisão do orçamento no decorrer de 2015. O orçamento é aprovado geralmente em outubro do ano anterior, mas houve essa revisão em fevereiro de 2015, com corte de um terço das

---

<sup>307</sup> Voa Português. (2015, 03 de Maio). Sindicatos pedem melhorias da situação dos professores em Angola. Consultado em 13 de Junho de 2019, em: <https://www.voaportugues.com/a/ensino-amgola/2746712.html>

<sup>308</sup> Redacção Voa. (2016, 19 de Maio). Angola com a mais alta taxa de mortalidade infantil do mundo. *Voa português*. Consultado em 13 de Junho de 2019, em <https://www.voaportugues.com/a/angola-mortalidade-infantil/3336991.html>.

<sup>309</sup> OMS. (2016, 23 de Dezembro). Angola declara oficialmente fim da epidemia de febre amarela. Consultado em 13 de Junho de 2019, em <https://www.afro.who.int/pt/news/angola-declara-oficialmente-fim-da-epidemia-de-febre-amarela>

<sup>310</sup> Verde, R. (2015, 01 de Dezembro). OGE 2016: O orçamento da repressão. *Maka Angola*. Consultado em 13 de Junho de 2019, em <https://www.makaangola.org/2015/12/oge-2016-o-orcamento-da-repressao/>

despesas previstas para o período<sup>311</sup>. A justificativa para os cortes no orçamento fora do período previsto foi a crise no petróleo, principal fonte econômica do país (*ibidem*). O preço base do barril previsto inicialmente era de 81 dólares, porém houve uma queda para 40 dólares, o que resultou na redução de 35,75% da receita tributária angolana (*ibidem*). MCK aborda problemas referente à crise do petróleo também no início de 2016, quando versa: “os combustíveis subiram logo no início”. Esse aumento no preço da gasolina foi de 39,13%, anunciado no primeiro dia de 2016<sup>312</sup>.

MCK também volta a criticar o sistema midiático em *Te odeio 2016*, ao falar que a “TPA 1 e 2 só mascara”. O músico se refere aos dois canais da Televisão Pública Angolana (TPA), argumentando que os mesmos distorcem a realidade do país. O *rapper* disse, em entrevista, que um dos principais problemas é o fato de não haver transmissão dos debates que envolvem as votações de leis e projetos no parlamento. O objetivo é que a população não tenha acesso ao contraditório, apresentado pelos partidos de oposição. Para o artista, “a nível da imprensa pública, o espaço de antena cedido para os outros partidos políticos é muito desigual. A opinião contrária é muita escassa. Há muito pouco espaço para o contraditório” (MCK, entrevista, 08 de dezembro 2016). Essa crítica de MCK ratifica a conclusão da pesquisa de Cruz (2012), que denuncia uma prioridade dada ao MPLA em relação aos partidos de oposição na mídia.

O artista segue relatando problemas ao longo da música, ao rimar que “Tugas tiraram o pé, cenas falidas bué”. Ele se refere à saída de investidores e empresários portugueses, que saíram de Angola devido à desvalorização da moeda local, o *kwanza*<sup>313</sup>. Os “tugas”, que, no caso, são os portugueses, investiam sobretudo na construção civil (*ibidem*). Assim, os profissionais de engenharia que chegavam com frequência em Angola também passaram a deixar o país, pois também houve queda em seus ordenados, a partir da desvalorização da moeda<sup>314</sup>. Em relação as “cenas falidas bué”, Kappa refere-

---

<sup>311</sup> Lusa. (2015, 25 de Fevereiro). Novo Orçamento angolano corta um terço das despesas e chega hoje ao parlamento. Consultado em 13 de Junho de 2019, em [https://www.sapo.pt/noticias/novo-orcamento-angolano-corta-um-terco-das\\_54ed9bb9b34d967e390dac7c](https://www.sapo.pt/noticias/novo-orcamento-angolano-corta-um-terco-das_54ed9bb9b34d967e390dac7c)

<sup>312</sup> Redação Voa. (2016, 01 de Janeiro). Angola inicia ano novo com novos preços de combustíveis. Voa português. Consultado em 13 de Junho de 2019, em <https://www.voaportugues.com/a/angola-inicia-ano-novo-com-novos-preos-de-combustiveis/3127283.html>

<sup>313</sup> Aveiro, I. (2016, 07 de Abril). Empresas lusas em Angola: os sinais estavam todos lá. *Jornal de negócios*. Consultado em 13 de Junho de 2019, em [https://www.jornaldenegocios.pt/empresas/detalhe/empresas\\_lusas\\_em\\_angola\\_os\\_sinais\\_estavam\\_todos\\_l\\_a?out](https://www.jornaldenegocios.pt/empresas/detalhe/empresas_lusas_em_angola_os_sinais_estavam_todos_l_a?out)

se as lojas e empresas que faliram, pois, entre 2014 e 2018, 576 empresas fecharam em Angola e outras 1600 passaram a correr risco de falência<sup>315</sup>.

MCK segue analisando a situação econômica do país, ressaltando a desvalorização do *kwanza* em relação ao dólar: “Divisas na dibinza, o dólar só dispara”. Por outro lado, o *rapper* retrata que o preço da crise é todo pago pelo povo, com “multas, taxas, impostos e alfândegas”. Com a recessão, houve aumento dos preços de bens como água, comida, energia, educação e transportes<sup>316</sup>. Portanto, MCK vê o “Estado a dar palmatória nas nádegas”, em uma metáfora com os castigos aplicados pelos pais quando os filhos os desobedecem. Nesse caso, o pai seria o estado e os filhos seriam o povo angolano. Todavia, o povo é castigado sem ter feito algo de errado.

Em entrevista para esta tese, MCK afirma que ocorreu uma exposição internacional do governo, com a repercussão da prisão dos ativistas cívicos conhecidos como 15+2. Na opinião do *rapper*, isso fez com que “o mundo tivesse maior atenção com Angola” e “descobrisse os problemas econômicos e de restrições de liberdade no país”. Na época da divulgação da música, os ativistas estavam em prisão domiciliária e MCK afirma na letra que eles deveriam ganhar a liberdade plena: “Meus manos estão na Kuzú, liberdade já!/ Domiciliária nah.../ Liberdade Já!”. O termo kuzú é uma gíria angolana que significa cadeia.

O músico também questiona o principal símbolo do governo, a bandeira da paz: “uma paz assassina que mata-nos com preços”. Em Angola, é reforçada constantemente a mensagem de que a nação ainda é nova, pois alcançou a paz apenas em 2002, após uma Guerra Civil que durou 27 anos. Assim, o discurso é de que o país não pode crescer como deveria, pois ainda está se construindo a estrutura para isso. Essa imagem da paz possibilita o apoio popular para que o governo continue no poder apesar da corrupção e das taxas abusivas, inacessíveis para a maioria dos angolanos. Desse modo, se não há assassinatos diretamente com armas como aconteceu com a Guerra Civil, há outras mortes provocadas pelo sistema político, quando os itens básicos não podem ser

---

<sup>314</sup> Santos, C. (2016, 02 de Março). Novos retornados. “Chegar a Angola e encher os bolsos? Tirem isso da cabeça”. Consultado em 13 de Junho de 2019, em <https://tr.sapo.pt/noticia/47724/novos-retornados-chegar-a-angola-e-encher-os-bolsos-tirem-isso-da-cabece>

<sup>315</sup> Lusa. (2018, 12 de Abril). Crise já fechou quase 600 empresas em Angola e mais 1.600 estão em risco. Consultado em 13 de Junho de 2019, em <https://www.dn.pt/lusa/interior/crise-ja-fechou-quase-600-empresas-em-angola-e-mais-1600-estao-em-risco-9254650.html>

<sup>316</sup> Boletim Estatístico – Banco Nacional de Angola. (2015, Dezembro). Consultado em 15 de Junho de 2019, em <https://www.bna.ao/uploads/%7Bb67b7a8b-0c2a-45c8-a2fe-d30bbe7f8448%7D.pdf>

comprados por grande parte da população. De acordo com dados do Programa das Nações Unidas Para o Desenvolvimento, de 2018, 36,6% da população angolana vive abaixo da linha da pobreza<sup>317</sup>. A linha da pobreza é estabelecida para pessoas que vivem com menos de um dólar por dia.

O *rapper* reforça a abordagem sobre a crise econômica ao versar que “O kwanza está burro e a Vida no Averso”. Nesse trecho, ele salienta que a desvalorização da moeda é uma constante e não acompanha a inflação dos produtos. MCK também faz menção à música *Vida no avesso*, do disco *Proibido ouvir isto*, para enfatizar a inversão de valores na sociedade angolana.

Ainda em *Te odeio 2016*, Katrogi afirma: “Olha o desespero no seio da juventude”. Trata-se de uma referência à falta de novos postos de trabalho, comprovada com a alta taxa de desemprego, principalmente entre os jovens. O Instituto Nacional de Estatística (INE) divulgou, ao final de 2015 – período próximo à gravação da música – que a taxa de desemprego era de 20% em Angola, sendo de 46% entre os jovens. No entanto, a Rede Urbana de Luta contra a Pobreza, uma plataforma internacional de organizações não-governamentais que lutam contra a pobreza, afirma que esses números foram manipulados, pois seriam ainda mais graves<sup>318</sup>. MCK ainda enfatiza na música que mesmo os angolanos empregados não conseguem pagar as contas, pois os salários dos trabalhadores não acompanham a inflação dos produtos: “Eu sinto o peso dessa crise quando chega o fim do mês, não é segredo, te odeio, 2016”.

A manipulação de informações é um problema novamente enfatizado no trecho: “Os estudos do CEIC e os relatórios do PNUD, essa crise é moral, é questão de atitude/ A culpa não é só do *Crude*, é do gestor do *Crude*, que não investiu na terra quando o mambo estava *good*”.

O artista afirma que universidades também alteram dados, ao fazer referência ao “CEIC”, sigla do Centro de Estudos e Investigação Científica, da Universidade Católica de Angola (UCAN). Já “PNUD” é o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento da ONU. Ao acusar organismos de referência de forjarem estatísticas, o

---

<sup>317</sup> Angop. (2018, 16 de Outubro). Pobreza em Angola reduz para 51 por cento - segundo PNUD. Consultado em 14 de Junho de 2019, em [https://www.angop.ao/angola/pt\\_pt/noticias/economia/2018/9/42/Pobreza-Angola-reduz-para-por-cento-segundo-PNUD,c983663d-721d-4d4e-8178-949b384a0b4e.html](https://www.angop.ao/angola/pt_pt/noticias/economia/2018/9/42/Pobreza-Angola-reduz-para-por-cento-segundo-PNUD,c983663d-721d-4d4e-8178-949b384a0b4e.html)

<sup>318</sup> Lusa. (2017, 20 de Outubro). Taxa de desemprego de 20% em Angola é "impossível" – ONG. *Diário de notícias*. Consultado em 14 de Junho de 2019, em <https://www.dn.pt/lusa/interior/taxa-de-desemprego-de-20-em-angola-e-impossivel---ong-8859591.html>

*rapper* argumenta que a crise é mais moral, do que econômica. Além disso, critica o então presidente José Eduardo dos Santos, que não teria feito os investimentos necessários quando o preço do petróleo, o “*Crude*”, estava em alta. Ao fim, ele encerra cantando: “Família gasta, todos pagam, estão a cobrar com juro/ Está cada vez mais duro, o povo está em apuros, presente incerto, futuro está inseguro” (MCK, 2016, lançada como *single*).

MCK preocupa-se em transformar conhecimento acadêmico em música, em uma perspectiva que o sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2007) denomina por “ecologia dos saberes”. Trata-se da combinação entre saberes que possuem dinâmicas diferentes, para se complementarem e atingirem um maior público. Um exemplo disso está na música *Rap crespo* (DJ Pelé, 2015, lançada como *single*), produzida por DJ Pelé, com participações de Girinha e Kennedy Ribeiro. Nessa canção, MCK versa “Siga Fanon, resgate a tua história”, para enfatizar a relevância dada pelo teórico martinicano ao resgate dos valores africanos. Fanon (2008) também afirma que a lógica colonial provoca um sentimento de inferioridade nos negros, fazendo eles buscarem ao máximo se assemelharem aos brancos e esquecerem os seus valores. Um trecho cantado por MCK em *Rap crespo* endossa esse pensamento: “É hora de destruir o imaginário colonial, que estratifica e padroniza com o critério racial/ É um fato que não somos iguais, mas atenção: o antônimo de igual não é superior, mas sim diferente”.

Katrogí argumenta, em entrevista para esta tese, que a inferiorização criada pelo imaginário colonial, subalternizando o pensamento africano, torna invisíveis as pessoas daquele continente. De acordo com o artista, é difícil encontrar livros e músicas de africanos na África, sendo mais fácil encontrar na Europa esse conteúdo produzido por africanos. Além disso, os cursos universitários na África continuam sendo pautados por lógicas eurocêntricas. Dessa forma, o acesso a autores de literatura africana ou teóricos pan-africanistas depende mais da iniciativa dos estudantes. Um exemplo dessa invisibilidade era o programa sobre música africana que ele apresentava na Rádio Ecclesia. Para o *rapper*, isso era uma contradição, pois em um país africano, a emissora dedicava apenas 60 minutos semanais para a música do próprio continente, enquanto o restante da programação tinha predominância de conteúdo do Ocidente.

É possível perceber que a política assimilacionista, legitimada em Angola durante o período colonial, causa até hoje conflitos identitários no país. Por exemplo, não pode um bebê angolano ser registrado com três nomes africanos, sendo obrigatório, batizá-lo com, pelo menos, um nome europeu.

O que a colonização fez foi realmente destruir aqueles que eram os valores culturais. Valores culturais refiro-me à atribuição dos nomes, por exemplo, hoje ainda de caráter jurídico-legal. Há um impedimento jurídico-legal em Angola, é estranho, que você não pode ter três nomes nacionais. Eu não podia registrar em Angola como Katrogi Nhangá Lwamba. Eu não podia registrar minha filha como Orinegma Fatumata de Ourá. Se nós pensarmos isso aqui invertido. Imagina que o governo português ou brasileiro diz assim: um português não pode ter três nomes portugueses. Se pensarmos dessa maneira vamos ver como destruimos a nossa história, a nossa cultura. E tem mais, em África, o nome é um elemento de afirmação cultural. África não atribui nome por mera atribuição (MCK, entrevista, 04 de dezembro de 2016).

O *rapper* explica que o nome de uma pessoa na África é escolhido por uma série de aspectos culturais, como local de nascimento, data e ordem de nascimento do filho na família. Além disso, as crianças recebem um nome oficial e outro nome tradicional, referente a um dos seus familiares já falecidos. Portanto, a perpetuação da lógica eurocêntrica e colonial provoca a perda de valores culturais, que passam a ser considerados tribalistas ou atrasados. Essa, inclusive, é uma estratégia utilizada tanto para anular intelectualmente as pessoas, como também para apagar a diversidade cultural, como mostra Bauman (2003).

O último álbum do artista é denominado *V.A.L.O.R.E.S.*, sigla que significa significa Verdade, Amor, Liberdade, Orientação, Resgate, Etnia e Saúde. Nesse disco, o tema mais abordado é novamente política de Angola, com 10 aparições. Logo em seguida, está o assunto autobiografia, com 8 inserções. Em terceiro, está homenagem, com cinco. Os assuntos identidade e violência dividem a quarta posição, com quatro inserções cada. Religião, *rap*, fome e educação também são temas que se destacam, com três aparições cada.

O tema homenagem é pouco abordado na carreira do artista, mas se destaca nesse álbum. Um dos homenageados é “Cherokee”, fã assassinado em 2003, por estar ouvindo uma música de MCK. As referências a ele estão em *Chamada grampeada* (MCK, 2018, faixa 2). Nessa música, o artista narra como se fosse “Cherokee” a dar conselhos a MCK, por meio de um telefonema realizado a partir do céu. No início da música, há elogios de “Cherokee” a MCK:

Antes de tudo, parabéns pelo curso, admiro a persistência, são poucos os com teu discurso/ Cadáver Andante, cabeça em concurso, tua carreira é tipo rio, ninguém para o teu curso/ *Salute Bró*, teu novo *look* tá em dia, fatos de manga curta, *punk* da rebeldia/ Acompanho o que fazes cá de cima, vibro a cada frase, cada verso, cada rima/ Primas pela integridade e tens carisma, limas as dificuldades com autoestima/ Sinto-me honrado pela luta que implementas, admiro a tua coragem e a esperança que alimentas/ Ironia do destino, fui morto pela guarda (MCK, 2018, faixa 2).

Nessa ligação, “Cherokee” também prossegue afirmando que é o “Anjo da Guarda” de MCK, por “Ordem do Divino”. Desse modo, agradece ao “carinho” do *rapper* e afirma: “Amor se paga com amor, e eu morri por ti”. Com isso, “Cherokee” também pede para que ele se tranquilize: “Limpa as lágrimas e ouve Diaraby, há muita onda negativa contra ti/ Limpa as lágrimas e segue Diaraby, são recados do “Cherokee” para ti”. O “fã” ainda pontua que “Há muita inveja e covardia, vai com calma, meu irmão, é meu dever proteger-te à distância/ Te vigio a todo instante, não importa a circunstância”. Além disso, clama pela integridade e pede para MCK ter cuidado com as propostas que surgem:

Cuidado com a imprensa, eles querem-te mais *pop*, cuidado com esses prêmios, pode ser um golpe/ Cuidado com esses *rappers*, cuidado com os envelopes/ Presente envenenado, cheque da Isabel, convite armadilhado, *show* da Unitel/ Toma nota a essas notas e as galas (MCK, 2018, faixa 2).

A análise desses versos mostra que MCK é alertado sobre as diversas possibilidades de o MPLA tentar cooptá-lo. Uma das estratégias do partido seria conceder mais visibilidade ao artista na mídia pública, em troca da redução das críticas nas músicas. Outra estratégia é conceder prêmios por meio de empresas ligadas a Isabel dos Santos. “Cherokee” relembra inclusive que MCK já foi convidado para um *show* promovido pela UNITEL, uma das companhias da filha do ex-presidente.

“Cherokee” também afirma que muitas pessoas que estão no céu querem ouvir o álbum de MCK e enumera alguns dos problemas que podem ser abordados, tais como: a crise econômica, a prisão dos ativistas “15+2” e a sucessão presidencial. Além disso, fala sobre política mundial com “Temer” e “Trump” pondo a direita no poder. Ainda fala sobre a possibilidade de MCK ser candidato a presidente em 2022: “Serás meu candidato em 2022”. Em entrevista, MCK afirma que candidatar-se à presidência da república é uma ideia que ele encara com um misto “de brincadeira e seriedade”, pois afirma que teria de abdicar da maioria dos seus projetos de vida, sobretudo da carreira artística.

A música *Angola sorri de novo* (MCK, 2018, faixa 4) reúne os temas que estão entre os mais abordados no álbum *V.A.L.O.R.E.S.*: Política de Angola, autobiografia, homenagem e identidade. MCK faz um paralelo entre o seu perfil e a história do país, falando também dos laços familiares. Ele afirma que cresceu “num bairro pobre” e contrariou a sua mãe, ao fazer um “*rap* azedo” e “rimar política”. Assim, a família esteve sempre “preocupada”, mas ele canta: “nunca tive medo”.

Além disso, MCK afirma que recebeu sempre constantes avisos para abdicar da sua postura combativa. Na música, o *rapper* canta que já lhe falaram que ia “perder a vida” ou o emprego. Assim, afirma que já cogitou desistir da arte, ao pensar nas possíveis retaliações aos seus familiares. Entretanto, pontua que “Jurei morrer de pé e eles sabem a razão/ “Cherokee” descansa em paz, estás no meu coração”. MCK ainda afirma na canção que, se uma pessoa morreu por acreditar nele, ele deve manter a integridade e jamais abandonar essa missão.

Portanto, segue como um “peixe miúdo a combater com tubarões”. Ainda assim, continua nessa luta, porque a “liberdade tem preço, poucos sabem quanto custa”. Isto é, apenas com o sacrifício de alguns é possível conseguir justiça, paz e liberdade. O artista finaliza a música dizendo: “eu tenho sonho de uma Angola justa”.

MCK também une saberes acadêmicos e artísticos no álbum *V.A.L.O.R.E.S.*, em uma combinação que remete à já mencionada “ecologia dos saberes” (Santos, 2007). Na música *Violência simbólica* (MCK, 2018, faixa 6), MCK analisa a realidade sociopolítica de Angola, tendo como parâmetro a teoria da violência simbólica do sociólogo francês Pierre Bourdieu. De acordo com Bourdieu (1998), essa violência é praticada por meio dos símbolos e signos culturais, quando classes dominantes impõem as suas culturas a classes dominadas. Essa imposição se dá pela ação das forças sociais e pelas estruturas e normas do mundo social, contando de certa forma com o consentimento do oprimido, que entende esse poder como natural e legítimo. Os espaços onde essa violência está presente são a mídia, a religião, a arte, o sistema de ensino escolar e a família. O recorrente consentimento da vítima ocorre porque essa forma de opressão é entendida como uma não-violência, pois o oprimido considera certas autoridades como funcionais para a sociedade. Assim, a violência simbólica atua nas subjetividades e impõe padrões, sendo importante para manter um sistema e evitar a criação de eixos de resistência.

Ao longo da letra, MCK descreve os espaços onde essa forma de violência está presente em Angola. A música inicia com o refrão: “Náuseas, cólicas, violência simbólica, o povo está cansado dessa gestão diabólica/ Arrogância, censura, administração insólita, o povo está cansado dessa gestão caótica”.

Na sequência, MCK denuncia a ausência de mudanças efetivas em um sistema comandado pelo mesmo partido há mais de quatro décadas. Para abordar isso, o artista afirma que “40 cacimbos depois, Angola está na mesma”. Ele ainda diz “O M está na área, miséria, malária”. O “M” inicial trata-se de uma alusão ao MPLA. Todavia, afirma que o resultado do longo tempo do partido no poder é a crise na saúde, sobretudo com as



altas taxas de pessoas contaminadas por malária. Angola concentra cerca de 3% do total de mortes por malária no mundo e está entre os dez países com maior índice dessa doença, como apontam dados da Organização Mundial da Saúde<sup>319</sup>. Destacam-se ainda, nessa parte da música, as críticas à mídia: “A imprensa é carcerária”. Para MCK, os veículos de comunicação estão presos às ordens do partido no poder. Outro setor criticado é o sistema educacional. Para MCK “a escola é partidária”, pois ensinaria segundo a cartilha do MPLA. Além disso, o *rapper* diz que a universidade forma “mudos e papagaios, que opinam com a barriga”. Nesse trecho, o músico defende a tese de que as opiniões das pessoas com formação acadêmica no país têm como objetivo beneficiar o partido, em troca de ganhos pessoais, sobretudo empregos privilegiados, direta ou indiretamente ligados ao setor público.

MCK também cita os nomes de alguns dos principais apoiantes públicos do MPLA: “Ávidos por um diploma, Luvualus e Barricas”. Nesse trecho, MCK menciona primeiro o nome do professor universitário António Luvualu de Carvalho<sup>320</sup>. Esse professor foi embaixador itinerante de Angola no governo de José Eduardo dos Santos e é conhecido por enaltecer o ex-presidente em entrevistas, chamando-o constantemente de “Arquiteto da Paz”. Em declaração na Televisão Pública de Angola, em abril de 2017, o professor chegou a afirmar que “o oxigênio que respiramos também é ganho da paz”<sup>321</sup>. A outra pessoa citada nesse trecho da música é Marcos Barrica<sup>322</sup>, o embaixador de Angola em Portugal. Ele reclamou que Portugal estava desrespeitando a soberania do estado angolano, quando a Assembleia Municipal de Lisboa aprovou uma moção de solidariedade ao *rapper* e ativista Luaty Beirão, durante a prisão dos ativistas conhecidos

---

<sup>319</sup> Lusa. (2016, 13 de Fevereiro). Moçambique e Angola entre os oito países com mais mortes por malária. Consultado em 15 de Junho de 2019, em <https://www.dw.com/pt-002/mo%C3%A7ambique-e-angola-entre-os-oito-pa%C3%ADses-com-mais-mortes-por-mal%C3%A1ria/a-36752201>

<sup>320</sup> Luvualu possui mestrado em relações internacionais na Universidade Lusíada de Lisboa e está concluindo o doutorado. Atualmente, ele é o embaixador de Angola na Guiné Equatorial (1). (1) Lusa. (2019, 16 de Maio). João Lourenço nomeia António Luvualu de Carvalho. Consultado em 21 de Julho de 2019, em <https://angola-online.net/noticias/joao-lourenco-nomeia-antonio-luvualu-de-carvalho>

<sup>321</sup> Marques, R. (2017, 21 de Abril). Luvualu: O oxigênio do camarada presidente. Maka Angola. Consultado em 15 de Junho de 2019, em <https://www.makaangola.org/2017/04/luvualu-o-oxigenio-do-camarada-presidente/>

<sup>322</sup> Barrica possui doutorado em psicologia evolutiva e da educação, pela Universidade de Valência, na Espanha.

como 15+2<sup>323</sup>. A moção foi concedida por ele possuir também nacionalidade portuguesa (*ibidem*). Na ocasião, em setembro de 2015, Barrica afirmou que “O problema do cidadão Luaty Beirão é apenas um pretexto para fazer ressurgir aquilo que em Portugal sempre se pretendeu: diabolizar Angola” (*ibidem*).

Outros nomes citados na música de MCK são “Kassomas”, “Kangambas” e “Sindikas”, que, de acordo com o *rapper*, “Defendem o indefensável”. Além de classificá-los como “ministros no ativo, [que] gerem sociedade”. Nesse trecho, ele questiona o fato de pessoas que exercem cargos públicos se apropriarem de bens públicos. As pessoas citadas pelo *rapper* são: Paulo Kassoma, ex-primeiro ministro de Angola entre 2008 e 2010, Sindika Dokolo<sup>324</sup>, marido da filha do ex-presidente, Isabel dos Santos e Bento Kangamba, presidente do clube de futebol Kabuskorp. Sindika Dokolo possui a maior coleção de arte contemporânea da África e inclusive comprou o maior diamante já encontrado em Angola sem divulgar o preço da negociação, para depois leiloá-lo<sup>325</sup>, por 34 milhões de dólares (29,7 milhões de euros)<sup>326</sup>. Sindika Dokolo foi condenado em julho de 2017, por fraude no setor imobiliário<sup>327</sup>. Já Kangamba é sobrinho de José Eduardo dos Santos e conhecido por ser o “empresário da juventude”, devido aos investimentos na área esportiva<sup>328</sup>. Ele foi condenado em 2013 por tráfico de

---

<sup>323</sup> Dias, J. A. (2015, 25 de Outubro). Embaixador acusa Portugal de usar Luaty para “diabolizar Angola”. Consultado em 15 de Junho de 2019, em <https://observador.pt/2015/10/25/embaixador-acusa-portugal-usar-luaty-diabolizar-angola/>

<sup>324</sup> Sindika é uma palavra que na língua kigongo significa “o enviado” (1).

(1). Astuto, B. (2019, 15 de Junho). Sindika Dokolo, maior colecionador de arte da África, está de olho no mercado brasileiro. *Época*. Consultado em 15 de Junho de 2019, em <https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/bruno-astuto/noticia/2015/09/sindika-dokolo-maior-colecionador-de-arte-da-africa-esta-de-olho-no-mercado-brasileiro.html>

<sup>325</sup> Observador/Lusa. (2017, 04 de Abril). Christie’s vai leiloar diamante raro de Isabel dos Santos e do seu marido. *Observador*. Consultado em 15 de Junho de 2019, em <https://observador.pt/2017/10/04/christies-vai-leiloar-diamante-raro-de-isabel-dos-santos-e-do-seu-marido/>

<sup>326</sup> África 21 Digital com Lusa. (2019, 15 de Janeiro). Angolana Endiama vai leiloar diamante de 114 quilates. Consultado em 21 de Julho de 2019, em <https://africa21digital.com/2019/01/15/angolana-endiama-vai-leiloar-diamante-de-114-quilates/>

<sup>327</sup> Novo Jornal Online. (2017, 13 de Julho). Sindika Dokolo condenado na RDC a um ano de prisão por fraude imobiliária. Consultado em 15 de Junho de 2019, em <http://www.novojornal.co.ao/internacional/interior/sindika-dokolo-condenado-na-rdc-a-um-ano-de-prisao-por-fraude-imobiliaria-40629.html>

<sup>328</sup> Jornal de Angola. (2011, 20 de Setembro). Bento Kangamba une a juventude. Consultado em 21 de Julho de 2019, em [http://jornaldeangola.sapo.ao/sociedade/bento\\_kangamba\\_une\\_a\\_juventude](http://jornaldeangola.sapo.ao/sociedade/bento_kangamba_une_a_juventude)

mulheres, além de prostituição de luxo, no eixo Brasil-Portugal; por isso, entrou na lista de procurados da INTERPOL<sup>329</sup>.

Na parte seguinte da música, MCK dedica-se a denunciar o papel de Isabel dos Santos no controle dos meios de comunicação do país. Ela é dona da UNITEL, operadora de telefonia em Angola, além da operadora de TV a cabo Zap Fibra. Essa operadora inclusive retirou do ar no país o canal SIC, por apresentar matérias críticas ao MPLA<sup>330</sup>. Além disso, Isabel investe em comunicação e telefonia em Moçambique e Portugal. O *rapper* já havia dando-lhe a alcunha de “Princesa” em outras músicas. Nessa canção, enfatiza novamente que “Princesa é ladra, desvia o arroz e a massa, é dona das telecomunicações, ninguém faz massa/ Mãe grande das comunicações, controla as massas, cala a boca, emprega em massa”. Vale ressaltar a utilização da palavra “massa” em quatro sentidos. Na primeira citação, o *rapper* se refere ao alimento. Em seguida, a palavra aparece com o significado de manifestações. Na terceira menção, “massa” tem o sentido de população em geral, e, por último, significa grande quantidade de pessoas.

O *rapper* afirma, em seguida, que instituições públicas não aplicam o secularismo e teriam decisões controladas pelo executivo. Tribunal de Contas, Supremo Tribunal de Justiça e Tribunal Constitucional de Angola são as instituições criticadas. Ademais, MCK reclama da conivência de padres, que, segundo o artista, desejam se aproveitar da possibilidade de conseguirem benefícios por vias ilegais:

O Tribunal de Contas faz de contas que não há contas pra fazer/ O Supremo aponta na descontra, “tou lá dizer”/ O Constitucional não fiscaliza, Mamoite Viola/ Juízes são comprados, Girabola/ Calam Revús com Prados (...) Irónico, até padres são do partido. É por isso que o país está assim, todo partido/ Valores invertidos, todos querem tirar partido (MCK, 2018, faixa 6).

Nesse trecho, o artista afirma que o Tribunal de Contas foge da responsabilidade de fazer as contas e o Supremo Tribunal de Justiça também não estaria averiguando a situação de forma criteriosa, fazendo apenas na “descontra”. Isso é, de forma descontraída. “Mamoite” é uma expressão em Angola dada a mãe ou alguém com espírito

---

<sup>329</sup> Club K. (2013, 25 de Outubro). Bento Kangamba na lista dos procurados pela Interpol por tráfico de mulheres e prostituição – Vídeo. Consultado em 15 de Junho de 2019, em [https://www.club-k.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=16548:betokangamba-na-lista-dos-procurados-pela-interpol-por-trafico-de-mulheres-e-prostituicao-video&catid=23:politica&Itemid=123&lang=pt](https://www.club-k.net/index.php?option=com_content&view=article&id=16548:betokangamba-na-lista-dos-procurados-pela-interpol-por-trafico-de-mulheres-e-prostituicao-video&catid=23:politica&Itemid=123&lang=pt)

<sup>330</sup> DN. (2017, 08 de Junho). Isabel dos Santos diz que exclusão da SIC em Angola é decisão comercial. *Diário de notícias*. Consultado em 15 de Junho de 2019, em <https://www.dn.pt/media/interior/isabel-dos-santos-diz-que-exclusao-da-sic-em-angola-e-decisao-comercial-8545576.html>

maternal. Nesse caso, se trata do Tribunal Constitucional de Angola que não estaria cobrando o cumprimento das normas da “mãe” que rege o país: a Constituição. Ademais, MCK afirma que os juízes são comprados e dá um duplo significado ao apontar “Girabola”, o Campeonato Angolano de Futebol. Assim, supõe a compra de juízes tanto na Justiça, como do árbitro de futebol, também conhecidos como juízes. MCK ainda reclama que revolucionários, os “revús”, também negociam por meio de “Prados”, um modelo de carro da marca Toyota. Na última parte do trecho, MCK acusa padres de também defenderem o partido e, assim, contribuírem para a situação problemática de um país onde todos querem se aproveitar por vias ilegais.

MCK prossegue a letra: “Pastores pervertidos (...) Ninguém reivindica, estão todos convertidos”. Nesse caso, a conversão seria ao MPLA. MCK também afirma que “ninguém critica, estão todos entretidos, com as montras do Avenida”. A referência é ao Shopping Avenida, localizado em Talatona, nos arredores de Luanda. Isabel dos Santos anunciou em setembro de 2015 o investimento de 400 milhões de dólares para criar 10 lojas do Hipermercado Candando em Angola e a primeira inaugurada foi no shopping Avenida<sup>331</sup>.

O artista fala em “Duas barras para Nick Minaj”. A *rapper* estadunidense, conhecida pelo exibicionismo do seu corpo<sup>332</sup>, recebeu cachê de 2 milhões de dólares para cantar no final de 2015 em Angola e postou fotos no *Instagram* ao lado de Isabel dos Santos, acompanhado de texto em que classifica a filha do ex-presidente como exemplo motivacional<sup>333</sup>. Na época, o governo era acusado de “boicotar” o *rap*, por conta da prisão dos ativistas conhecidos como 15+2; por isso, a contratação da artista foi um modo de contrapor essa versão. Assim, a *Humans Rights Foundation*, uma organização em defesa dos direitos humanos, pediu para que ela cancelasse o concerto<sup>334</sup>. MCK volta a

---

<sup>331</sup> Petiz, J.; Rodrigues, A. (2015, 29 de Setembro). Isabel dos Santos investe 400 milhões em hipers Candando. *Diário de notícias*. Consultado em 15 de Junho de 2019, em <https://www.dn.pt/economia/interior/isabel-dos-santos-investe-400-milhoes-em-hipers-candando-4804581.html>

<sup>332</sup> EGO. (2014, 25 de Agosto). Antes e depois: confira a transformação de Nicki Minaj. Consultado em 21 de Julho de 2019, em <http://ego.globo.com/famosos/noticia/2014/08/antes-e-depois-confira-transformacao-de-nicki-minaj.html>

<sup>333</sup> Club K. (2015, 20 de Dezembro). Nicki Minaj recebe USD 2 milhões em Angola. Consultado em 15 de Junho de 2019, em [https://www.club-k.net/~clubknet/index.php?option=com\\_content&view=article&id=23003:nicki-minaj-recebe-usd-2-milhoes-em-angola&catid=8&Itemid=1071&lang=pt](https://www.club-k.net/~clubknet/index.php?option=com_content&view=article&id=23003:nicki-minaj-recebe-usd-2-milhoes-em-angola&catid=8&Itemid=1071&lang=pt)

<sup>334</sup> Lopes, M. (2015, 16 de Dezembro). Humans Rights Foundation pede a Nicki Minaj que cancele concerto em Luanda. *Público*. Consultado em 21 de Julho de 2019, em

tratar sobre a questão da saúde e da educação, ressaltando problemas como falta de energia e de comida, bem como mortes e prisões: “Menos saúde e educação, mais Fofandós e velas, cemitério e celas, menos funge na panela”. Nesses versos, o prato “funge” representa a falta de comida. Já Fofandó é o nome de uma artista do ritmo *kuduro*, porém, o nome dela foi atribuído popularmente a um gerador barato e muito barulhento. Por fim, cita diferentes regiões do país, para mostrar que os problemas sociais são acentuados de forma geral: “Cabinda, Cunene, Moxico e Benguela...”.

A música *Elinga* (MCK, 2018, faixa 14) é a única de todas as estudadas nesta pesquisa que menciona o tema arquitetura urbana. O assunto inclusive é o principal desta letra. A canção foi inspirada no pedido de preservação do teatro Elinga, em Luanda, em que parte dele ardeu em um incêndio em abril de 2018<sup>335</sup>. Construído no século XIX, esse teatro pode ser demolido, pois há um projeto de construção de um parque de estacionamento, escritórios e um hotel no local (*ibidem*). No entanto, a associação Kalu, que luta pela defesa do interesse cultural, realizou uma petição em 2014, com 1500 assinaturas, para travar a construção, e entregou o documento na Assembleia Nacional (*ibidem*).

MCK ainda considera a demolição do Elinga um perigo iminente. Assim, enfatiza a importância desse teatro, ao afirmar que prefere ser amputado do que ver o espaço demolido, ao versar: “pode cortar meu braço, não partam Elinga”. A música contém vários trechos que enfatizam a importância do teatro, tais como: “Com a sua beleza arquitetônica, Elinga é nossa vida, Inspiração platônica, são rimas e batidas” (MCK, 2018, faixa 14). Embora o título seja voltado especificamente para esse teatro em Luanda, a defesa de MCK na música é por toda a arquitetura urbana e identidade visual da capital do país. Ele defende a importância de preservar a arquitetura urbana, como forma de manter a identidade de um povo. Desse modo, MCK realiza um comparativo no início da música com o fato de a Europa preservar o seu patrimônio cultural: “Europa é toda velha, progresso não são prédios, são 441 anos de idade, arquitetura é arte, respeite a antiguidade/ Primeiro tão as pessoas, sem vida não há cidade, protejam o patrimônio, é nossa identidade” (MCK, 2018, faixa 14). Para além do comparativo com a Europa, ressalta nesses versos a longevidade da cidade de Luanda, afirmando que uma história

---

<https://www.publico.pt/2015/12/16/culturaipilon/noticia/humans-rights-foundation-pede-a-nicki-minaj-que-cancele-concerto-em-luanda-1717597>.

<sup>335</sup> Lusa. (2018, 22 de Abril). Fogo posto afeta parcialmente emblemático Elinga Teatro na baixa de Luanda. *Diário de notícias*. Consultado em 21 de Julho de 2019, em <https://www.dn.pt/lusa/interior/fogo-posto-afeta-parcialmente-emblematico-elinga-teatro-na-baixa-de-luanda-9278575.html>.

construída em mais de quatro séculos não pode ser destruída, por conta de um projeto recente de “modernização”.

Ele argumenta, de modo geral, que uma cidade “modernizada” é, na verdade, uma cidade gentrificada, onde ricos ocupam prédios luxuosos de áreas centrais. Entende que Luanda tem acompanhado essa tendência e que isso não é sinal de desenvolvimento, mas sim do apagamento de uma história. Ele defende a preservação de espaços para curandeiras e prédios antigos, como modo de manter viva a identidade de Luanda.

A música teve um videoclipe lançado em setembro de 2018, com imagens aéreas de Luanda alternadas com interpretações de dançarinos. Essas performances ocorreram tanto pelas ruas da cidade, como também dentro do teatro, demarcando a importância da presença da arte em múltiplos espaços. MCK também clama por uma cidade mais inclusiva, reivindicando um projeto que torne o espaço urbano mais acessível para cada cidadão, com uma garantia de amplos direitos aos cidadãos.

MCK pede para que sejam valorizadas todas as formas de arte e destaca a pintura, a literatura, o teatro e as batalhas de *rap*. Nesse último caso, faz uma homenagem aos Reis do Rompimento (RRPL), evento em que os participantes conhecem os adversários com antecedência, para estudar como derrotá-los nas rimas, por meio de letras improvisadas ou preparadas com antecedência. Algumas edições do RRPL ocorrem no teatro Elinga.

Outro ponto importante a se ressaltar é uma notória mudança de pensamento do artista em relação à questão de identidade de gênero. Na música *Por detrás do pano* (MCK, 2011, faixa 3), MCK canta que o desejo de um homem se tornar mulher ou vice-versa é uma perda de valores. Em *Elinga* (MCK, 2018, faixa 14), no entanto, afirma que a cidade deve ser pensada para incluir todas as minorias políticas, incluindo transexuais e homossexuais, quando versa: “Hétero, trans, lésbica, gay, nada de estrelismo/ Ah, porque cheguei, todos são iguais, nada de cheguei”.

A música *Milagre* (MCK, 2018, faixa 7) faz uma síntese das conquistas do artista ao longo da carreira, classificadas como feitos divinos. O artista hiperboliza, salientando que também passou a realizar milagres. Em um cenário de repressões, MCK ressalta que, mesmo com o teor interventivo das suas letras, as conquistas ocorreram: “Escrita erudita, caneta jorra sangue/ Esse mambo já não é *rap*, nós estamos a fazer milagre”. Ele também entende que sua trajetória serviu para “munir o povo com idéias”. MCK ainda afirma que está inserido em um grupo reivindicativo mais amplo, que ajudou a provocar mudanças sociais em Angola: “O *people* está a se unir, o M treme com a Mani/ O próprio Kota está

a sair, regime está a cair/ Kota Rafa ataca aí”. No primeiro trecho, o *rapper* salienta que as pessoas estão se unindo para se manifestar, deixando os líderes do MPLA com receios. O termo “Kota” é uma referência a pessoas mais velhas. No caso da citação nesse trecho, trata-se de uma referência a José Eduardo dos Santos, que saiu do poder pressionado, devido à exposição dos problemas governamentais. No final desse trecho, ainda há uma referência ao jornalista Rafael Marques, o “Rafa”, que “ataca” o governo com denúncias.

No complemento da música, o *rapper* enaltece algumas conquistas pessoais, como as palestras nas periferias, o sucesso da sua marca de preservativos e a realização de projetos que dão bolas e chuteiras para pessoas carentes. Ademais, maximiza a importância dos “milagres” da sua carreira artística: “Jesus preto, o que eu rimo vira lei, vim do Ghetto e muitas vidas já salvei: *Gansters, Bitches, Drogados, anyway*”. O artista ressalta que nasceu na periferia e foi possível salvar vidas no cenário angolano, ao propagar palavras de conscientização. Desse modo, se intitula como “o Jesus Preto”, que mudou a vidas das pessoas e enumera três grupos salvos: criminosos, viciados em droga e prostitutas. No entanto, nesse último caso usa o termo “*bitches*”, que é considerado pejorativo e pode ser traduzido como “cadela”.

Ademais, complementa a questão da religiosidade no trecho “Meu rap faz milagres e eu nunca cobrei/ Edir Macedo e Santiago temem a concorrência, Luaty não faz álbum, estou sem concorrência/ Factos são factos, lutem com as ocorrências”. O artista afirma que nunca cobrou valores financeiros pelos milagres operados e ironiza os pastores evangélicos Waldomiro Santiago e Edir Macedo, que possuem programas televisivos para apresentar pregações religiosas, mas pedem constantemente doações dos fiéis<sup>336337</sup>. Assim, a operação de milagres gratuita poderia ser uma concorrência para esses líderes religiosos. Ademais, complementa que Ikonoklasta, o Luaty Beirão, poderia ser um concorrente, pois também busca mudanças sociais por meio do *rap*. No entanto, esse artista não está focado na gravação de discos e lançou apenas duas músicas nos últimos anos. Em 2017, lançou em parceria com Faradai a música *Poemas sem cor* e em

---

<sup>336</sup> Farias, H. (2019, 28 de Junho). Valdemiro Santiago pede que 70 mil pessoas doem R\$ 100,00 cada em novo propósito. *JM notícia*. Consultado em 21 de Julho de 2019, em <https://www.jmnoticia.com.br/2019/06/28/valdemiro-santiago-pede-que-70-mil-pessoas-doem-r-10000-cada-em-novo-proposito/>

<sup>337</sup> Mamona, K. S. (2013, 26 de Abril). Edir Macedo é bilionário devido a doações de fiéis, diz Bloomberg Businessweek. *Info money*. Consultado em 21 de Julho de 2019, em <https://www.infomoney.com.br/negocios/grandes-empresas/noticia/2749891/edir-macedo-bilionario-devido-doacoes-fieis-diz-bloomberg-businessweek>

fevereiro de 2019 publicou a canção *A seca*. Ambas fazem parte de um disco colaborativo sem data para sair, mas Luaty Beirão ironizou no seu *Facebook*, sobre a data de lançamento: “fala-se em 2050”<sup>338</sup>.

MCK também canta sobre ter sido alvo de *beefs*, modo como os *rappers* classificam as críticas de um *rapper* para outro: “Quando bifaram o meu Discovery, já estava partir um Obama/ Não dei ouvidos, *A kapella* é o melhor programa”. Em relação a esse trecho, ele afirma que vende carros em Angola e, por isso, anda com esses automóveis em Luanda, para facilitar a venda. Desse modo, estava circulando com uma Land-Rover Discovery e foi questionado sobre a procedência e sobre o desejo de promoção pessoal com esse automóvel. No entanto, quando questionaram esse carro, ele já estava com um Nissan Obama, modelo mais valorizado do que o primeiro. Ademais, a referência dada ao programa de rádio é uma resposta a acusação de que ele estaria buscando audiência com o carro. MCK usa como defesa a argumentação de que é desnecessário buscar mais visibilidade, pois comanda o programa de rádio que ele considera ter a maior audiência (*A Kapella Show*), em um país onde o rádio é veículo de comunicação maior visibilidade.

MCK ainda afirma que “Minha vida é um *stream*, estou de pé, Katrogí é transparente/ No *mainstream* sem TV, Katrogí não traz parente”. Nesses versos, diz que mesmo sem estar na televisão tem a sua vida acompanhada pelo público, sendo tão conhecido como os artistas *mainstream* e, essa fama, diz MCK não foi conquistada com a ajuda de amigos influentes ou familiares.

O *rapper* ainda pontua o fato de ser tema de trabalhos acadêmicos, como a presente tese, ao afirmar: “*Rap* acadêmico, elevo faculdades, *rapper* polêmico, estudado em faculdades/ Meu verso tem poder, muda mentalidade”. Nesse trecho, enfatiza a importância de ter se tornado estudo de caso em universidades, como também o fato de ser convidado para debates em instituições de ensino, com o intuito de dialogar sobre temas sociopolíticos. Isso acontece, segundo o artista, devido à regularidade na busca de objetivos fixos na carreira, quando diz: “Eu vou tomar poder, luto por liberdade/ Lei da gravidade, tudo que sobe cai, antiguidade é um posto, props pro Samurai”. O principal argumento apresentado nesse trecho é não esquecer a questão da luta ideológica, pois os artistas que buscam apenas a fama imediata rapidamente também são esquecidos. Assim,

---

<sup>338</sup> Beirão, L. (2019, 09 de Fevereiro). Facebook – Faradai & Ikonoklasta – A Seca. Consultado em 21 de Julho de 2019, em <https://www.facebook.com/luatybeirao/photos/a.475245039303621/1153459214815530/?type=3&theater>



faz referência ao *DJ Samurai*, que atua no *hip-hop* angolano desde a década de 1990. Ele encerra a música com os seguintes versos:

De *rapper* pra engenheiro, Wilson Bonas, Milagre/ Distanciado da imprensa sou manchete, Milagre/ Toy Fox paga escola com T-shirts, Milagre/ Classe executiva sem bilhete, Milagre/ Sinceramente, já não há nada a provar, quem não me curte baza, eu estou com Jeová/ Tudo que eu tenho o *rap* é quem me deu: Narcisa, respeito, amigos valeu (MCK, 2018, faixa 7).

Nesses versos, MCK enfatiza sobre as vidas transformadas por meio da música dele. “Wilson Bonas” é Wilson Bonifácio, produtor executivo do *rapper* e *beatmaker* dos sons *Invisíveis dessa geração* (MCK, 2018, faixa 5) e *Problemas* (MCK, 2018, faixa 13). Ele procurou MCK a cerca de 20 anos, porque precisava de orientação para ser *rapper*. Bonas residia em uma periferia chamada Catambor e atualmente é engenheiro civil. Por isso, MCK o considera como alguém salvo pelo poder educacional proporcionado pelo *rap*. Outro nome citado é Toy Fox, que iniciou como ouvinte das músicas de MCK e espectador dos *shows*. Atualmente, trabalha com MCK em sua agência de *marketing*, conseguindo pagar a formação de ensino superior por meio das vendas das camisas do *rapper*. A outra referência é Narcisa, esposa do artista, a qual ele a conheceu em um evento de *rap*.

Nesse trecho, ele também aborda “classe executiva sem bilhetes”, para afirmar que sempre viaja pela companhia aérea estatal TAAG – Linhas Aéreas de Angola e adquire o bilhete para a classe econômica, mas os funcionários, constantemente, o oferecem uma vaga na classe executiva. Outro “milagre” apontado por MCK está no fato de ser manchete na mídia, devido à relevância das ações que faz, mesmo buscando se manter distante da imprensa. MCK ainda entende que já não existe mais nada para provar, por isso, aqueles que não gostam dele podem se retirar, representado no “baza”. Enquanto isso, o artista entende que caminha com Deus, citado como “Jeová”.

## Capítulo nono - O rap como forma de ativismo político em Moçambique

Esta parte do trabalho será iniciada com o contexto de formação do rap em Moçambique. Será visto que a informação sobre o primeiro grupo ou artista de rap no país é imprecisa, mas há registros de alguns nomes no final da década de 1980, como Illegal Rap e Digital MC. Ademais, é importante ressaltar a formação do hip-hip como um movimento a partir da década de 1990, influenciado pelos primeiros efeitos da globalização, sobretudo, com a queda do Muro de Berlim, em que cerca de 20 mil moçambicanos retornaram da República Democrática da Alemanha e trouxeram diversos hábitos, entre eles a música rap. Outro fator para o surgimento do movimento é a expansão dos veículos de comunicação no país.

Assim, o movimento surge ligado as elites locais, que tinham acesso aos aparelhos televisivos. Apesar de serem pessoas da elite, as dificuldades para gravar eram muitas, devido ao acesso apenas a tecnologias de baixa qualidade no país. Os registros colhidos nesta tese sobre o período de formação são de Maputo, onde se concentram ações, inicialmente, no centro da cidade. Todavia, há relatos de ações em outras províncias no país, mas ainda pouco documentadas, como também o movimento aparece nas periferias de Maputo logo em seguida e forma-se uma rivalidade com o centro. A falta de documentos resulta na imprecisão sobre o primeiro disco de rap gravado no país, em que há quatro álbuns lançados em 1997, mas sem as datas exatas dos meses de lançamento. São três em Maputo e um na cidade da Beira. Os artistas da capital reivindicam o pioneirismo, enquanto no interior o álbum *Djovana*, é considerado o primeiro disco de rap lançado em Moçambique.

Será visto o surgimento da produtora Kandonga, como promotora de trabalhos coletivos e a gravação do álbum *Atenção desminagem*, que teve o intuito de apresentar o hip-hop moçambicano como um movimento abrangente na cidade de Maputo. A pesquisa ainda apresenta o primeiro caso de censura em Maputo, em que a música *País da marrabenta*, do grupo Gpro Fam deixou de ser veiculada na Rádio Cidade, por haver questionamentos ao governo. A Rádio Cidade, no entanto, também tem papel relevante na divulgação do rap em Maputo, porque criou o programa Hip Hop Time, para divulgar o movimento hip-hop.

Em uma segunda parte, será apresentado Azagaia, o estudo de caso desta tese em Moçambique. O artista teve a música de divulgação do seu primeiro álbum, *As mentiras da verdade*, censurada pela Rádio Cidade em 2006, gerando a publicação de um livro

sobre as reportagens de veículos concorrentes sobre o episódio. As pressões dos veículos concorrentes inclusive fizeram com que a emissora voltasse a dar espaço ao artista.

Azagaia ainda será visto como uma personagem pública repleta de polêmicas, como o fato de ter acendido um cigarro de maconha ao vivo em uma emissora de televisão ou o fato de ter sido preso também por porte da erva. O artista ainda foi acusado de incentivo a atos de rebeldia e também passou por um caso de tumor no cérebro, que quase o tirou de forma definitiva da vida artística.

A última parte é dedicada a analisar as músicas do artista, sendo divididas em três partes: O seu primeiro álbum solo *Babalaze*, de 2007, o segundo *Cubaliwa*, de 2013 e os *singles* lançados após polêmicas pessoais ou situações críticas da política de Moçambique. Durante o período de finalização desta tese, o artista ainda preparava o álbum *Só dever*.

## 9.1 A formação do *rap* como ferramenta de resistência política em Moçambique

O movimento *hip-hop* em Moçambique começa entre os finais dos anos 1980 e o início da década de 1990. Moçambique era bastante ligado ao Bloco de Leste, durante a Guerra Fria. O país tinha acordos econômicos com a República Democrática da Alemanha (RDA), onde cerca de 20 mil moçambicanos foram trabalhar<sup>339</sup>. Com a queda do Muro de Berlim e o fim da União Soviética, esses acordos acabaram e a maioria deles retornou ao país (*ibidem*). O apresentador do programa radiofônico Hip Hop Time Helder Leonel, que está documentando a história do *rap* moçambicano por meio de uma série de reportagens com os pioneiros, explica, em entrevista para esta tese, que os retornados da RDA traziam vários hábitos da Europa e o *rap* foi um desses legados. Segundo Leonel, até então, apenas pessoas da elite possuíam aparelho televisivo, mas houve uma rápida popularização dessa mídia no início dos anos 1990. Várias pessoas passaram a adquirir videocassete. Os filmes sobre *hip-hop* eram vistos por muitos jovens. O antropólogo moçambicano Tirso Siteo (2012) observa ainda o surgimento de programas de rádio e de televisão com o tema do *hip-hop*, criados em canais privados do país. Além disso, é homologada a lei de imprensa e a Constituição da República de 1990. Com isso, surgem

---

<sup>339</sup> Issufo, N. (2019, 05 de Março). Madgermanes trabalharam para pagar dívidas de Moçambique a ex-RDA?. *Deutsche welle*. Consultado em 25 de Julho de 2019, em <https://www.dw.com/pt-002/madgermanes-trabalharam-para-pagar-d%C3%ADvidas-de-mo%C3%A7ambique-a-ex-rda/a-47747192>

jornais independentes e o país também tem a primeira eleição multipartidária em 1994, ampliando-se a liberdade de expressão em Moçambique.

As novas televisões e rádios privadas, que nascem a partir desta altura, ocupam uma parte da sua antena com programas que envolvem Hip-hop, o mesmo foi acontecendo com as rádios e televisões públicas que criam espaços de antena, também virados especificamente para esta modalidade. O fenómeno expandiu-se e com o passar do tempo ganhou novas configurações, ocupou novos espaços quer no centro da Cidade assim como, nas zonas periféricas. Este desenvolvimento, tem como centralidade o surgimento de tribos urbanas, que passam a ser denominados por “Comunidades” onde, assumem a forma de pequenos grupos, partilhando aspectos comuns à cultura Hip-hop, como é o caso de músicas, revistas, eventos, vídeo-documentários e camisetas que muitas vezes usadas, contêm símbolos que identificam suas zonas, suas Comunidades, assim como, a forma como estas definem-se (Siteo, 2012, p.2).

Não se sabe, ao certo, quem foi o primeiro *rapper* de Moçambique. Nomes como Digital MC e Illegal Rap são tidos como pioneiros no *hip-hop* do país. Entretanto, não havia registros ou gravações para comprovar quem seriam os pioneiros. Apesar de a história do *rap* de Maputo ser mais conhecida nas pesquisas sobre Moçambique, vários militantes do *hip-hop* dizem que o movimento começou em outras cidades ou, pelo menos, paralelamente nas demais províncias. No entanto, a escassez de documentos sobre o pionerismo do interior direcionou esta pesquisa a priorizar os relatos que veem a cidade de Maputo como berço do *hip-hop* de Moçambique. As pesquisas do antropólogo moçambicano Tirso Siteo (2012, 2017), do linguista moçambicano Cremildo Bahule (2011), do antropólogo finlandês Janne Rantala (2015, 2016, 2017) e da literata brasileira Jéssica Araldi (2016) apresentam diversos dados sobre a origem do *rap* em Maputo. Além disso, foi realizada pesquisa de campo entre os dias 01 de março e 25 de março de 2018, quando foram entrevistados sete *rappers* entre Maputo e Matola, uma cidade vizinha. Entretanto, não há uma busca por determinar Maputo como espaço único da história do *rap* moçambicano. Por meio de contatos pela *internet*, bem como o acesso à músicas, foi possível abranger algumas questões da pesquisa para outras províncias, pontuando a importância desses locais para analisar o *rap* como ativismo político no contexto moçambicano.

Nos primeiros anos do *rap* em Maputo, a influência estadunidense é bastante perceptível. Os nomes dos grupos, os nomes artísticos dos *rappers* e até as próprias músicas eram em inglês. A África do Sul também influenciou no uso do idioma, pois é um país vizinho, onde o inglês é língua oficial. Na primeira fase, os jovens moçambicanos que se interessavam pelo *rap* e cantavam as músicas em inglês muitas

vezes não tinham o domínio da língua. O *rapper* Helder Leonel, do grupo Rappers Unit, afirmou que “não sabíamos muito bem o que estávamos a dizer, mas cantávamos em inglês, influenciados pelos ídolos de cada um de nós” (Helder Leonel, entrevista, 16 de março de 2018).

De acordo com o *rapper* e grafiteiro Shot B, um dos pioneiros do *hip-hop* no país, o *rap* moçambicano foi em sua fase inicial uma cópia do que era feito nos Estados Unidos. Ainda segundo Shot B, as mudanças só começaram a partir do acesso dos jovens moçambicanos aos grupos que repavam em português em outros países, como foram os casos do Black Company, em Portugal, SSP, em Angola e Gabriel, O Pensador, no Brasil. Os moçambicanos passaram a perceber que a lírica do *rap* era feita por meio de rimas em qualquer idioma. Assim, começaram a cantar em português, como também em línguas bantu.

Vale ressaltar ainda que, diferente do habitual na maioria dos países, o *rap* em Maputo não surgiu nas periferias. As primeiras manifestações de *rap* aconteceram na zona central da cidade, promovido por jovens das elites locais. O antropólogo moçambicano Tirso Siteo reitera que as comunidades de *hip-hop* da cidade de Maputo eram divididas por gangues. Essas gangues eram divididas por bairros, ganhando como alcunha do grupo o nome do bairro ou outro nome que identificasse o local de origem do grupo.

Os indivíduos pertencentes as Gangs ou, as respectivas Gangs, faziam registo em forma de pintura dos nomes das próprias Gangs, nos muros das zonas em que viviam com o objectivo de delimitar o seu território perante aos outros e também nas zonas tomadas como inimigas como forma, de imposição de respeito e/ou provocação. Isso, possibilitou a entrada massiva de adolescentes e jovens, devido ao medo que estes tinham de estar sujeitos aos actos de vandalismos e porque as Gangs, eram a moda do momento. Nesta altura, nasce o sentimento de pertença enraizado nos códigos de honra, na conduta das Gangs e na lealdade exigida para sobrevivência nas ruas. Este tipo de integração, ou melhor, esta forma de integração nas Gangs e os seus sentimentos de pertença, foi mais tarde resgatado, ou seja, foi similar ao ocorrido com as integrações dos *Hip-hopper* nas Comunidades Hip-hop (Siteo, 2012, p.9).

A partir da análise de Tirso Siteo, percebe-se um sentimento de disputa entre os *rappers* de Maputo, que se dividiam por bairros. Bem como já citado, o *hip-hop* inicia na zona central e com as elites na capital moçambicana. Em poucos anos, surgem as primeiras ações nas zonas periféricas. Siteo realizou a sua análise a partir de duas comunidades *hip-hop*, uma localizada no centro e outra na periferia. Entende-se por comunidade, no âmbito do movimento *hip-hop*, um grupo de pessoas praticantes ou

admiradoras do *hip-hop* que compartilham a experiência do movimento entre si, unindo várias iniciativas de produção e partilhando produtos, como discos, revistas e vestimentas. Do centro, foi analisada a comunidade Irmandade, localizada no Bairro Central, enquanto a Bloco 4, situada no Distrito Municipal Kamavota, foi a escolhida da zona periférica. O *rapper* Shackal, pertencente à Irmandade, comentou, em entrevista para a presente tese, que havia uma rivalidade entre o centro e a periferia, mas isso não fazia sentido para o movimento *hip-hop*, pois a união é um dos seus principais patamares. Por isso, aos poucos essa disputa foi diminuindo, até inexistir. Shot B retrata que as gangues foram evoluindo no sentido organizacional, para realizar concertos e outras atividades para promover o *hip-hop*. No início, o alcance dessas iniciativas era restrito a quem participava do movimento.

Em primeiro plano, isso começou exatamente como gangues. Aquela cena das gangues, pequenas regiões de bairros, em que encontrávamos em certas esquinas da zona, onde fazíamos alguns pequenos *battles*. Um pouco de dança e um pouco de *rap*. Mais *rapping* do que qualquer outra coisa. Nestes grupos, nós fomos evoluindo e fomos fazendo alguns concertos a nível regionais. Onde conseguíamos “linkar” um bairro com outros e coisas parecidas (Shot B, entrevista, 07 de março de 2018).

As primeiras ações públicas de maior repercussão envolvendo o *rap* em Maputo foram com o Rappers Unit, grupo que surge em 1993 e fez vários concertos na capital do país. Apesar de os concertos ampliarem o público, os *rappers* encontravam dificuldades para expandir o movimento, sobretudo, com a falta de estúdios disponíveis para gravar as músicas. A maioria dos artistas, que participou da primeira fase do *rap* moçambicano, relata a escassez de recursos, para fazer uma gravação, além da baixa qualidade técnica quando era possível produzir.

Os *rappers* que conseguiam gravar algumas músicas o faziam de forma esporádica no modelo conhecido como *one take*, no qual todos os artistas gravavam em uma sequência imediata as suas participações na música, sem a possibilidade de errar a letra. Caso isso acontecesse, deveriam retornar à gravação inteira. “Nós tínhamos que pôr uma cassete com instrumental e outra cassete pra captar e ligávamos o microfone. E a gravação era *one take*. Tinha que começar e todos tinham que gravar até o fim. Não podíamos falhar, porque não gravávamos em pistas” (Helder Leonel, entrevista, 16 de março de 2018). O termo pistas, citado por Leonel, é referente as linhas de gravação, que atualmente são múltiplas e permitem diversas misturas de som, incluindo a gravação das vozes por etapas. Isso é, o *rapper* não é obrigado a gravar todas as vozes na sequência

que será executada, pois o produtor da música consegue manipulá-las, para enquadrá-las em qualquer ordem.

Shot B discorre que muitas vezes cinco pessoas gravavam uma só música, dividindo os custos de produção e se alguém errasse a letra causava prejuízo financeiro ao grupo ou até mesmo impossibilitava concluir a música, por conta do orçamento limitado. Ele recorda ainda que os *rappers* se locomoviam cerca de 20 km em veículos e estradas em más condições. Como o carro utilizado não tinha o indicador de controle de combustível, os artistas sempre carregavam bidões reservas.

Devido à dificuldades como essas, partilhadas por vários jovens que ingressavam no *hip-hop* em um dos países mais pobres do mundo, poucos discos de *rap* foram lançados na década de 1990. As poucas músicas gravadas nesse início restringiam o alcance a um núcleo pequeno de interessados pelo *hip-hop*. Entretanto, essa dimensão foi ampliada com a criação do programa Hip Hop Time, que começou a ser transmitido em 1995, na Rádio Cidade, uma emissora de rádio pública de Maputo, ligada à Rádio Moçambique. A iniciativa partiu de membros do Rappers Unit, que conseguiram patrocínios, para garantir o horário na emissora. Os músicos realizavam as suas gravações e entregavam as fitas para serem executadas no programa, sem qualquer custo para os artistas. Assim, o Hip Hop Time se tornou um propagador do *rap* local e continua no ar até a atualidade.

Não se sabe com certeza qual foi o primeiro disco de *rap* lançado em Moçambique, pois quatro trabalhos foram publicados no ano de 1997, mas não foram encontrados registros sobre os dias exatos dos lançamentos. O grupo Djovana lançou o álbum que leva o nome da banda e foi produzido na Alemanha. O grupo OKV, que possui membros que viveram na Alemanha Oriental, publicou a obra *Rap from the southside*. Além disso, houve o lançamento do álbum coletivo Novos Sons de Moçambique, que continha grande parte de *rap* e englobou artistas como Lizah James, Illegal Rap, OKV e Fill Bayb. Para além disso, MC Roger, que possui um direcionamento bastante comercial e mescla *rap* com ritmos dançantes, como *reggaeton* e *pandza*, também lançou o seu primeiro álbum naquele ano.

Há um debate intenso entre os integrantes do movimento *hip-hop*, sobre qual foi o primeiro álbum do país, pois há carência de fontes sobre os meses exatos em que os trabalhos foram publicados. Ademais, existem *blogs* e *sites* de *rap* do país apontando cada um desses discos como “o pioneiro” em Moçambique. Há ainda uma disputa regional, pois os Djovana são da cidade da Beira, na província de Sofala, enquanto os

demais trabalhos foram produzidos na capital Maputo. Então, os militantes do *hip-hop* do interior buscam reivindicar um pioneirismo fora da capital, enquanto a maior parte das fontes narra uma história do *rap* moçambicano a partir de Maputo.

Assim, depois de gravações esporádicas de músicas, pode-se estabelecer o ano de 1997 como um ano de início de gravações de álbuns no país, sem haver uma certeza sobre qual foi o primeiro disco. O período do início das gravações também ocorre em momento similar ao surgimento do *rap* cantado em português no país. O grupo Banda Podre foi um dos primeiros a promover essa transição linguística, pois seus membros viviam em Portugal, onde o *rap* já era cantado em português, e se mudaram para Moçambique em 1995. Olho Vivo era um dos membros do grupo e atualmente segue carreira solo. A transição linguística é um dos assuntos abordados na música *Como comecei* (Olho Vivo, 2017, faixa 11), em que ele fala sobre o início do grupo Banda Podre.

A princípio, nós éramos três e “repávamos” em português, numa altura em que a cultura estava influenciada pelo idioma inglês/ Banda Podre deixou um pouco do seu aroma para o freguês, escassas obras criadas entre o fumo das passas, mas era música para as massas/ *Rap* consciente, kikávamos diferente, cada elemento tinha uma essência única, que rubricou o movimento, despertou curiosidade, “inquescotou” o pensamento/ Um momento tímpano bem atento, versos atrás de versos foram difundidos em programas musicais (Olho Vivo, 2017, faixa 11).

Olho Vivo ressalta em *Como comecei* que “Era a música para as massas/ *Rap* consciente, kikávamos diferentes”. Nesses versos, ele fala de mudanças proporcionadas pela Banda Podre para o *rap* local. Como foi relatado, o *rap* moçambicano tinha predominância de músicas em inglês e, por isso, era pouco acessível à maioria dos moçambicanos. Por ser em português, o *rap* da Banda Podre ampliava o alcance da mensagem, cujo teor abordava a realidade social do país.

No trecho, “Escassas obras criadas entre o fumo das passas”, o *rapper* afirma que foram produzidas poucas músicas, devido “ao fumo das passas”. A palavra “passas” é uma gíria para a maconha. Portanto, Olho Vivo confessa que o excesso de consumo da erva prejudicou o desempenho do grupo.

Banda Podre também tinha o objetivo de criar um espaço de gravações, visando estabelecer um local de produção acessível para a comunidade *hip-hop*. Inicialmente, construíram um estúdio com pouca estrutura. Depois, construíram um estúdio mais moderno, direcionado para o *rap underground* de Maputo. Esse estúdio chamou-se



Kandongga, palavra relacionada com o contrabando. Para gravar no espaço, os preços eram mais baixos. Isso possibilitou que muitos *rappers* de Maputo tivessem acesso a equipamentos profissionais de gravação.

Finais de 2001, 2002, surge a Kandonga, com mais três brothers, também residentes de Moçambique, que estudavam fora na altura, e fizemos nosso próprio estúdio, onde nós gravamos nossas próprias músicas. E com o surgimento da Kandonga, o estúdio, decidimos apoiar aquilo que era o movimento moçambicano de hip-hop na altura, dando a oportunidade de outros rappers de puderam vir gravar conosco a um preço acessível, com boa qualidade, com gente que entendia o que que era hip-hop. E acredito que, em 2002 pra 2004, o movimento hip-hop tem um crescimento exponencial muito grande, em que surgem muitos rappers a fazerem boa música (Olho Vivo, entrevista, 06 de março de 2018).

O apresentador do Hip Hop Time, Helder Leonel, salienta que o surgimento da Kandonga possibilitou maior conteúdo local no programa que ele dirige. Devido à pequena produção de *rap* local, o programa priorizava o conteúdo internacional de *hip-hop*. Para compensar a escassez de *rap* moçambicano, o Hip Hop Time convidava alguns *rappers* locais, para realizarem rimas improvisadas ao vivo. A partir do surgimento do estúdio, o programa passou a dedicar 50% do seu tempo para o *rap* moçambicano, sendo uma hora para a música local e uma hora para o *rap* internacional.

Um dos principais trabalhos produzidos pela Kandonga foi o álbum *Atenção desminagem*, lançado em 2004 e confeccionado na África do Sul. Banda Podre selecionou nomes que se destacavam no *hip-hop underground* de Maputo e convidou 15 grupos para participarem da coletânea. Os membros do Banda Podre gravaram *skits*, que são pequenos excertos sonoros entre as músicas. Os temas eram variados, mas prevaleciam questões críticas da sociedade moçambicana, como a violência, os problemas estruturais gerados pela guerra e a necessidade de mudanças sociais. O grupo Beat Crew, que tinha entre os seus componentes os *MCs* Iveth e Slim, gravaram sobre o tema *Racismo*, falando como o racismo é um problema da sociedade moçambicano, apesar de 99,02% da população do país ser negra, como apontam dados do censo de 2017<sup>340</sup>. No entanto, alguns cargos de alto escalão, em grandes corporações públicas e privadas, são ocupados por brancos estrangeiros ou descendentes de estrangeiros.

---

<sup>340</sup> Censo 2017. Consultado em 22 de Junho de 2019, em <http://www.ine.gov.mz/operacoes-estatisticas/censos/censo-2007/censo-2017/divulgacao-de-resultados-preliminares-do-iv-rgph-2017.pdf/view>

Mentes racistas não morreram, elas ainda prevalecem, as discriminações contra os negros, bem sabem que acontecem/ Nunca cessaram, e não irão cessar, enquanto cruzarmos os braços, elas irão continuar/ Depois, a paz não existirá, enquanto o racismo continuar a existir, a pele negra oprimir, dos nossos bens usufruir/ Pretos choram, brancos choram, todos perguntam em simultâneo, por que o racismo?/ A maior discriminação racial, onde o preto é condenado em toda a costa universal/ Universal onde o racismo é feito de cor em cor, onde o preto é julgado de inferior (...)/ O preto trabalha duro dia após a dia, por ser *black* ganha uma mixaria (Beat Crew, 2004, faixa 18).

De acordo com Olho Vivo, o álbum servia para mostrar, a sociedade moçambicana em geral e aos produtores de outros ritmos locais em particular, que o *hip-hop* de Maputo era um movimento coeso e unido. O membro-fundador da Kandonga considera que o objetivo foi cumprido, pois, mesmo sem grande investimento para divulgação, o *show* de lançamento do *Atenção desminagem* conseguiu reunir milhares de pessoas no dia 24 de abril de 2004, no Centro Cultural Franco-Moçambicano. Além disso, surgiram vários grupos a partir do lançamento desse álbum.

Para nós, como Kandonga, a única maneira do *hip-hop* moçambicano crescer em Moçambique, ir além fronteiras, era que se pudesse mostrar que existe uma união de ideias e pensamentos e vontades de pessoas pra fazer acontecer um disco. E foi isso que aconteceu. Acredita [Acreditavam] que nem todo disco, que nem todos os membros, nem todos os grupos podiam se dar bem, porque sempre há rivalidade de quem é melhor, e quem não é melhor. Mas quando chegou a fase do *Atenção desminagem*, houve ali uma união de forças em que as pessoas tiraram esse, essa ideia de que “eu sou melhor que tu”, “sou melhor rapper que tu”. E, na verdade, foi mostrar aos outros estilos musicais que o *hip-hop* poderia ser bem feito, com várias pessoas e com várias identidades diferentes e vários pensamentos diferentes. Podíamos fazer algo positivo para a comunidade *hip-hop*, basicamente o *Atenção Desminagem* foi isso mesmo. Foi mostrar que em Moçambique existia uma comunidade e que, se ela decidisse trabalhar em união, o movimento *hip-hop* iria longe. Foi o que aconteceu de 2004 a 2005, o *hip-hop* em Moçambique cresceu bastante. Vários grupos apareceram e pra nós foi como se fosse um contributo muito positivo, para aquilo que foi o desenvolvimento do *hip-hop* em Moçambique, foi o *Atenção Desminagem* (Olho Vivo, entrevista, 06 de março de 2018).

A Kandonga decidiu encerrar as atividades em 2005 e essa paralisação impediu a continuidade de vários grupos de *hip-hop*. A Banda Podre também parou as atividades, bem como vários outros artistas. De acordo com Olho Vivo, o fim da Kandonga deixou uma lacuna no *hip-hop* moçambicano.

Entenda bem, a Kandonga era um pilar, como vários outros estúdios eram pilares em Moçambique. Portanto, se tu, numa construção, se tem um pilar que eventualmente, 2005, decide fechar as portas e terminar e deixar de ser uma casa onde os artistas podem procurar para gravar música e onde eles se sentem bem. É como se a tua construção não tivesse a desenvolver, se falta um pilar, tu já sabes que não pode mais pôr peso daquele lado, porque eventualmente o edifício vai cair. E basicamente foi isso, quando a Kandonga fecha, eu sinto que há um dispersar de artistas que estavam à procura de uma

casa ou de um estúdio, que lhe pudessem entender como artistas, pra melhor se libertarem e criarem melhores obras. Entretanto, depois da Kandonga fechar, muitos grupos desapareceram. A própria Banda Podre desaparece, que era o grupo original, de onde eu venho e muitos outros grupos também começam a desaparecer e ficam poucos (Olho Vivo, entrevista, 06 de março de 2018).

Outras gravadoras foram criadas ao longo dos anos 2000. Ainda assim, a situação financeira fazia com que os artistas não tivessem condições para produzir álbuns inteiros de *rap*. Até o ano de 2010 foram lançados álbuns esporádicos no país. Depois disso, houve um grande crescimento do número de gravações, devido ao surgimento de tecnologias mais acessíveis. Assim, vários artistas que atuaram entre 1992 e 2010 nunca tiveram um álbum completo gravado, produzindo algumas músicas em coletâneas ou em fitas avulsas para entregar em emissoras de rádio. Até mesmo na *internet* é difícil de encontrar músicas desses artistas, porque, devido ao pequeno uso da rede no período, essa mídia não era considerada uma plataforma que impulsionasse o trabalho desses *rappers*. Desse modo, vários grupos considerados clássicos na história do *rap* moçambicano nunca gravaram um álbum, como são os casos de Rappers Unit, Broxen Clan, Bombers e Family G.

Outros artistas que começaram na década de 1990 só conseguiram lançar um álbum recentemente, como é o caso do *rapper* Shackal, O Mineiro MC. Ele começou a cantar *rap* em 1996 e só lançou o primeiro álbum em 2016, denominado *R.B.H (Regras básicas do hip-hop)*. A estreia artística dele foi no programa Hip Hop Time, em 1996. Depois disso, Shackal participou de trabalhos de outros *rappers*, com o intuito de fortalecer a união no movimento e conseguir evoluir, para só depois lançar algumas músicas a solo. Ele começou no *rap* devido ao convívio com os membros dos grupos Rappers Unit e Family G, pois todos eles moravam no Bairro Central. Uma das integrantes do Rappers Unit era a sua irmã, Gina Pepa, a pioneira entre as mulheres no *rap* moçambicano, segundo os dados coletados nesta pesquisa. Shackal começou a escrever os próprios temas e lançá-los a partir de 2010, quando também começou a planejar a produção de um álbum.

Além da falta de uma estrutura adequada, o artista pontua que a necessidade de uma maturidade nos temas também contribuiu para a demora. Outro fator foi a dificuldade para conciliar o *rap* com o trabalho na área de construção civil. Essa, aliás, é uma dificuldade vivenciada pela maioria dos *rappers* de Moçambique, devido às dificuldades financeiras do país em geral e do meio artístico do *rap* em particular. Nesta

pesquisa, Azagaia foi o único caso encontrado de *rapper* moçambicano interventivo que subsiste exclusivamente com os rendimentos obtidos pela música.

Nos primeiros cinco, seis, sete anos, não estava preparado para ter um produto consistente como álbum. Pronto, cada coisa no seu tempo. Então, não tinha estúdio profissionalizado, o álbum então decorreu como um processo longo. O meu álbum começou a ser gravado nos finais de 2010 e só lançou em 2016. Mas isso também porque além do *hip-hop* tem a profissão, trabalho em construção civil. Eu tenho andado fora de Maputo, norte e sul tenho andado, tenho que sair em função de trabalho. Então, não tinha acesso a estúdio, a *internet*. Esse não foi um problema só de Shackal. O *hip-hop*, basicamente, em grosso mesmo, começamos a ter álbuns mesmo, uma chuva de álbuns, talvez de 2010, um bocadinho antes, pra cá, porque antes era pouca coisa. Alguns álbuns isolados, mas o grosso mesmo estão a surgir nesses últimos tempos. Já há melhores condições, já temos contatos com África do Sul, a parte de qualidade também, reprodução de *CDs*. Então, já estamos num nível mais consistente (Shackal, entrevista, 10 de março de 2018).

O nome *Regras básicas do hip-hop* se dá porque o artista pretende mostrar que o *hip-hop* em Moçambique não segue vários princípios desse movimento, assim, busca informar, através das músicas, quais são as regras a serem respeitadas por todos os militantes do *hip-hop*, independente do local onde vivem. Um dos principais aspectos que deveria ser seguido, segundo Shackal, é a integração dos elementos. De acordo com o *rapper*, os *b-boys* e os *DJs* estão separados dos *MCs* no cenário moçambicano. Esses últimos geralmente ganham mais destaque, por terem a palavra e o palco. Além disso, faltam grafiteiros em Moçambique, sendo Shot B o único nome publicamente conhecido, segundo as informações colhidas nesta pesquisa. Shackal pontua ainda que têm crescido debates e *workshops* de *hip-hop* em Maputo, para fortalecer o movimento, mas isso é um fenômeno muito recente. Com isso, ao longo da história do *hip-hop* em Moçambique, há predominância somente da música *rap* como elemento representativo do *hip-hop* no país, criando até mesmo uma confusão no público, que passou a entender o *hip-hop* como sendo um gênero musical e não um movimento do qual o *rap* faz parte.

Em 2010, Shackal, Tira Teimas e Stinky Soldier criaram o Projeto Irmandade, com o intuito de fortalecer a consciência de união entre os grupos de *rap* moçambicano. Com isso, foram realizados 18 *shows* beneficentes, em que as entradas eram roupas ou alimentos para doação. Outro desejo de Shackal é a maior integração entre os *rappers* de todas as regiões do país, pois ele observa a existência de uma grande concentração de ações de *hip-hop* em Maputo, apesar de existirem militantes do movimento em outros locais.

A música *rap* no geral está centralizada aqui em Maputo, mas já temos muitos manos em Gaza, Inhambane, Beira, Chimoio, Tete, Nampula, Cabo Delgado, Niassa. Existem já, mas estão de certa forma isolados. Agora, de certa forma, com a *internet*, já podemos estabelecer mais contatos. A minha ideia era mesmo estabelecer uma união nacional. Os manos todos unidos, o *hip-hop*. Levamos o nosso *hip-hop* como uma causa, não só por um certo estilo, algo passageiro, moda, porque infelizmente existe essa parte também. Há muitos grupos passageiros. Só estão mesmo, porque “é, pá!, é o que está a dar”. Então, vamos fazer *hip-hop*, mas que se levasse o *hip-hop* a sério, porque o *rap* é compromisso, é algo que lhes identifica, é algo que lhes faz. Então, a união nacional, todos os manos juntos, que seja uma indústria. Uma indústria forte, que podemos tirar pra fora os nossos produtos, mandar pra todo mundo. E que sejamos reconhecidos (Shackal, entrevista, 10 de março de 2018).

Ao mesmo tempo em que planeja essa união do *rap* moçambicano, Shackal revela já ter rejeitado vários convites de parcerias com outros *rappers*, que muitas vezes estão no *rap* apenas por passagem. Para ele, esse é um *rap* de “banalismo”, que explora a hipersexualização de mulheres, bebidas e carros, direcionado somente para festas, longe dos ideais do movimento *hip-hop*. Shackal diz fazer *rap* de intervenção social e tem o intuito de levar reflexões ao público, buscando transformar a sociedade: “prefiro ter 10 fiéis, do que manter 100 falsos, que estão comigo só de momento” (Shackal, entrevista, 10 de março de 2018). Segundo o *rapper*, ele possui vários amigos que estão envolvidos no que ele classifica como “*rap* de banalismo”, mas não quer ter a sua imagem pública atrelada a isso. Ele admite apenas dividir o mesmo palco em festivais coletivos de *hip-hop*, pois acredita que todos estão no movimento, apesar de terem estilos e propósitos distintos.

Atualmente, existem alguns projetos para maior integração do *rap* moçambicano a nível nacional. Desde 2016, é realizado anualmente o Festival Punhos no Ar, que já conseguiu contemplar artistas das onze províncias, ao longo das quatro edições. Nunca foi possível em uma só edição abranger representantes dos onze locais, devido ao alto custo, mas busca-se sempre contemplar as três regiões: Norte, Centro e Sul. Outra iniciativa da mesma produtora deste evento, a Nexta Vida Enter10ment, é a *Cypher perseguição 100 tréguas*, na qual o produtor Pierr Dogg viaja pelo país em busca de descobrir talentos ao redor de Moçambique, para produzirem uma música coletiva. Nas *cypher*<sup>341</sup>s, já foram contemplados *rappers* das cidades da Beira, Maputo, Chimoio, Quelimane e Nampula.

---

<sup>341</sup> A *cypher* é uma expressão adotada para abordar músicas em que vários *rappers* apresentam rimas inéditas em coletivo, formando um rodízio em que cada um possui um tempo fixo para mostrar o que sente e consegue expressar naquele *beat* compartilhado. Esse instrumental é oferecido por um *beatmaker*. A expressão *cypher* é extraída do *break dance* e significa zero. No *break*, o nome tornou-se usual porque os dançarinos rodavam em círculo, formando um zero com os pés.

O maior acesso à *internet* nos últimos anos também tem aumentado a conexão entre os artistas de *rap* moçambicano. Foram criados diversos grupos na rede social *Whatsapp*, para partilha das músicas e de instrumentais de produtores, totalizando mais de 500 *hip-hoppers* do país integrados nessas comunidades. Com isso, tem sido possível crescer as parcerias no país e produzir músicas em conjunto, mesmo com os artistas distantes fisicamente, tal ocorreu com o álbum *Mestres do hip hop*, de 2018, que contou com *rappers* de várias províncias produzindo músicas em conjunto. Esse álbum foi resultado de uma comunidade homônima, existente desde 2016, criada para integrar *rappers* de várias províncias de Moçambique. Assim, surgiu em 2018 o primeiro álbum coletivo, com participações de várias cidades. Atualmente, o grupo na rede social conta 97 militantes do *hip-hop*, que estavam organizando a segunda edição do álbum, durante o período de encerramento desta tese. Esse álbum irá abranger *rappers* de todas as províncias e alguns convidados internacionais, incluindo o autor desta tese.

## 9.2 Estudo de caso: Azagaia

Edson da Luz, o *rapper* Azagaia, estudo de caso nesta pesquisa no âmbito de Moçambique, nasceu em 1984 na cidade de Namaacha, na província de Maputo. Esse distrito fica próximo da fronteira com a África do Sul. Edson mudou-se para a cidade de Maputo quando tinha entre 9 e 10 anos de idade. Durante o ensino secundário, começou a ter contato com o *rap*. Na época, buscava imitar *rappers* de outros países de língua portuguesa, como o grupo angolano SSP e o cantor brasileiro Gabriel, O Pensador. Ele formou o grupo Dinastia Bantu em 2000 e já naquele ano gravou a primeira música. Apesar de ter inicialmente sete membros, apenas o *rapper* Escudo continuou no projeto ao seu lado. O nome Dinastia Bantu refere-se ao grupo etnolinguístico predominante na África Subsariana. Os bantus constituem cerca de 400 subgrupos étnicos, 800 línguas e estão presentes com população significativa em 23 países, como mostra a imagem a seguir:



Figura 1 | Região de prevalência dos bantus. Disponível em:  
<http://epicworldhistory.blogspot.pt/2013/10/bantu.html>

Os nomes dos artistas também foram inspirados em referências bantu. Azagaia é o nome de uma arma de lança, de pequeno tamanho, utilizada por caçadores, para capturar animais. Já o escudo é a arma de proteção usada nessas ações. Formou-se, portanto, uma combinação entre o ataque e a defesa, em uma analogia a uma complementação de funções no trabalho de preparação para uma caça. O nome do único álbum do grupo, gravado em 2006, também foi escolhido por meio de influência bantu e chamou-se *Siavuma*. “Sia vuma” é uma expressão na língua changana, que significa “assim seja”. Apesar das referências africanas, Azagaia afirma que os nomes não foram escolhidos depois de uma grande reflexão sobre resgate identitário. O intuito era apenas evitar influências estadunidenses presentes no *rap* moçambicano, para fazer algo diferente em relação aos demais músicos.

O nosso *rap*, o *rap* feito em Moçambique, em Maputo, era muito americanizado, desde os instrumentais, por exemplo, o pessoal repava em inglês, fazia uma transcrição direta das letras americanas, outros uma tradução para português. Havia alguns que escreviam de forma original, mas era muita influência americana, porque nós tínhamos vontade de aparecer e estarmos presentes, sentíamos que tínhamos que fazer algo diferente. Então, foi nessa perspectiva que nós pensamos: Por que não buscarmos as nossas raízes africanas? Os nossos hábitos, os nossos costumes e transformamos isso em música. Falamos dos nossos problemas sociais, da nossa infância, da nossa história, da nossa educação. O nosso grupo queria abordar, usar tudo que é a nossa realidade, não é? Mas era mais para conseguir um espaço, então, vamos fazer o que ninguém estava mais a fazer (Azagaia, entrevista, 22 de março de 2018).

Para além de optar por nomes africanos, o grupo Dinastia Bantu buscava implementar instrumentos musicais que identificassem Moçambique, para que a sonoridade não fosse uma cópia do modelo estadunidense. Todavia, Azagaia afirma que os produtores de *beats* tinham grande dificuldade em trabalhar com os instrumentos solicitados, como congas e chocalhos. O *rapper* afirma, em entrevista, que “surgiu uma e outra produção diferente” (Azagaia, entrevista, 22 de março de 2018). De acordo com Azagaia, a dificuldade de encontrar produtores com conhecimento em música africana é existente até hoje. Isso é reflexo do contínuo apagamento dos traços culturais africanos, problema abordado nesta tese a partir dos contributos de Frantz Fanon (2008) e Albert Memmi (2007).

Essa busca pela identidade, essa luta para ofuscar a identidade começou naquela altura e continua até hoje, naquela altura era pior. Acharam engraçado, acharam interessante. Por que que eles estão a pegar em nomes africanos? Por que que eles não estão a imitar o que os outros *rappers* imitam? Que é a música americana. Então, no princípio foi um espanto. Só que nós procuramos dar a volta a isso, com a mensagem, não é? As nossas letras, nós procurávamos sempre elaborar as nossas letras (...) Os sons, aquilo que a gente dizia, os nossos nomes, já faziam as pessoas refletirem. “Eles querem uma coisa diferente”. Naquele momento, era só novidade, só novidade. A dificuldade que eu posso falar era mais por parte da produção. Os produtores é que tinham dificuldade de encontrar sons africanos. A maioria dos produtores encontravam sons europeus, os violinos, aqueles sons de sinfonia. Naquela altura o *hip-hop*, anos 2000, era muito isso. Então, nós como *MCs*, eu, Azagaia e o Escudo, nós sempre tivemos tranquilidade para falar dos temas sociais (Azagaia, entrevista, 22 de março de 2018).

Apesar de realizar algumas críticas e fazer esporádicas referências políticas nos trabalhos feitos no Dinastia Bantu, o teor político das mensagens de Azagaia ganha mais ênfase em carreira solo. Em 2007, ele lançou o álbum *Babalaze*, uma palavra em língua xi-tsonga que significa ressaca. O título do livro é inspirado no livro de José Craveirinha *Babalaze das hienas*, lançado em 1997. O termo *Babalaze* também resume um sentimento de revolta, com todos os problemas vivenciados até chegar a gravação do disco.

O escritor e pesquisador independente Cremildo Bahule lançou o livro *Babalaze: A outra margem da verdade*, em 2012, com o objetivo de possibilitar ao público maior compreensão sobre o primeiro álbum solo de Azagaia. A publicação tem características que fogem a um livro formal e acadêmico, tais como alguns espaços escritos em caneta e uma capa de papelão. Assim, o autor o descreve como faina (trabalho contínuo) ou ensaio musical. A obra conta com uma entrevista, fotos, recortes de jornais e documentos relacionados às polêmicas causadas pelo álbum.



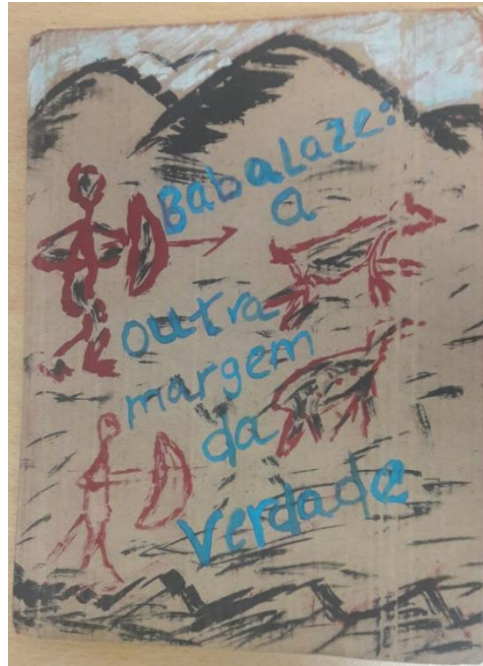


Figura 2 | Imagem da publicação *Babalaze: A outra margem da verdade*. Foto: Autor da tese

A música *As mentiras da verdade* (Azagaia, faixa 7, 2007) foi a mais polêmica do álbum. Quando o *rapper* entregou o disco para divulgação nas emissoras de rádio e televisão, ele distribuiu por escrito um documento informando que essa música era a selecionada para divulgar o seu trabalho musical. Todavia, após ser executada uma vez no programa Hip Hop Time, a Rádio Cidade não tocou mais a canção. Na época, ele questionou um *DJ* da emissora sobre a não execução da música e a substituição por outra canção do mesmo álbum. Bahule (2012) mostra que o jornal *Savana* publicou que o funcionário “informou que recebera ordens para não tocar a música porque pode incomodar o poder instituído”<sup>342</sup>.

Ao mesmo tempo em que foi vítima dessa censura, Azagaia ganhou bastante visibilidade em veículos que mantêm uma postura independente do partido no poder, como os jornais *Savana*, *A Verdade* e *Canal de Moçambique* (Bahule, 2012). Além disso, as emissoras de televisão SFM e STV veicularam o videoclipe da música *As mentiras da verdade* várias vezes. Enquanto isso, a TV Miramar, ligada ao grupo brasileiro Rede Record, a reproduziu apenas uma vez e a Televisão de Moçambique, de ordem estatal, não apresentou a música, como também jamais entrevistou o *rapper* em toda a carreira.

---

<sup>342</sup> Beúla, E. (2007, 26 de Maio). “Não canto para angariar fama e mulheres” – Azagaia, autor da polémica música “As mentiras da verdade”. *Jornal savana*. In Bahule, 2012, p.12.

O jornal Savana inclusive entrevistou o diretor da Rádio Cidade, Patrício Felipe, que negou ter ordenado censura à música, afirmando que a canção era transmitida na rádio. Além disso, o diretor informou que Azagaia, disse o diretor, estava sendo entrevistado na emissora naquele exato momento.

Além disso, Felipe afirmou que “o banimento de música na Rádio Moçambique é feito através de nota que é posta a circular em todos os seus estúdios”. Todavia, as informações colhidas para esta pesquisa confrontam a versão de Felipe. De acordo com uma fonte que preferiu não se identificar, a emissora evitou fazer circular um comunicado por escrito, porque, num período recente, a Rádio Cidade teria feito circular um aviso por escrito de que era proibido veicular a música *País da marrabenta* (Gpro Fam, 2003, faixa 8), do grupo Gpro Fam e essa informação vazou, prejudicando a imagem da Rádio Cidade. Desse modo, a emissora teria mudado a forma de controlar a circulação das informações, para evitar a imagem de que reprime conteúdos, apesar fazer essa prática. Assim, a comunicação para os funcionários sobre a não veiculação de algum conteúdo passou a ser apenas por via oral, para evitar registros. Ainda assim, houve a repercussão em veículos concorrentes sobre o veto à música *As mentiras da verdade* na programação. Como resposta à essa repercussão negativa, o diretor agendou a entrevista com Azagaia na Rádio Cidade para o mesmo horário em que também reservou a entrevista por telefone com o jornal Savana.

Além de ser um músico conhecido pela sua contundência ao criticar a classe política, Azagaia também teve aproximação com a político-partidária. No ano de 2008, ele resolveu apoiar abertamente a candidatura de Daviz Simango para a reeleição como edil da cidade da Beira. A principal motivação, segundo o *rapper*, foi o fato de o político ter lançado uma candidatura independente, como justifica o músico em entrevista para esta tese: “eu também sempre fui independente a nível de ideias, então, foi quando eu apoio abertamente a candidatura de um político que era o Daviz Simango, porque eu achava que ele era um independente, na altura eu apoiei” (Azagaia, entrevista, 22 de março de 2018). O *rapper* entende que o apoio a Daviz Simango foi um desafio ao sistema político, pois as pessoas temem sair do binarismo entre FRELIMO e RENAMO. Após a vitória como independente, Daviz criou o Movimento Democrático de Moçambique (MDM), convidando todas as pessoas que o apoiaram a se filiarem, incluindo o próprio Azagaia. Assim, o artista realizou alguns *shows* em eventos do MDM, mas afirma que sempre cobrou o cachê com o preço habitual, para não deixar de ser uma atuação profissional. Ele ainda aceitou concorrer ao cargo de deputado na cidade

da Matola, onde estava morando, nas eleições de 2009. Entretanto, o partido foi impedido de concorrer em 9 das 13 zonas eleitorais, por irregularidades, incluindo Matola. Azagaia entende que essas irregularidades são, na verdade, imposições intencionais pelo sistema e é “algo comum para impedir a candidatura de pessoas da oposição” (Azagaia, entrevista, 22 de março de 2018). Sendo assim, questiona a isenção do sistema político local. Após essa tentativa de candidatura, o *rapper* se afastou do cenário político-partidário, por entender que interfere na sua posição como artista, fazendo com que a liberdade para compor não seja plena. Ele diz que não pretende voltar a se candidatar.

Azagaia chegou a ser preso no dia 30 de julho de 2011, acusado de porte de suruma, uma espécie de *cannabis sativa*, que estava com o seu então produtor, Miguel Sherba. Tratava-se da posse de quatro gramas, o equivalente a um cigarro da droga e os dois ficaram detidos por dois dias. No período, Azagaia foi manchete nos jornais e na televisão. O artista entendeu como um ataque à sua imagem, como resposta à repercussão das suas mensagens de intervenção, pois, para ele, em condições normais isso não teria sido tão divulgado, porque a quantidade de droga era pequena e não estava em posse do artista, cujo nome foi mais veiculado do que o do produtor. Além disso, foram chamados chefes da alta segurança nacional, para lidar com um caso de pequeno porte de droga.

Em junho de 2014, Azagaia acendeu um cigarro de maconha em meio ao programa de tv Atrações na TV Miramar. O programa saiu do ar imediatamente e o apresentador, Fred Jossias, foi demitido meses depois. Vale ressaltar que o *rapper* inclusive fez uso contínuo da erva durante a entrevista para esta tese, realizada em 22 de março de 2019.

O maior drama vivido por Azagaia foi quando diagnosticado um tumor no cérebro no ano de 2014. Com isso, ele fez uma grande campanha para arrecadar 20 mil dólares, para realizar uma cirurgia na Índia. Artistas de países como Angola, Brasil e Portugal buscaram impulsionar a divulgação da campanha em suas redes sociais, para que o artista pudesse realizar o processo cirúrgico. A cirurgia foi realizada em fevereiro de 2015. Com isso, o *rapper* precisou interromper a carreira.

Ele chegou a anunciar que não voltaria aos palcos. A parada definitiva era cogitada porque o artista passou a ter graves problemas de memória, tendo dificuldades para recordar-se das pessoas. Por isso, ele sequer cogitava voltar a cantar, sentindo-se sem energia para manter o nível habitual das apresentações. No entanto, Azagaia começou a sentir-se melhor no início de 2016 e anunciou o retorno aos palcos. A primeira apresentação de Azagaia, após a cirurgia, foi em 01 de abril de 2016, quando o *rapper*

realizou concerto com o grupo Cortadores de Lenha, uma banda com instrumentos de percussão e guitarras, que possibilitou uma nova configuração musical às composições do artista.

Desde então, o músico lançou música e videoclipes em formato *singles*, como as músicas *Minha mesa*, *Sétimo dia* e *No ano da fome*. Azagaia também realizou a reedição do seu primeiro álbum, *Babalaze*. A nova edição chama-se *10 anos de babalaze* e foi lançada em 2017, contando com todas as faixas do primeiro álbum, além de duas músicas inéditas. A última obra de Azagaia foi o álbum *Só dever*, lançado em 2019.

Grande parte da obra de Azagaia como artista solo faz uma relação com a educação oficial e extraoficial, por abordar temas que envolvem história, geografia, economia, sociologia, mídia, entre outros temas. Apesar dessas abordagens, Edson da Luz não concluiu um curso de ensino superior. O artista chegou a ingressar no curso de geologia e minas, bem como estudou jornalismo e estatística, mas abandonou os três cursos. Ele argumenta que o casamento o obrigou a procurar um emprego, deixando-o sem tempo para dedicar-se aos estudos. Além disso, a música tornou-se prioridade e ele passou a viver totalmente dos recursos provenientes da carreira artística.

Apesar de não ter completado um curso superior, Edson da Luz, o Azagaia, continua ligado à educação. Ele participou de debates na Universidade Eduardo Mondlane, a mais conceituada do país, assim como esteve em eventos sobre ativismo cívico, dentro e fora do país. Em alguns locais, como Inglaterra e Cabo Verde, ele diz ser mais visto como ativista do que propriamente um músico.

Azagaia também está envolvido na estruturação da Casa de Cultura em Namaacha, distrito de Maputo onde nasceu. A cidade não conta atualmente com qualquer espaço para o desenvolvimento da cultura e jovens da região estão agora erguendo essa casa. O intuito do espaço é incentivar a cultura local, preservando hábitos e tradições para os mais novos.

Assim como mencionado no capítulo de metodologia, Azagaia cobrou um valor financeiro para conceder a entrevista para esta tese. Foi questionado, dentro da própria entrevista, os critérios de cobrança, pois se tratava de uma pesquisa sem fins lucrativos. O artista disse apenas que essa era uma discussão nova e ainda em construção em sua carreira.

Isso é uma questão completamente nova, é um assunto que ainda está a ser debatido, é um assunto que ainda está a ser amadurecido, mas é um assunto que é muito importante, porque os músicos estão a perceber que precisam também ganhar pelo tempo e a imagem

que eles cedem às televisões. Então, é algo que, se existe, ainda não é oficial e creio que, ao existir, há de ser assim primeiro, não oficial. E depois há de se oficializar, mas eu creio que é justo. Então, no meu caso, é mais ou menos assim. Então, ainda é uma discussão, ainda não é um dado adquirido, para eu dizer que “faço assim” ou “faço de outra forma”. Ainda é uma discussão, ainda é algo que eu pretendo e creio que tenho colegas que também pretendem, que se firme, mas que seja de forma justa, mas que tem que acontecer, tem que acontecer, porque há artistas que já estão há um determinado tempo no mercado a comercializarem as suas obras e precisam ser tratados com justiça. Também eu creio que isso é importante, mas tudo na sua medida, por ser uma coisa nova, é algo a ser discutido. “Como será?”, “Como não será?” eu não sei muito bem, mas que o cenário comece a mudar nesse sentido, comece, então não posso dar resposta absoluta (Azagaia, entrevista, 22 de março de 2018).

Dentro da perspectiva da cobrança pelas entrevistas, foi questionada também a possibilidade de haver interferência em fatores como o teor da entrevista, mudando o direcionamento das perguntas e respostas. Isto é, foi questionado sobre o perigo de deixar de haver isenção entre as partes e induzir a respostas pré-selecionadas. Outro ponto ainda é sobre a escolha dos locais para conceder entrevista. Isso porque os artistas de intervenção geralmente utilizam critérios ideológicos para decidir onde dar entrevistas. No entanto, foi questionado se a criação de um “mercado das entrevistas” tornaria a escolha essencialmente comercial e se o próprio público poderia duvidar da legitimidade das respostas. Dentro dessa gama de possibilidades, Azagaia respondeu que:

Sinceramente, eu não sei como você pode fazer isso, sinceramente eu não sei como se há de fazer isso. Existem os *royalties* em algumas televisões, rádios e é algo que ainda não foi introduzido aqui, mas que nós temos uma organização que está a lutar para introduzir isso. Isso ainda não está a funcionar, então, de alguma forma, os artistas vão ter que ser ressarcidos pelo trabalho que fazem, que é para poder justificar também o tempo que eles gastam e as energias, porque, com o andar do tempo, passa a ser uma profissão e, ao ser uma profissão, precisa ser respeitada como tal. Então, mas eu creio que tudo isso é consequência não é uma coisa que alguém pensou está a acontecer. Então, é um capítulo mesmo muito vago (Azagaia, entrevista, 22 de março de 2018).

### **9.3 Análise do discurso de Azagaia**

A partir da análise das tabelas com os temas das músicas de Azagaia, inseridas no capítulo de metodologia, é possível observar que os temas mais abordados pelo artista são política de Moçambique e violência, como 15 inserções cada. Logo depois, aparece repressão, com 11. Desigualdade é assunto que está na quarta posição com 10 aparições. O tema mídia ocupa a quinta colocação, com oito aparições. Capitalismo, história de

Moçambique e neocolonialismo também podem ser temas destacados, com sete aparições cada.

No primeiro álbum, o tema que mais se destaca é política de Moçambique, com sete inserções. Em segundo está mídia, com cinco. Logo em seguida, aparecem repressão e autobiografia com quatro, cada. Também se destacam identidade, manipulação e sexo, com três, cada. Apesar de o álbum ter sido lançado em 2007, a música *As mentiras da verdade* foi lançada em 2006. Essa música reúne os temas política de Moçambique, história de Moçambique, repressão e morte. A censura da Rádio Cidade fez com que a música ganhasse grande repercussão, sendo debatida nos veículos de comunicação concorrentes e também por acadêmicos.

A maior polêmica no meio acadêmico foi a insinuação de que Samora Machel foi assassinado por pessoas do governo, feita logo no início da música: “E se eu te dissesse, que Samora foi assassinado por gente do governo que até hoje finge que procura o culpado/ E que foi tudo planeado, pra que parecesse um acidente e o caso fosse logo abafado” (Azagaia, 2007, faixa 7).

Assim como visto em Jacinto Veloso (2007) e José Milhazes (2010), a morte de Samora Machel ainda é um mistério, existindo a possibilidade de ter sido ordenada por pessoas da África do Sul, União Soviética ou Moçambique, ou até mesmo ocorrida devido a um acidente por erro infantil da tripulação. Assim sendo, a insinuação feita por Azagaia de que poderia ter sido ordenada por pessoas da FRELIMO causou um debate no meio acadêmico. O antropólogo finlandês Janne Rantala (2015) apresenta um artigo onde mostra a visão de três sociólogos sobre o trabalho de Azagaia. O experiente sociólogo Carlos Serra defende o *rapper*, enquanto sociólogos Patrício Langa e Elísio Macamo desqualificam as letras de Azagaia.

Langa qualifica a frase do *rapper* como uma premissa<sup>343</sup>. Segundo o sociólogo, “não se produziu evidência, material, suficiente para que se considere a morte de Samora um assassinato, muito menos por membros do governo. De que governo?” (Langa, 2007 – In Rantala 2015). Sendo assim, Langa argumenta que se trata apenas de uma crença motivada pela emoção do artista, não havendo qualquer crítica social real, que seria necessária para avaliar um caso dessa dimensão. Portanto, Langa entende que Azagaia parte do conveniente, observando a conjuntura histórico-política e as circunstâncias, para

---

<sup>343</sup> Langa, P. (2017, 13 de Novembro). As verdades da mentira: Do senso comum a eclipse da razão! Consultado em 19 de Abril de 2018, em <http://circulodesociologia.blogspot.pt/2007/11/as-verdades-da-mentira-do-senso-comum.html>

supor um assassinato de Samora Machel. Todavia, para Langa, o *rapper* baseia-se apenas em convicção e fé, mas não utiliza provas ou evidências para apresentar tal versão.

Langa afirma que as frases de Azagaia formam uma boa teoria da conspiração, mas sem evidências suficientes. Com isso, o sociólogo entende que, em um episódio com ausência de explicação, pode-se alimentar mais dúvidas e questionamentos. Desse modo, relata não ser plausível partir para afirmações e explicações imediatas, sem ter a certeza dos fatos.

Langa ainda cita uma frase do sociólogo moçambicano Carlos Serra “Duvidai e indagai! Quando a dúvida te sufoca: desabafe!”. Assim, o acadêmico ressalta que a música de Azagaia é um desabafo, um impulso ou necessidade pessoal, mas atrapalha um engajamento maior em um debate sensato. O autor pontua que “Azagaias” desabafam, acreditando ser isso o melhor para Moçambique. No entanto, se preocupa porque a onda de desabafo tem atingido até cientistas sociais, que deveriam ser mais moderados na avaliação de argumentos. Por isso, afirma que “quando todos começamos a fumar o cachimbo do desabafo, até os sociólogos, ninguém mais a resta para pensar este país de cabeça fria” (Langa, 2007).

De acordo com Rantala (2015), Elísio Macamo “supôs que os ouvintes de Azagaia seriam as pessoas que se sentem satisfeitas com a simplificação de diagnósticos do país”. Macamo classifica, em texto publicado no *Jornal Notícias*<sup>344</sup>, veículo ligado ao governo, que a composição de Azagaia é repleta de ironia e conteúdo desinibido e frontal. A música apresenta ao público ideias de que a maioria dos moçambicanos, incluindo pessoas do governo, pensa sobre o país. Para isso, afirma haver um sentimento justo de frustração, em relação às instituições, com ênfase na justiça, mas salienta que esse tom de desabafo contribui para a diminuição do espaço de crítica, pois dá voz a acusações sem provas.

O desabafo não tem perguntas, só tem respostas. O desabafo apela às multidões, faz ataques pessoais e promove a indiferença em relação ao País. O que conta no desabafo não é o argumento racional sustentado pela força lógica de razões, mas sim a promoção de uma atitude supersticiosa em relação a quase tudo. O que é plausível no desabafo é o que confirma as nossas suspeitas, mesmo que essas suspeitas sejam infundadas. As emoções brutas sobrepõem-se ao cuidado na reflexão analítica, o apelo aos instintos mais baixos da multidão coloca-se no lugar da ponderação de um caso. A composição de Azagaia está cheia destes argumentos falaciosos que ganham coerência e plausibilidade graças à frustração geral e ao ambiente supersticioso em que vivemos, e não pela força

---

<sup>344</sup> Macamo, E. (2007, 17 de Maio). Crítica social e desabafo. *Mozambique music (Inicialmente em Jornal notícias)*. Consultado em 15 de Julho, em: [http://mozambique-music.com/sites/pages/articles/mmm019\\_noticias.htm](http://mozambique-music.com/sites/pages/articles/mmm019_noticias.htm).

dos méritos argumentativos de cada um dos casos que é aludido. E antes que me acusem de inveja – como é hábito quando alguém critica algo tido como excelente entre nós – apresso-me a fazer a devida vénia à excelente criatividade poética do músico, vénia essa que se estende a muitos outros jovens músicos deste estilo musical – estou a pensar nos autores do “país da marrabenta”, por exemplo – que procuram se inspirar no nosso quotidiano levantando questões de extrema importância para o nosso devir (Macamo, 2007 – In Jornal Notícias, 17/05/2007).

Macamo pontua que Azagaia dá vazão a voz da população como forma de deslegitimar a versão apresentada pelo *rapper*. Todavia, o artista considera elogioso levar esse rótulo. Em entrevista para esta tese, Azagaia afirma que busca ouvir as pessoas no cotidiano, para aumentar o alcance dessas opiniões, por meio da música. “No *rap*, é o discurso popular no cérebro. Minhas capacidades, elas parecem que foram todas treinadas e adequadas para poder dar eco a esse discurso popular” (Azagaia, entrevista, 22 de março de 2018).

Rantala (2015) retrata ainda que Elísio Macamo escreve prefácio de um livro do sociólogo Carlos Serra, em que classifica esse segundo acadêmico como um inimigo das respostas fáceis. Todavia, apesar dessa ligação entre os pesquisadores e de Langa ter citado o próprio Serra de forma elogiosa em sua análise, Carlos Serra diverge de Langa e de Macamo na análise sobre a música do *rapper*. Serra inclusive utiliza de ironia contra os críticos de Azagaia, em um artigo no Jornal Savana, de 30 de novembro de 2007, disponível na obra de Cremildo Bahule (2012).

Nesse artigo, intitulado *Azagaia e os cavaleiros locais da Távola Redonda*, Carlos Serra faz uma analogia ao livro *Rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda*, em que o Rei da Inglaterra era adorado pelos seus súditos. No contexto moçambicano, Serra ironiza os sociólogos pontuando que “alguns dos nossos cavaleiros estão em combate contra o grande Mal, a grande ameaça, um novo xicuembo em cd, o pérfido vírus Azagaia”. Para além disso, salienta que, ao ler “certos jornais”, circular pelo “estrídulo dos guardiões da realeza e dos bons costumes”, pode-se verificar que “o azagaísmo se tornou um percutor de úlceras gástricas para certos dos nossos cavaleiros”. Serra utiliza da ironia para apontar que os sociólogos estão mais preocupados com a manutenção da ordem social, do que com a sociedade. Além disso, esses sociólogos utilizam um discurso tecnicista e aparentemente isento, para buscar desqualificar um discurso emotivo e aparentemente sem compromisso com a verdade, como o de Azagaia.

Serra (2007) argumenta que são utilizados cinco argumentos centrais na busca para desqualificar o discurso de Azagaia, que são idade, arte, ciência, política e amplitude. O primeiro argumento, “idade”, visa desqualificá-lo, por ter escrito a música



com apenas 22 anos. Como jovem, seria naturalmente mais propício a utilizar um discurso emotivo e sem sentido, não estando comprometido com a razão. Portanto, os críticos apontam que Azagaia não teria a maturidade para exercer uma cidadania responsável. O argumento “arte” se refere a concepção de que a poesia é horrível, malcriada e insultuosa. Além disso, os críticos argumentam que outros *rappers* têm mais talento do que Azagaia. Utilizando novamente da ironia, Carlos Serra sugere que *MC Roger* seria mais qualificado para os cavaleiros, por seguir a linha “patrãoótico”. Roger é um *rapper* famoso em Moçambique, mas que canta sobre temas sem grande relevância política. O termo “patrãoótico” é uma junção das palavras patrão e patriótico. O termo sugere que alguém é tido como patriótico quando não critica o governo. Porém, essa postura se dá apenas por pessoas que aceitaram verbas do governo (o patrão), para não darem visibilidade aos diversos problemas sociais.

O terceiro argumento, observado por Serra, que era utilizado para deslegitimar o trabalho de Azagaia é o “político”. Trata-se da acusação de que o *rapper* estaria servindo à oposição. Para os críticos, a RENAMO estaria utilizando a imaturidade de Azagaia para fazer uma conspiração política. O quarto argumento, “amplitude”, afirma que o *rapper* tem um alcance limitado por cantar em português, que não é acessível a todos os moçambicanos, além de poucas pessoas no país terem possibilidade de adquirirem *CD*. Nesse argumento, Serra entende que os sociólogos induzem as pessoas a acreditarem que Azagaia não valoriza os costumes africanos e não seria um autêntico bantuísta, ao prestigiar a língua ocidental, em detrimento às línguas africanas. Por fim, o quinto argumento, “ciência”, é a falta de valor científico nas afirmações do *rapper*. Para Serra, os críticos queriam que o artista fosse um doutor das boas regras e não um cantor. Sendo assim, o conteúdo versado pelo artista é visto como algo sem investigação prévia e não foi resultado de uma análise em terreno. Além disso, para Serra, os críticos entendem que o artista deveria estudar sociologia ou algo semelhante “e aprender que a coisa mais importante na análise das coisas da vida é uma mistura de rigor e de neutralidade axiológica”. Por isso, evitaria generalizações irresponsáveis em suas letras. Sendo assim, Serra diz que “Edson é remetido para o sotão da incultura pré-científica”.

Carlos Serra afirma que todas essas críticas tiveram efeito contrário, pois quanto mais exigem e canibalizam Azagaia, mais o artista consegue difundir as suas mensagens. Para Rantala (2015), a tentativa de obrigar a arte a ter o mesmo rigor científico da sociologia faz com que os críticos não compreendam os diferentes contextos e objetivos da arte e da ciência. Para além disso, essa busca de desqualificação do conhecimento

produzido através das artes pode ser entendida como uma forma de colonialidade do saber, na qual Anibal Quijano (2005) e Maldonado-Torres (2008) explicam que a academia, moldada por parâmetros eurocêntricos, busca estabelecer-se como única forma legítima para abordar a realidade social. Isso é uma forma de subalternizar povos que transmitem saberes em outras lógicas. Já com a validação de todas as formas de conhecimento, por meio da “ecologia dos saberes” (Santos, 2007), cada saber é aplicado de acordo com um contexto específico. Sendo assim, é visto em Rantala (2015) que uma abordagem tecnicista não teria a amplitude de público que a arte permite. Além disso, a música não necessita ter um sentido literal, podendo retratar a realidade, abordar sobre as perspectivas do futuro ou mesmo sugerir novas realidades.

Langa e Macamo descrevem Azagaia muito negativamente nos seus textos polémicos. Em nome dos valores nobres cépticos e da autoridade académica eles pretendem testemunhar que a crítica do artista baseia-se nos falsos argumentos, na falta de provas nas suas acusações, e do espírito crítico, e assim implicam que obviamente as músicas não têm valor de tocar nos canais públicos. Sociólogos usavam ferramentas aqui referidas para letras sem prestar atenção no facto de que música e artes em geral têm maneira de expressar bem diferente que os académicos, ou os políticos quais eles querem defender contra os insultos do artista (Rantala, 2015, p. 140).

Além da insinuação da morte de Samora Machel por pessoas ligadas a FRELIMO, Azagaia ainda relembra Siba-Siba e Carlos Cardoso: “E se eu te dissesse, que Siba-Siba, coitado, foi uma vítima/ Da corja homicida, que matou Cardoso na avenida”. Carlos Cardoso foi um jornalista morto em 2000 enquanto investigava crimes de corrupção em Moçambique (Chichava & Pohlmann, 2008). António Siba-Siba Macuácuca era o informante de Carlos Cardoso na investigação de crimes no Banco Austral e foi morto em 11 de agosto de 2001<sup>345</sup>. Em entrevista para a tese, Azagaia afirma ser importante todos saberem que essas pessoas existiram. No entanto, é também fulcral que se mostre a vida dessas pessoas sem histórias fantasiosas.

Outra insinuação apresentada por Azagaia é a possível manipulação de dados para receber verbas do exterior e desviá-las para cunho pessoal: “E se eu te dissesse, que Moçambique não é tão pobre como parece, que são falsas estatísticas e há alguém que enriquece com dinheiros do FMI, OMS e UNICEF/ Depois faz o povo crer, que a economia é que não cresce”. As siglas apresentadas são do Fundo Monetário

---

<sup>345</sup> Melo, T. (2016, 11 de Agost). Impunidade após 15 anos da morte de Siba-Siba Macuácuca em Moçambique. *Deutsche welle*. Consultado em 30 de Julho de 2019, em <https://www.dw.com/pt-002/impunidade-ap%C3%B3s-15-anos-da-morte-de-siba-siba-macu%C3%A1cuca-em-mo%C3%A7ambique/a-19464282>

Internacional (FMI), da Organização Mundial da Saúde (OMS) e do Fundo das Nações Unidas para Infância (UNICEF).

Outras acusações é de que há acordos entre a oposição e o governo, para a manutenção do quadro social; a manipulação da mídia; e que a AIDS teria se tornado um negócio entre Organizações Não-Governamentais de combate a doença e o Governo, por isso, “ONGs olham pra o governo como um sócio”. Ele ainda questiona a manipulação de informação nas escolas, pois essas instituições ensinam uma revolução anticolonial harmônica, escondendo assim as várias traições dentro do seio da FRELIMO, durante a luta anticolonial. Além disso, Azagaia ainda denuncia a corrupção nas vagas dos empregos e nas universidades: “E se eu te dissesse, que as vagas anunciadas já tem donos/ Fazemos bichas nas estradas, mas nem sequer supomos, que metade das entradas pertencem a esquemas de subornos/ Universidades estão compradas, mas que raio de merda somos?”. O artista ainda denuncia corrupção na polícia e a existência de um sistema econômico planejado para ser dominado por estrangeiros.

Desse modo, a série de críticas interpeladas por Azagaia fez com que a Rádio Cidade deixasse de veicular a música em um país pouco habituado a veiculação de críticas. Devido à censura da Rádio Cidade, os temas mídia e repressão aparecem com destaque no álbum, pois esse problema serviu como inspiração para gravar outras músicas antes da finalização do disco. Uma dessas letras é *Eu não paro* (Azagaia, 2007, faixa 3). Essa música reúne os temas repressão, autobiografia, política de Moçambique e coletividade. O tema autobiografia é abordado pelo fato de o *rapper* retratar a sua história, ao mesmo tempo em que mostra uma disposição para apresentar a verdade dos fatos. O assunto repressão aparece quando ele ressalta que a postura interventiva pode ser um suicídio, pois o país tem um histórico de assassinatos de opositores. Assim, o artista versa: “O nome do álbum é Babalaze, mas pode chamar kamikaze/ Porque aqui comprometer-se com a verdade é suicidar-se” (Azagaia, 2007, faixa 3).

O tema política de Moçambique perpassa toda a música. Um exemplo é a frase: “Sou do partido da verdade, sem lugar no parlamento”. Nesse trecho, o artista entende que o seu único compromisso é com a verdade, mas isso não é valorizado na política de Moçambique e por isso ele pertence a um “partido” “sem lugar no parlamento”. Para Azagaia, apenas mentirosos conseguem acesso ao poder legislativo nacional. Ademais, ele utiliza um pequeno trecho da música *As mentiras da verdade* (Azagaia, 2007, faixa 7) na música *Eu não paro*. O trecho usado é “Por que nem tudo que eles dizem é verdade”, deixando notória a referência na seguinte parte da música:

Por que nem tudo que eles dizem é verdade, eu disse uma vez e disseram que eu disse a verdade/ Mas vocês não querem ouvir a verdade, não é verdade? No país do faz de conta, faz de conta a liberdade/ Ok, faz a conta até onde vai a tua liberdade? Tente acusar o seu chefe de excesso de liberdade/ Quando ele tem a liberdade de perguntar se o seu partido é do Frente da Liberdade (Azagaia, 2007, faixa 3).

Nessa parte, Azagaia mostra que a música *As mentiras da verdade* (Azagaia, 2007, faixa 7) teria ganhado repercussão por dizer a verdade, mas há uma grande estratégia para esconder as verdades em Moçambique. O principal exemplo da liberdade fictícia apresentado pelo artista é o controle feito pela FRELIMO para conceder empregos no país. Isso é representado no trecho em que ele fala sobre o chefe questionando se um funcionário pertence à Frente da Liberdade, uma referência à FRELIMO. O trabalhador, porém, jamais conseguirá acusar o patrão de excesso de liberdade por isso. O tema coletividade é abordado no seguinte trecho:

E eu nem tenho costas quentes, como andam aí a espalhar/ Eu tou tão frio que as vossas contas vão todas congelar, mas eu não tou sozinho, eu tenho o povo do meu lado, pronto para marchar e derrubar a Frelimigrado/ Izlo, Iveth, o Terry vem com aquela Rage, o puro tem que ter para explodir de uma vez, o Romualdo é católico, mas vou com Meca, o Jup vem com Joyce e logo a gente cotoneta/ Uppz.. conecta!/ Atualmente com a nossa meta: atentar liricamente esses corruptos com uma eta/ Vocês vão testemunhar na história desse planeta, o primeiro golpe de estado com um papel e uma caneta (Azagaia, 2007, faixa 3).

Nesse trecho, Azagaia inicia relatando que não tem proteção política, como especulado. No entanto, esse espírito de coletividade é o que faz lutar. No espaço macro, a luta é com o povo e no espaço micro com os demais membros da Cotonete Records, coletivo do qual ele fazia parte, junto com *rappers* como Izlo, Iveth, Terry e Romualdo. O artista projeta que esse coletivo irá conseguir fazer um golpe de estado com “papel e caneta”, por meio da conscientização das pessoas.

A música *Ciclo da censura* (Azagaia, 2007, faixa 12) aborda os assuntos mídia, manipulação, política de Moçambique e repressão. Os assuntos mídia e repressão se destacam nesse álbum justamente por conta da censura à música *As mentiras da verdade*, já que Azagaia produziu letras para o álbum *Babalaze* inspiradas na censura do *single* promocional do próprio álbum. A repressão por meio da censura é o principal assunto da música *Ciclo da censura*. Na letra, Azagaia comenta sobre uma censura hereditária: “És censurado/ Como censuram o teu pai/ Mas tu não sabes disso e a TV te distrai!!”. O papel da TV é, de acordo com Azagaia, manipular as informações e distrair com conteúdos que não desestimulem a reflexão. Segundo Azagaia, a repressão inclusive inicia na educação básica: “Alguém impôs que tens que ir pra escola, então acordas de manhã e pegas na

sacola/ Mas a aula desinteressa-te, e tu não vês a hora, do toque da saída p'ra poderes jogar a bola/ Enquanto isso tu aprendes a temer o professor e a tudo que ele fala responder, 'sim senhor'".

Desse modo, Azagaia entende que a educação feita por meio de hierarquia, na qual o professor é temido, é uma forma de fazer com que os alunos cresçam obedientes. Nesse processo educacional, a aprovação a todo custo torna-se o único objetivo e não se valoriza a aprendizagem como um processo contínuo, tampouco o pensamento crítico. Por conta disso, o estudante aprenderá a aceitar sem questionar e ainda será habituada a se "humilhares pelo que é teu por direito". Isso é, "Saúde, educação, protecção e respeito".

A naturalização da humilhação ainda causa outros problemas, segundo Azagaia, que são referentes à baixa autoestima e ao medo de questionar: "Assumes a culpa de todas falhas/ ...Recebes em troca umas migalhas e em sinal de gratidão quando te humilham tu te calas/ Mesmo que saibas o que vales o teu medo paralisa-te" (Azagaia, 2007, faixa 12). Além disso, Azagaia retrata que esse ciclo de censura faz com que as pessoas não desafiem o sistema vigente e aceitem empregos em cargos públicos, por conveniência, mesmo sem concordar ideologicamente com a FRELIMO.

A música *As mentiras* (Azagaia, 2007, faixa 4) faz uma conexão com *As mentiras da verdade*, e visa mostrar partes falsas da história e da política africana. *As mentiras* (Azagaia, 2007, faixa 4) reúne os temas consumismo, neocolonialismo, história da África e identidade. Em relação ao tema neocolonialismo, Azagaia afirma que o histórico de escravidão e colonialismo causou um complexo de inferioridade. Assim, os africanos sentem vergonha das línguas e costumes locais e passam a admirarem hábitos estrangeiros.

Ademais, o *rapper* pontua que, mesmo com toda a destruição causada no continente africano, o negro vê o estrangeiro como exemplo a seguir: "o branco para o negro tá acima de qualquer suspeita/E basta o deus ser branco, pra nós seguirmos a seita". Essa tentativa de adaptação aos padrões dos brancos reforça o "embranquecimento alucinatório" analisado por Frantz Fanon (2008), quando o negro busca assimilar os costumes ocidentais, para sentir-se mais humanizado.

O artista nega qualquer independência que teria sido conquistada pela África, pois ainda há forte ligação econômica e cultural com o Ocidente: "É mentira!/ Que tu és independente, que levas pra frente o teu continente/ É mentira!/ Tu não quebraste a corrente, não passas de um escravo inconsciente". Nessa música, Azagaia afirma que a

independência ainda não foi conquistada pelos países africanos, remetendo mais uma vez ao pensamento de Frantz Fanon (2008). O psiquiatra afirma que, depois da independência, o desenvolvimento da África não poderia ocorrer com a reprodução de modelos políticos e econômicos de outras partes do mundo. Isso porque o criador do modelo seria mais conhecedor dele do que o reprodutor, com isso, perpetuariam-se relações de poder em que a África estaria em condição inferior. Portanto, seria necessário criar os seus próprios sistemas, por meio dos saberes locais, aliados com a construção de novos conhecimentos.

Ademais, o *rapper* salienta que existe uma grande dependência econômica, em relação ao Ocidente, comprovada por meio do excessivo número de importações:

Olha à tua volta, nada do que consumes produziste (não)/ Desde o carro que conduzes até a roupa que vestiste, a TV que tu adoras (um), o relógio que dá-te horas (dois)/ Até a casa onde moras não foste tu que construístes, da lâmpada ao telemóvel, do computador à aparelhagem/ Não produziste nada disto, nem participaste na montagem (Azagaia, 2007, faixa 4).

A dependência econômica mencionada pelo *rapper* remete ao pensamento de Boaventura de Sousa Santos (2016), quando o autor retrata que as negociações entre países de economias médias ou pequenas com economias fortes beneficiam sempre os países com maiores economias. Essa ideia também está presente no trecho: “Agora chamas o europeu, o americano ou o caraças, pra sugarem o teu petróleo e montarem aqui suas casas/ Mas não montam aqui as fábricas, apenas compram-te o barril, com uma nota de 100, pra depois venderem-te a mil”. O trecho também reforça o pensamento de Immanuel Wallerstein (2012), quando o autor mostra que os países “periféricos” se concentram em atividades primárias, exportando matéria-prima e sendo depois explorados com a industrialização em países com economias mais fortes, definidos por Wallerstein como países “centro”.

Na música *As verdades* (Azagaia, faixa 14, 2007), Azagaia reúne os temas nacionalismo, neocolonialismo, identidade e mídia. A letra faz um contraste com a música *As mentiras* (Azagaia, faixa 4, 2007), pois enquanto essa mostra a distorção da história e a dependência econômica, *As verdades* tem como objetivo apresentar soluções para esses problemas. O artista entende que o nacionalismo é fundamental para acabar com essa dependência. Devido a isso, destaca que “a revolução começa quando a nossa gente souber dizer não” (Azagaia, faixa 14, 2007). Assim, o pedido é por um cuidado na análise das informações que vêm do exterior e uma resistência à exploração. Além disso,

defende um protecionismo econômico, como forma de fortalecer o país, clamando para que as pessoas priorizem consumir produtos locais em todos os âmbitos, por isso, denota: “Que se criem leis, que defendam antes de mais o que é nosso: Nossa música, nossa arte, o nosso próprio negócio/ Mais do que leis defenda tu, aquilo que é nosso: Nosso orgulho moçambicano, tu podes, eu posso”.

Ele também convoca todos para serem líderes das mudanças sociais nas diferentes regiões do país, bem como entende que a mídia tem um papel importante no incentivo ao consumismo. Por isso, pede que sejam mais valorizados os hábitos e produtos culturais locais nos veículos de comunicação, em vez da programação com filmes e novelas do exterior. Assim, versa: “E as nossas rádios e televisões que mostram mais isso de moçambicanos pra moçambicanos, este é o compromisso/ Eu compro isso e espero que vocês comprem também, porque importar programação se fazê-mo-la bem”. Azagaia afirma que a divulgação implica nos desejos dos receptores. Assim, as pessoas desejam comprar os produtos que são midiaticizados, mesmo se forem inadequados: “Com o calor que faz em África não têm lógica, a vossa roupa é escandalosa”. Ele ainda sugere que um veículo de comunicação comprometido com o crescimento econômico do país passaria a exibir bens culturais locais, para que sejam preservados e ampliados. Azagaia entende que essa seria uma forma de fortalecimento da identidade cultural moçambicana.

Além de produzir álbuns, Azagaia lança *singles* logo após acontecimentos políticos de grande repercussão, recorrentemente causando polêmica. A música *Povo no poder* (Azagaia, 2008, lançada como *single*) é um desses exemplos e foi inspirada em uma manifestação popular ocorrida em 05 fevereiro de 2008, em Maputo, por conta do aumento do preço do transporte público, que estava relacionado a uma alta do petróleo. Essa música reúne os assuntos política de Moçambique, desigualdade, violência e manifestação social.

Azagaia apresentou um videoclipe em que relatava os fatos em forma de *rap*, menos de três dias após a manifestação, bem como contava com imagens dos atos civis. Tirso Siteo (2016) pontua que o *rapper* foi chamado pela Procuradoria da República da Cidade de Maputo para responder por incitação à violência, que é um crime contra a ordem do Estado. A intimação judicial foi entregue a ele na Universidade Eduardo Mondlane, onde cursava geologia, sendo repassada primeiro a direção do curso, uma ação entendida pelo *rapper* como uma forma de utilizar forças institucionais para intimidá-lo. A defesa de Azagaia foi feita pela então presidente da Liga de Direitos Humanos de Moçambique, Maria Alice Mabota, que argumentou ser insustentável as acusações de

incentivador dos atos de rebelião, porque o *rapper* retratou os fatos após o dia da manifestação e as ações de populares não voltaram a acontecer depois da publicação do vídeo.

Na música, existe uma ligação intertextual entre a fala do *rapper* e os coros de manifestantes. No início, o artista impõe um tom combativo, enfatizando o fim da passividade e traz frases como “Já não caímos na velha história” e “Saímos p`ra combater a escória”, também fala as palavras “Ladrões” e “Corruptos”. Nesses quatro momentos, há respostas “Fora!” entoados em coros populares. Outro trecho dessa ligação intertextual é feito quando o artista fala os nomes dos bairros “Malhazine”, “Magoanine”, “Urbanização” e “Jardim”, que são respondidos com “PRESENTE” pelos populares. O refrão é a repetição da frase “Povo no Poder” por 16 vezes, cada uma delas é comemorada pela população, enquanto o som de metralhadoras é ouvido ao fundo. Em outra intertextualidade, o artista avisa para o governo apresentar melhorias, porque a próxima manifestação não seria apenas em Maputo, mas sim em todo o país: “Governação irracional parece que contamina, que tenham aprendido a lição/ E não esperem pela próxima, aviso-vos, meus senhores, que terão pela próxima”. Após esses versos, ele completa repando: “O Norte”, “O Sul”, “O Centro”, “Moçambique”, sendo respondido pelos gritos de “PRESENTE”, pelos populares. Ao longo da letra, Azagaia pontua que as pessoas habituadas a dormirem agora continuarão acordadas em busca de melhorias. Isto é, para o artista, a manifestação significa um despertar reivindicativo e, conseqüentemente, o fim da passividade, que seria corriqueira em Maputo, apesar dos problemas políticos e econômicos.

Isto é Maputo, ninguém sabe bem como, o povo que ontem dormia hoje...perdeu o sono/  
Tudo por causa desse vosso salário mísero, o povo sai de casa e atira pra o primeiro  
vidro/ Sobe o preço do transporte, sobe o preço do pão, deixam o meu povo sem Norte  
deixam o povo sem chão/ Revolução verde, só vemos na nossa refeição, agora pedem o  
que?...Ponderação/ Pondera tu, antes de fazeres a merda, de subires o custo de vida/ E  
manteres baixa a nossa renda, esse governo não se emenda mesmo...NÃO/ Vai haver uma  
tragédia mesmo... SIM, mesmo... que venham com gás lacrimogéneo/ A greve tá cheia de  
oxigénio, não param o nosso desempenho/ Eu vou lutar, não me abstenho (Azagaia, 2008,  
lançada como *single*).

O *rapper* destaca que a indignação popular fez o presidente finalmente deixar o luxo do palácio, para reunir com o “conselho de ministros” e buscar uma solução para o problema. Os atos também são narrados por Azagaia, como um agente participante, que retrata “O povo nem dormiu, já tamos há muito reunidos/ Barricamos as estradas,



paralisamos esses chapas/ Aqui ninguém passa, até as lojas estão fechadas/ Se a policia é violenta, respondemos com violência” (Azagaia, 2008, lançada como *single*). Os “chapas”, citados na música, são os transportes públicos de Maputo, justamente os que tiveram aumento de preço.

Por isso, a população trancou as estradas, como forma de protesto. Além disso, houve confrontos com a polícia e uma paralisação das lojas do centro, por conta da instabilidade. Ademais, o artista fala sobre um método de ação e reação, segundo o qual o presidente muda “a causa” para mudar “a consequência”. Sendo assim, uma reação mais pacífica da população aconteceria em um sistema em que todos os problemas estruturais apontados não existissem. Azagaia prossegue com mais críticas sociais nos seguintes versos: “Mais de metade do meu salário vai pra impostos e transporte/ Se o meu filho adoecer, fica entregue à sua sorte, enquanto isso, esse teu filho está saudável e forte” (Azagaia, 2008, lançada como *single*). Azagaia também critica as diferenças sociais no país:

Vive na fartura, leva uma vida de lorde/ Viver aqui é um luxo, o custo é elevadíssimo, trabalhamos como escravos e entregamos tudo no dízimo/ Baixa a tarifa do transporte ou sobe o salário mínimo, xeeeeeeee...isso é o que deves fazer, no mínimo/ A não ser que queiras fogo nas bombas de gasolina, assaltos a padarias, ministérios, imagina/ Destruir os vossos bancos comerciais, a vossa mina (Azagaia, 2008, lançada como *single*).

O artista entende que a sua música serve para dar eco a vozes silenciadas, por ser a reprodução das reivindicações de pessoas pobres e que não têm acesso às estruturas formais de comunicação. Apesar de ter sido utilizada a força física nas manifestações, ele entende que a maior violência é provocada pelas estruturas do poder, responsáveis por concentrar a riqueza em grupos restritos, enquanto o país tem o maior número de pessoas em extrema pobreza no mundo. De acordo com dados do Banco Mundial<sup>346</sup>, de 2016, Moçambique tem mais de 15 milhões de pessoas vivendo com menos de 1,90 dólares por dia. Ademais, a falta de empregos faz com que os jovens tenham que buscar recursos em trabalhos informais, de grande vulnerabilidade, levando muitas vezes essas pessoas ao tráfico de drogas. Sendo assim, a revolta popular é o estopim de uma acentuada exclusão estrutural e as músicas interventivas servem de alerta, para que os debates por melhorias sejam constantes.

---

<sup>346</sup> Lusa. (2016, 02 de Outubro). Moçambique tem 15 milhões em pobreza extrema, 60% da população, Banco Mundial. *RTP*. Consultado em 08 de Agosto de 2018, em [https://www.rtp.pt/noticias/mundo/mocambique-tem-15-milhoes-em-pobreza-extrema-60-da-populacao-banco-mundial\\_n951222](https://www.rtp.pt/noticias/mundo/mocambique-tem-15-milhoes-em-pobreza-extrema-60-da-populacao-banco-mundial_n951222)

A minha música é isso, é essa conversa, esse: “vamos lá falar, entender o que as pessoas estão a dizer, o que se está a viver”, porque se vocês não quiserem ouvir minhas músicas, minhas palavras, vocês hão de ouvir através de lojas partidas, através de carros sabotados, através de bombas de combustível queimadas, através de padarias vandalizadas, entendeu? É o que eu digo, na minha música é para prevenir desse momento, porque eu estou a amplificar aquelas vozes ensurdecidas nos guetos e são essas vozes ensurdecidas que, a dado momento, unem-se e criam questões como greves, podendo não chegar a uma greve, aumentam a criminalidade. Os jovens estão a crescer e não têm emprego, eles não sabem o que é um salário, hão de fazer dinheiro todos os dias na rua (Azagaia, entrevista, 22 de março de 2018).

Outra polémica que inspirou Azagaia a produzir uma música foi a sua prisão por porte de suruma. A detenção ocorreu em julho de 2011, mas o artista só lançou a música em fevereiro de 2012. A *confissão* (Azagaia, 2012, *single*) reúne os temas maconha, corrupção, mídia e repressão. Essa música fala sobre o contexto em que ele foi preso, em um episódio no qual a polícia utilizou grande armamento para capturar uma pessoa com algumas gramas de *cannabis sativa*. Além disso, a mídia fez uma extensa cobertura do caso. Em entrevista, Azagaia afirma que houve sensacionalismo, pois ele não representava qualquer perigo.

Teve muito a ver comigo, né? Porque se não, não teria vindo a divisão toda, não teria vindo pessoas grandes, potências aqui do país, para tratar o caso de algumas gramas de *cannabis*, que a polícia encontrou. Nem estava exatamente em minha posse, naquele momento ali. Estava na posse de uma pessoa que estava comigo e eles acharam que aquilo era suficiente para nos meter os dois na prisão. Só para ver, em condições normais não era assim para ter procedido, mas, bom, se eu fosse uma pessoa normal, aquilo não teria se tornado um caso público, com direito a filmagem na televisão e não sei o quê. E abertura de jornais, abertura de página de jornais. Então, no fim do dia, estavam a atacar a minha imagem, porque a planta em si é uma planta que existe faz tempo e vai existir e existe antes de nós, mas eles queriam atacar o músico, a imagem do músico, aquele músico que critica e fala dos problemas. Afinal, usa essa planta? E é uma planta que vem sendo demonizada há muito tempo, então eles associaram (Azagaia, entrevista, 22 de março de 2018).

Ele também retrata o tema corrupção, ao denunciar que poderia resolver o caso subordinando os policiais. No refrão, que é interpretado pela cantora moçambicana de jazz Lenna Baúle, a mensagem transmitida é “Eu vou ser julgado, porque não subornei a polícia/ Posso até ser condenado, mas eu não subornei a polícia”. Além disso, Azagaia relata com mais detalhes como se deu o processo do suborno pedido pela polícia.

Polícias da república, reis da gatunagem, pediram-nos valores para não chamarem a reportagem/ Das televisões e difamarem a minha imagem, pediram-me a coragem e o peso dos meus testículos/ Era muita tonelagem pra lei, pra os seus bandidos, nem eu nem

o Miguel demos nada/ Carreira ameaçada, mas nós não demos nada, AKMs esfomeadas, mas não demos nada/ Minutos depois fomos levados à esquadra, ordem de soltura foi-nos dada/ Nada, quantidade da suruma encontrada, nada, que justificasse mais que uma gargalhada/ Até que dois superiores surgiram na emboscada, cada um deles a respirar prepotência/ Mandaram-nos prender e entregaram-me à imprensa: Facada! (Azagaia, 2012, lançada como *single*).

Outra música lançada após uma polémica foi *Música de intervenção rápida* (Azagaia, 2013, lançada como *single*). A canção foi apresentada ao público em 03 de abril de 2013 e retratava uma manifestação ocorrida em 05 de fevereiro de 2013 dos desmobilizados da guerra, militares que estiveram em combate durante 16 anos e ainda não haviam recebido suas aposentadorias. A Força de Intervenção Rápida, uma divisão da polícia moçambicana, reprimiu-os com bastante violência. A então ministra da justiça Benvinda Levi ordenou as ações violentas da polícia e afirmou que os direitos humanos não precisavam ser respeitados, porque as manifestações afetavam os interesses de todo o estado<sup>347</sup>. No videoclipe da música, Azagaia se veste como um desmobilizado e pede cautela à ministra, afirmando “Senhora ministra, cuidado com as palavras, se não fosse o sangue do povo, nem sequer governava/ Nem falavas em interesses, porque sequer havia estado, enquanto estudavas direito, há quem fazia prova no mato” (Azagaia, 2013, lançada como *single*).

O artista ressalta, nesses versos, que o governo, no qual a ministra fazia parte, só existia por causa daqueles militares que estavam protestando. Por isso, não se pode usar a instabilidade de um estado construído por eles, como justificativa para as agressões. O vídeo da música tem várias imagens das repressões à manifestação. Ademais, Azagaia grava outras partes do videoclipe em um cemitério, para simbolizar a morte de várias pessoas que guerrilharam no país. Nos locais onde deveriam estar os nomes dos mortos são inseridas placas com palavras como “Democracia” e “Liberdade de Expressão”, para mostrar o fim das garantias mínimas do estado moçambicano, com essa repressão.

Ele versa também sobre o direito legítimo de manifestação no país: “Falo em nome da Constituição que rege os moçambicanos/ Eu nem sequer sou formado em direito, mas sei que me manifestar neste país é meu direito/ Contra polícia violenta, disparo o artigo quarenta, se a lei não representa, eu preparo o oitenta”. Nesses versos, o artista acusa a polícia de ser violenta e utiliza artigos da Constituição da República, como

---

<sup>347</sup> Silva, R.; Krieger, R.; Rocha, A. (2013, 09 de Abril). "Música de Intervenção Rápida" denuncia violação de direitos humanos em Moçambique. *Deutsche welle*. Consultado em 25 de Junho de 2019, em <https://www.dw.com/pt-002/m%C3%BAAsica-de-interven%C3%A7%C3%A3o-r%C3%A1pida-denuncia-viola%C3%A7%C3%A3o-de-direitos-humanos-em-mo%C3%A7ambique/a-16731889>

forma de defesa. No verso, “contra a polícia violenta, disparo o artigo quarenta”, ele cita o artigo 40 da Constituição, como forma de defesa aos ataques policiais. Esse artigo, que aborda sobre o “direito à vida”, tem duas alíneas. A primeira diz que “Todo o cidadão tem direito à vida e à integridade física e moral e não pode ser sujeito à tortura ou tratamentos cruéis ou desumanos”<sup>348</sup>. Já a alínea b afirma que “Na República de Moçambique não há pena de morte” (*ibidem*). Portanto, o artista expõe o direito garantido na Constituição, de que não pode haver agressão gratuita, por parte de qualquer instituição em Moçambique.

O *rapper* ainda pontua: “manifestar neste país é meu direito”, para abordar a liberdade de expressão, que é garantida pelo artigo 48 da Constituição (*ibidem*). Outro direito que o artista reivindica na música é destacado no seguinte trecho: “se a lei não representa, eu preparo o oitenta” (*ibidem*). O artigo 80 da Constituição trata do “direito a resistência”. Esse artigo determina que “o cidadão tem o direito de não acatar ordens ilegais ou que ofendam os seus direitos, liberdades e garantias” (*ibidem*). Isto é, a própria resistência é garantida por lei e o cidadão não deve obedecer as ordens policiais, caso essas sejam ilegais. Em entrevista para esta tese, o artista disse que, em qualquer cenário capitalista, a polícia atua “contra o povo, porque a polícia serve para defender os bens de alguns que podem não ser os bens do povo, porque os bens são privados; então, automaticamente aquela polícia não está a defender o povo” (Azagaia, entrevista, 22 de março de 2018). Ele salienta, inclusive, que, em Moçambique, os policiais só estão presentes em grande número nos espaços onde há muitas propriedades privadas. Com isso, atuam em defesa desses bens. Esses profissionais, no entanto, são geralmente oriundos das classes mais desfavorecidas, que seriam as mais beneficiadas caso houvesse uma distribuição econômica mais igualitária.

O segundo álbum solo de Azagaia foi lançado no ano de 2013, com o título *Cubaliwa*, uma palavra em língua sena que significa nascimento. Os temas mais abordados neste disco são capitalismo e racismo, com cinco inserções cada; seguido de violência, com quatro. Também se destacam os assuntos neocolonialismo, AIDS e colonialismo, com três inserções cada.

A música *Cães de raça* (Azagaia, 2013, faixa 2) aborda os temas racismo, história de Moçambique, colonialismo e capitalismo. Azagaia fala sobre racismo ao mostrar que em Moçambique há uma divisão entre grupos étnicos-raciais: mulatos, negros, brancos e

---

<sup>348</sup> Constituição da República de Moçambique. Consultado em 25 de Junho de 2019, em [https://www.stj.pt/wp-content/uploads/2018/01/mocambique\\_constituicao.pdf](https://www.stj.pt/wp-content/uploads/2018/01/mocambique_constituicao.pdf)

“muçulmanos” (árabes). Nessa música, Azagaia narra as peculiaridades de cada grupo em primeira pessoa e, em seguida, o cantor Guto entoa o refrão: “Eu sou um cão de raça, aqui só passa a minha raça, aqui só passa a minha raça/ Cadela de raça, aqui só passa a minha raça/ Raça, raça”.

Azagaia retrata, no início da música, o dilema do mulato, em uma análise que apresenta diversas coincidências com o pensamento de Frantz Fanon (2008). O psiquiatra retrata que o mulato vive em um não-lugar, pois não é visto socialmente como negro, tampouco como branco. Esse não-lugar está também na analogia que esse nome representa, porque a “mula” é o filho de um cavalo com uma jumenta ou de um jumento com uma égua. Desse modo, Azagaia versa: “Eu sou mulato, né? Sou mulato sem bandeira, desde a guerra colonial que não tenho trincheira/ Pai branco intelectual, mãe preta lavadeira, quis ser igual a ele, mas sem esquecer minha parteira/ Quis ser progressista, chamaram-me exclusivista” (Azagaia, 2013, faixa 2).

O exemplo dado por Azagaia é de um pai branco e uma mãe negra. Fanon mostra que, por ter a pele mais clara, o mulato sente-se branco, mas socialmente nunca é aceito de tal modo. Assim, ele se torna alguém “sem bandeiras”, isto é, sem causas, porque o negro também não o vê como semelhante. No caso mostrado por Azagaia, o jovem tenta se aproximar do pai branco, ao mesmo tempo em que não quer se afastar da mãe negra. Na sequência da música, o *rapper* aborda o tema colonialismo: “Quando pedi ao fascista Salazar que me chamasse português, que eu até era benfiquista, bebia vinho do Porto e até era racista” (Azagaia, 2013, faixa 2). Esses versos remetem ao Estatuto do Indigenato, que previa o documento de assimilação, quando um nativo aceitasse os hábitos portugueses como superiores e passasse a reproduzi-los. O documento de assimilação era visto por colonizados como uma forma de tornarem-se mais branco (Nascimento, 2013; Menezes, 2010). O documento reforçava a concepção de “embranquecimento alucionatório” apresentada por Fanon. Isso porque o documento dava ao seu detentor apenas o direito a frequentar os mesmos locais que os brancos, mas ele permanecia excluído do convívio social. Enquanto isso, o negro “indígena” o via como traidor dos costumes locais.

Apesar de ser considerado traidor, o mulato interpretado por Azagaia ressalta que muitos mulatos assimilados foram importantes na luta política pela independência de Moçambique, ao versar: “Mas também fui independentista, revolucionário intelectual, mafalalista/ Deu lugar a Craveirinha passando por Noémia, de Sousa/ Quem disse que a minha vida é só boémia?”.

Nesses versos, Azagaia mostra que, apesar de os mulatos assimilados serem mal vistos pelos demais negros, alguns deles se tornaram revolucionários na luta anticolonialista e isso foi influenciado pelo fato de o documento permitir o acesso à educação formal. Os exemplos dados pelo *rapper* são dos poetas José Craveirinha e Noémia de Sousa e a referência a “mafalalista”, é ao bairro da Mafalala, considerado o berço da luta anticolonial moçambicana e onde viviam esses poetas, assim como visto em Elúcio dos Prazeres Viegas Filipe (2012), como também na obra coletiva organizada por Margarida Calafate Ribeiro e Walter Rossa (2016).

O *rapper* ainda versa sobre as contradições vividas pelos mulatos no trabalho: “Na tuga, o assimilado, português de segunda; na terra, condenado à mecânico ou prostituta/ Ninguém vence a minha luta, se a mulata arranja *job*, dizem que deu a fruta”. Nesses versos, Azagaia mostra que o mulato será visto sempre como um português de segunda categoria, ocupando profissões desprestigiadas pela sociedade. Em relação às mulheres, ele relata que muitas mulatas se prostituem ou, mesmo quando não optam por isso, ainda são suspeitas de terem negociado o corpo, para conseguirem um emprego.

O *rapper* resume o dilema vivido pelo mulato com os seguintes versos: “E quem convence que é má conduta de um mulato que acelera carros, não é minha culpa/ Não é minha culpa do *look* que trago em mim: De dia odeiam-me, de noite amam-me/ Vamos duma vez acabar com as farsas, mulato é o ódio e o amor e as raças”. Observando esses versos, observa-se que o mulato é tanto odiado como amado, bem como a velocidade com que recebem o afeto ou desprezo muda rapidamente.

O segundo grupo racial apresentado por Azagaia em *Cães de raça* (Azagaia, 2013, faixa 2) é o negro. Ele inicia os versos com “Eu sou preto da sanzala a morar numa favela/ Sou dono da terra sem nunca ter mandado nela”. Nesse trecho, o artista mostra que os negros na diáspora foram inicialmente para as senzalas serem escravizados e atualmente vivem em favelas, mantendo a condição de excluídos, em uma lógica apresentada por Boaventura Santos (2007) na teoria da “linha abissal”. Outro problema apresentado é que, mesmo na África, os negros não mandam nas terras, já que a exploração ocidental continuou.

Outro problema enfatizado por Azagaia é a instabilidade política causada por conflitos internos, quando versa: “Com os amigos, quero paz, com os irmãos faço guerra, por isso, sou explorado na minha própria terra”. Nesses versos, o *rapper* lamenta que os países africanos vivenciaram guerras internas que prejudicaram a formação de governos mais estáveis. A guerra civil é um problema que foi vivido nos países africanos estudados

nesta tese, Moçambique e Angola, assim como visto no primeiro capítulo. Ademais, o *rapper* complementa: “Eu sou o único rico que vive na miséria”. Nesse verso, ressalta os acordos econômicos que prejudicam a África, reforçando a lógica econômica enfatizada por Immanuel Wallerstein (2012). Por isso, o continente é farto em riquezas, mas o povo passa fome.

O artista também complementa: “Vivo da pena que sentem de mim, vivo da miséria/ Enteado do mundo civilizado, filho da miséria/ Sonho para ver se acordo, livre da miséria”. Nessa parte, ele faz uma crítica a ajudas humanitárias. Isso porque os bens da África são explorados e, depois, governos de países com grandes economias “ajudam” o continente com recursos financeiros que podem ser entendidas apenas como uma pequena indenização. Wallerstein (2012) entende que essa dependência de ajudas humanitárias faz parte da própria lógica de exploração, em que apenas alguns países lucram com venda de bens com alto valor agregado, enquanto os fornecedores de matéria-prima dependem de doações ou empréstimos.

Azagaia ainda diz: “Expulsei colonos, mas nunca o colonialismo/ Vi a merda, baixei a tampa e não puxei o autoclismo, por isso, é que a minha casa cheira mal”. Assim, o artista mostra que a independência política de Moçambique apenas mudou a forma de exploração no país, porque faltaram transformações mais radicais, reforçando o pensamento de Frantz Fanon (1968). O autor escreveu que apenas uma violência maior do que o próprio colonialismo deixaria o continente africano sem quaisquer resquícios desse período, além de ser necessário, na fase pós-independência, construir sistemas com saberes africanos. Como não ocorreu, “a casa cheira mal”, ou melhor, o continente não se livrou dos problemas crônicos.

Azagaia ainda diz que “Preto explora preto, cheira a tempo colonial, mas essa guerra vem do tempo tribal”. Nesse trecho, a referência são as disputas entre as diversas etnias do país. Atualmente, configuradas em controvérsias regionais, Azagaia fala em uma lógica de tribalismo, pois esses confrontos antecedem o colonialismo e remetem a uma época em que cada grupo rival tinha uma visão etnocêntrica.

O artista ainda retrata que “Traí pretos com os brancos do litoral e os brancos no litoral fixaram a capital/ Puseram os filhos mulatos mais próximos do capital, por isso, pretos como eu que não podem ter a cor igual/ Batem-se para ao menos terem a cor do capital”. Nessa parte, Azagaia relata negociações favoráveis a brancos, que formaram a capital do país, enquanto negros continuam excluídos.

Por fim, Azagaia faz uma defesa cultural “Mas deixem-me dizer-vos a verdade inteira: A minha religião, irmãos, também é verdadeira/ A minha catedral é palhota da curandeira e África cura tudo, por isso é hospitaleira”. Nessa parte, o artista ressalta a continuidade de uma lógica colonial de perpetuação de religiões ocidentais, que são as que possuem a maior quantidade de fieis no país. Desse modo, há um apagamento cultural por meio da religiosidade, que Azagaia busca resgatar. O Censo de 2017 mostra que 27,2% dos moçambicanos são católicos; 18,2% são islâmicos; 15,6% são ziones; 15,3% evangélicos; 1,7% anglicanos; 4,8% seguem outras religiões; 13,9% declaram-se sem religião; 2,5% praticam religiões desconhecidas<sup>349</sup>. No entanto, suspeita-se que a maior parte dos integrados nos últimos três grupos siga ritos tradicionais, em que suas práticas antecedem ao colonialismo, mas não afirmam isso publicamente, por questões de segurança, mostrando uma repressão às tradições africanas na própria África.

Na continuidade da música *Cães de raça* (Azagaia, 2013, faixa 2), o *rapper* aborda a condição do branco: “Eu sou branco, vivo nas casas da zona chique, Polana e Sommerchield, na garagem estaciono um *Jeep*”. Assim, o *rapper* diz que as casas mais luxuosas em Maputo são habitadas por brancos, citando os bairros nobres Polana e Sommerchield. Ele salienta ainda que “Não sou bantu, mas há séculos que sou vip/ Nas terras de Moçambique, nasci, eu sou daqui”. A ideia agora é mostrar que os brancos se consideram moçambicanos por terem nascido no país, apesar de não pertencerem a etnia bantu, predominante na África Austral. A condição de ser branco moçambicano traz privilégios “há séculos”. Azagaia continua cantando sobre os brancos de Moçambique:

Das terras de Portugal/ Ai cruz credo, José e Maria, vinho e bacalhau, futebol, clube do Benfica ou do Porto ou do Sporting/ Luso vanguardista no desporto, na vanguarda do investimento privado/ Dono da língua, dono da obra, dono das acções do banco/ Dono da arrogância, mas deixa explicar um bocado, é que desde a minha infância que sou bem tratado/ Cresci no ensino privado ou cheguei contratado/ Pretos e mulatos, meus primos subordinados (Azagaia, 2013, faixa 2).

Nesses versos, Azagaia mostra que ainda existe uma grande ocupação portuguesa no país, que mantém as tradições culinárias e expande a cultura portuguesa em Moçambique. Os lusitanos ou descendentes de lusitanos, porém, são sempre privilegiados, pois estudam nas melhores escolas e controlam o investimento privado, bem como ocupam cargos superiores, em relação aos “primos” pretos e mulatos.

---

<sup>349</sup> Instituto Nacional de Estatística. (2017) Censo 2017 – Moçambique. Consultado em 29 de Julho de 2019, em <http://www.ine.gov.mz/iv-censo-2017/ic-censo-2017/view>



Na sequência da música, Azagaia também fala de um branco que lutou por melhorias para o país: “Ou irmãos injustiçados, também sou Cardoso/ Branco suicida, jornalista do povo” (Azagaia, 2013, faixa 2). O exemplo citado é o do jornalista Carlos Cardoso, falecido em 2000, enquanto investigava crimes de corrupção em Moçambique, como já citado por Chichava e Pohlmann (2008).

Apesar disso, Azagaia afirma que o branco é visto como um “colonialista de novo, pago o preço da cor/ Da minoria que educou uma sociedade pela cor”. Isso é, independente do que o branco fizer, será visto como colonialista, devido ao histórico da colonização. Por outro lado, o *rapper* entende que o branco sempre terá privilégios: “Luz verde no semáforo das raças/ Em caso de acidente, não estou no hospital das massas” (Azagaia, 2013, faixa 2). Ao fim, Azagaia versa: “Branco, bom patrão, na hora das graças; fascista, oportunista, na hora das desgraças”. Isto é, no momento que tiver lucro, o branco em Moçambique até pode tratar bem o povo, mas sempre poderá apresentar o lado fascista em crises, não podendo assim ser confiável.

A última parte da música aborda sobre os muçulmanos moçambicanos, descendentes de árabes que já ocupavam o território cerca de três séculos antes da chegada dos portugueses. Na linguagem popular, os muçulmanos formam uma etnia em Moçambique. Eles são em sua maioria negros, devido à miscigenação, mas alega-se ser possível perceber alguns traços físicos que os diferenciam. Azagaia escreve em um português confuso, para transmitir a imagem de que esse grupo não domina o idioma. Azagaia inicia com “Nos bhai é tudo irmão/ Nosso vida é fazer negócio, nosso política é alcorão” (Azagaia, 2013, faixa 2). Nessa parte, faz uso do termo “bhai”, pelo qual os muçulmanos moçambicanos se cumprimentam, como uma forma de demonstrar irmandade. Complementa ainda que os muçulmanos em Moçambique estão ligados aos negócios.

Logo em seguida, Azagaia versa: “Nos dar nome esse país, dar tempero e religião” (Azagaia, 2013, faixa 2). A referência nesse trecho é devido ao nome do país ter surgido por conta do emir árabe muçulmano Mussa ibn Bique, líder mais antigo conhecido de Moçambique, tal como aponta o etnomatemático holandês Paulus Gerdes (2002). Mussa ibn Bique morava na atual Ilha de Moçambique, explorando o comércio, antes da chegada dos portugueses. Desse modo, o local passou a ser conhecido como Terras de Mussa Bin Bique, para depois ser simplificado para Moçambique.

Azagaia discorre ainda sobre a expansão de costumes muçulmanos em Moçambique, quando versa: “Moçambi-bico, rajá e mendi na mão”. O “rajá” é o tempero

de comida típica muçulmana, enquanto mendi é uma pintura corporal de hena originária na Índia e bastante utilizada pelas moçambicanas muçulmanas. Logo em seguida, o artista versa: “Branco, preto e mulato é tudo cliente do coração, mas bhai só casar com bhai, nós manter nos tradição/ Esse não é racismo não, pensa um bocado, nosso criança é bito over, preto como empregado/ Preto carregar saco no loja no armazém” (Azagaia, 2013, faixa 2). Nesses versos, Azagaia mostra que os muçulmanos consideram todos como bons clientes, mas o único casamento aceitável é com outros muçulmanos. Azagaia ainda versa a frase: “Nosso criança é bito over, preto como empregado”. Os casos da exclusividade matrimonial e da associação da imagem do negro a de empregado não são entendidas pelos muçulmanos como racismo, pois o *rapper* narra que os muçulmanos compreendem esses fatos apenas como a continuidade de um ciclo natural.

Azagaia ainda versa: “Preto não gostar salário, dizer que bhai é monhé” (Azagaia, 2013, faixa 2). Nessa parte, o muçulmano entende o negro como um ingrato, porque, mesmo trabalhando para muçulmanos, passou a chamá-los de “monhé”, um termo pejorativo para designar o mestiço de negro com árabe. No entanto, o muçulmano já se assume como monhé e diz: “Sim bhai é monhé, monhé gosta mesquita”.

A valorização do luxo é representada na seguinte frase: “Gosta carro com motor potente para fazer corrida”. Outro ponto ressaltado na música é a caridade feita pelos muçulmanos: “Gosta dar esmola pobre quando chega sexta-feira”. Azagaia também considera que os muçulmanos moçambicanos não são tão rígidos nos costumes como em outros países. Em relação a isso, o artista versa: “Gosta fumo e bebedeira, mas essa brincadeira termina mês de jejum, não vai na discoteca, não faz fórmula um/ Usar cofió, esquecer garrafa de rum, esse mês é salgado, bhai não faz mal nenhum” (Azagaia, 2013, faixa 2). Sendo assim, os muçulmanos de Moçambique costumam beber e ir para festas e só param na época do ramadão, o mês sagrado do islamismo, quando não bebem e usam cofió, o chapéu muçulmano.

Por fim, Azagaia mostra a intrínseca ligação dos muçulmanos com o setor comercial: “Monhé dono da loja sim, monhé comerciante/ Fazer dinheiro circular, ser bom negociante/ Monhé empresário, moçambicano de raiz/ Nós fazer funcionar economia deste país” (Azagaia, 2013, faixa 2). Nessa parte, o comerciante muçulmano se vê como alguém importante socialmente, pois movimenta a economia.

Na música *ABC do preconceito* (Azagaia, 2013, faixa 5) estão contidos os temas racismo, capitalismo, AIDS e homofobia. A narrativa dessa música é um dicionário do

preconceito, assim, há outros diversos assuntos inseridos na letra. Azagaia discorre uma quadra sobre uma forma de preconceito a partir de cada letra do alfabeto:

A /África, terra de doenças e guerras, muito calor, sexo pobreza e ferras/ Ciências diz que é onde surgiu o primeiro homem no mundo, o homem diz que é onde fica o terceiro mundo/ B/ Branco é o mulungo, patrão, Deus do africano, ele está sempre certo porque o erro é humano/ Tem os cabelos de Jesus e a cara do dólar, tá sempre do outro lado da mão preta que pede a esmola (Azagaia, 2013, faixa 5).

Esses versos enquadram-se no tema racismo, pelo fato de a África, um continente majoritariamente negro, ser visto como uma terra repleta de problemas, tais como doenças e guerras, apesar de ter sido o espaço onde surgiu a humanidade, segundo os dados científicos mais credíveis. Ademais, o africano excluído observa o branco como um Deus, dono da razão e do dinheiro, sendo aquele que nunca pede esmola, em uma relação binária que remete ao pensamento de Memmi (2007). Os versos das letras “D” e “E” podem ser considerados dentro do tema capitalismo:

D/ Dinheiro é unidade de medida dos homens, quanto mais dinheiro tem, mais importantes os seus nomes/ É a única língua em que todos se entendem e os que não falam a língua os outros não os compreendem/ E/ Estrangeiro rima com dinheiro, é por isso que o nosso povo é muito hospitaleiro/ É o que chega em segundo, mas é tratado como o primeiro, é o que chega pedreiro e sai empreiteiro (Azagaia, 2013, faixa 5).

Nesses versos, Azagaia mostra que o dinheiro é o único bem valorizado em uma sociedade capitalista, sendo o critério utilizado para avaliar quem é importante na sociedade. Além disso, o estrangeiro é bem recebido nos países africanos, justamente porque tem dinheiro, sendo mais poderoso na África do que o morador local.

O artista também aborda temas já mencionados em outras músicas, como a relação com o dinheiro e a religião, bem como a exclusão sofrida por pessoas que são soropositivos e as distinções raciais entre mulatos e negros. O tema AIDS foi abordado nos seguintes versos: “Seropositivo, de positivo só o nome/ Foi ao bicho com muita fome, agora é o bicho que lhe come /Tratado como lixo até que nisso se transforme/ E, mais que a doença é isso que lhe consome” (Azagaia, 2013, faixa 5). Nesses versos, ele mostra que as pessoas com a doença são tratadas como lixo. Em Moçambique, 13,2% da população com idade entre 15 e 49 anos está contaminada pelo vírus HIV<sup>350</sup>.

---

<sup>350</sup> África 21 Digital com Lusa.(2019, 20 de Abril). EUA disponibilizam 578 mil euros para saúde em Moçambique. Consultado em 01 de Julho de 2019, em <http://agenciaaids.com.br/noticia/eua-disponibilizam-578-mil-euros-para-saude-em-mocambique/>

O tema homofobia está presente em três músicas do artista ao longo da carreira, incluindo *ABC do preconceito* (Azagaia, 2013, faixa 5). Porém, Azagaia não propõe um combate à homofobia, como ocorre com outras pautas ao longo da letra, mas reforça o pensamento de que se trata de algo anormal. O *rapper* versa: “Homossexual é um ser anormal, enteado de Deus, filho legítimo do mal/ Vergonha dos pais e da família no geral, é fruto da colonização cultural” (Azagaia, 2013, faixa 5).

Observando esse trecho da música, ele retrata os homossexuais como filhos do mal, recusados até mesmo por Deus, que lhes tem como enteado. Ele não liga a homossexualidade a uma condição que pode ser natural do ser humano, relacionando a uma colonização cultural. Diante disso, o *rapper* foi questionado na entrevista sobre a analogia feita entre a homossexualidade e a colonização cultural. O artista diz que há uma tentativa da Europa de normalizar todas as relações, mas que isso não seria um conhecimento natural. Em entrevista, Azagaia argumenta ainda que apresentar um debate desses para crianças, atrapalha a formação delas.

É uma anormalidade, né? É uma relação que não tem como fim a criação de uma vida. Então, é uma coisa que naturalmente não faz sentido, é uma invenção do homem. É assim como tradicionalmente é visto, mas sempre houve, sempre aconteceu, sempre houve desvios. Eu acho que, o que acontece é que isso é acentuado e tem-se discutido de tal forma que tem que se naturalizar. Então, vai contra aquele conhecimento que se tem. Agora, naturalmente que quem envereda por aí, porque tem os que enveredam por aí e não assumem e tem aqueles que enveredam e assumem. Então, este que é o maior debate atualmente, a assunção da coisa, porque existir, existiam e eu acho que há sempre de existir disso, creio eu, não sei. Agora, o problema da assunção é isso, influenciar as crianças, influenciar as escolhas delas. E é isso que as pessoas sempre debateram e nunca acharam correto, que é aquele tipo de coisa que “É pá! Não”. Só a determinada idade que pode-se expor a certas coisas, já podes escolher, mas fazer uma criança expor-se tão cedo a uma coisa dessas é complicado, mas tudo é feito pra que tudo se compre e tudo se venda (Azagaia, entrevista, 22 de março de 2018).

Azagaia também usa o capitalismo, para justificar sua posição a relações homoafetivas, quando afirma que a homossexualidade é naturalizada em uma lógica de compra e venda. Ao longo da extensa resposta dada sobre o tema, o *rapper* ressaltou que não discrimina, mas entende as relações entre pessoas do mesmo sexo como sendo contra a natureza da espécie. Para o artista, a condição natural deve ser a única aceita, que envolve o casamento entre um homem e uma mulher, porque é a única capaz de gerar uma nova vida. Ao mesmo tempo, argumenta que se deve debater sobre o assunto, mas sem violência. Ainda entende ser complicado uma pessoa assumir a própria homossexualidade em um ambiente de trabalho. Desse modo, apresenta uma visão

contraditória e que reforça a homofobia, pois é contra a liberdade de as pessoas se demonstrarem como realmente são. Ademais, deseja que não ocorra uma luta pela normalização da homossexualidade. O discurso é novamente contraditório, porque essa reivindicação é o exercício do direito à liberdade de expressão, defendido pelo próprio *rapper* em diversas pautas.

Eu servi como um auto-falante, do que se diz sobre isso, que é qualquer coisa não natural mesmo, que é algo artificial. Agora, o que existe, é o respeito humano. Nós nos respeitamos, porque que temos que respeitar corruptos, assassinos convivem conosco. Então, nós nos respeitamos. Então, cada um tem o seu momento, cada um vive o seu tempo. Então, para dizer que o problema eu acho que é a violência. Eu acho que a violência não é uma coisa boa. E é isso que é preciso controlar, esse é um dos aspetos, o outro aspeto é também porque é a questão de quando tu vais aos empregos aparece pessoas que já querem assumir isso, perante a vida social. E isso cria problemas, pois como eu disse, esse não é conhecimento que se tem, mas há quem fala sobre discriminação e quando tu és contra a discriminação, no geral, é complicado quando chega nesse momento, porque aí já não está falando de dicriminação ou não. Estás a falar de uma questão anterior à discriminação, que é o conhecimento da coisa. Então, é uma situação complicada, é um assunto difícil de digerir, mas eu creio que está a se digerir de uma forma pacífica, pelo menos não há caso de violência. E creio que as pessoas pouco a pouco hão de ir entendendo que é uma coisa que eu vejo que tem muita origem ocidental fundamentalmente. Quem sabe se isso que estou a dizer é verdade, o tempo eu acho que vai confirmar. É pá! Enquanto isso, que não se lute por isso (Azagaia, entrevista, 22 de março de 2018).

Em entrevista para esta tese, Azagaia também retratou sobre a questão da identidade no *hip-hop* e afirmou que ainda é um problema nas produções de *rap* moçambicano. Ele argumenta que a acessibilidade é um dos principais problemas para isso, pois é difícil encontrar os sons genuinamente africanos na *internet*. Isso demanda um estudo mais aprimorado dos produtores, que optam por fazerem *samples* de sons ocidentais, mais acessíveis. Sendo assim, há uma cobrança constante dele aos profissionais da área. Por isso, o *rapper* está procurando encontrar um produtor que esteja disponível a realizar o trabalho de construir um banco de sons com identidade local. Para solucionar esse problema, Azagaia convidou músicos que dominam instrumentos locais, bem como artistas que cantam músicas tradicionais em línguas locais, para realizarem participações no disco *Cubaliwa*.

Um exemplo dessa conexão é a parceria com o músico Stewart Sukuma, na canção *Wa gaia* (Azagaia, 2013, faixa 8). Sukuma é natural de Cuamba, na província de Niassa, e canta na língua *xitswa* nessa música, cujo título é traduzido como “Em Casa” (Araldi, 2016). Além de cantor, Sukuma é instrumentista e acrescenta a sonoridade da percussão local à faixa. A utilização de línguas e instrumentos locais facilita a

comunicação com não falantes do português, em que a grande parte é analfabeta e vive em zonas rurais<sup>351</sup>. Assim, a música se torna uma ferramenta para informá-los sobre atualidades, contribuindo na comunicação entre a zona rural e a urbana, bem como facilitando uma aproximação entre jovens e adultos. Isso porque os jovens são os mais adeptos do *rap*, mas se comunicam geralmente em português, enquanto os mais velhos têm mais acesso às línguas locais e se interessam pela música cantada nesses idiomas.

Ainda em *Cubaliwa*, Azagaia faz críticas às estruturas que contribuem para a formação do eurocentrismo. Um dos setores que o artista questiona é a religião. A música *Maçonaria* (Azagaia, 2013, faixa 3) reclama da expansão de religiões ocidentais até a África, que estaria provocando o apagamento de religiões locais. Azagaia inicia a música imitando com ironia um padre em uma pregação: “Em nome da ambição, do poder e do espírito materialista, a graça da ambição, o amor ao poder em comunhão/ Com o espírito materialista, estejam convosco, para celebrarmos dignamente os nossos dignos mistérios”. Além disso, o “padre” diz aos fiéis para se arrependerem de atos de “honestidade e solidariedade, actos de generosidade e amizade”.

Após a pregação inicial, Azagaia inicia a parte cantada em rimas, retratando como a violência física ajudou a Igreja Católica a ganhar fiéis em Moçambique, enquanto os rituais tradicionais desapareciam. Devido a isso, versa: “Europeus a pensarem no teu poder e glória, ocuparam a África e escreveram a nossa história/ Com a Bíblia numa mão e noutra uma pistola, ergueram uma Igreja e negaram-nos uma escola” (Azagaia, 2013, faixa 3). Analisando os versos, o artista entende que os ocidentais retrataram a história da África, a partir de uma perspectiva eurocêntrica, bem como vetaram o acesso dos africanos à educação, enquanto forçaram-os a adotarem uma religião ocidental.

Isso reforça a análise de Costa (2006), sobre a construção do ensino da história, por meio de uma versão única. Para além disso, Azagaia pontua que os europeus negaram a educação para os povos locais. Como visto em Nascimento (2013), durante o processo de colonização os únicos moradores locais que poderiam ter acesso à educação formal eram aqueles que se adequassem ao Estatuto do Indigenato. A violência do processo de catequização é também enfatizada na frase “Com a Bíblia numa mão e noutra uma pistola”, falando da repressão violenta contra as pessoas que rejeitassem adotar os hábitos

---

<sup>351</sup> Pacheco, N. (2018, 08 de Novembro). O ensino do português em África vai mal e procuram-se soluções. *Público*. Consultado em 30 de Julho de 2019, em <https://www.publico.pt/2018/11/08/culturaipilon/noticia/ensino-portugues-africa-vai-mal-procuramse-solucoes-1850193>

ocidentais. Em seguida, a música enfatiza o processo de exploração de europeus em outros locais da África, como a colonização belga em Ruanda.

O artista também relata que os europeus classificaram os povos africanos, a partir da cor da pele, realizando uma divisão entre eles, com os mais escuros chamados de “pretos” e os mais claros de “mulatos”. Azagaia pontuou em entrevista que, até a atualidade, a pele menos escura pode favorecer na conquista de um emprego ou melhor *status* social em Moçambique. Já na música, ainda fala sobre o tráfico de pessoas escravizadas, formando “outras Áfricas de pretos no mundo, descendentes de escravos nos guetos do mundo” (Azagaia, 2013, faixa 3). Assim, o artista reforça o discurso de Paul Gilroy (2001) sobre exílios, perdas e viagens de pessoas negras em rotas pelo Oceano Atlântico, que formam uma cultura negra, classificada por Gilroy como moderna, excêntrica, instável e assimétrica. Para Gilroy, essas experiências culturais não se resumem em simplificações étnicas, mas possuem características que se interligam, justificando assim a constituição de uma cultura negra. Os “guetos”, retratados por Azagaia, são justamente os locais onde muitos negros vivem em países ocidentais e o *hip-hop* acaba por ter maior proliferação, como visto no surgimento do *rap* em Portugal. Assim, o *hip-hop* constituiu-se como um segmento da cultura negra, mesmo com a expansão para diversos grupos étnicos.

A imitação do padre entra novamente na música. A colonização europeia foi muitas vezes justificada pela necessidade de catequização dos povos. Por isso, esse “padre” faz uma analogia entre a Conferência de Berlim, ocorrida entre 1884 e 1885, e a última ceia de Jesus Cristo: “Dividiram o mundo em Berlim na última ceia”. Jesus Cristo reuniu os seus apóstolos, para a última refeição antes de ser crucificado. Já a Conferência de Berlim serviu para dividir, entre os países europeus, os territórios africanos ainda não colonizados (José Capela, 1996). Na analogia de Azagaia, o Império Alemão cumpre o papel de Jesus Cristo, por ter convidado a todos; a Conferência é a última ceia; os países convidados são os apóstolos, que recebem a última refeição; os territórios africanos ainda não colonizados são a comida a se dividir.

O *rapper* prossegue as críticas sobre a imposição ocidental, mas com uma abordagem sobre a política econômica atual: “Depois criaram a FMI, dizem que o mundo é uma aldeia/ Os teus apóstolos, modernizaram o mundo colonial, agora as correntes chamam-se ‘Banco Mundial’”. Nesse trecho, Azagaia sobre a criação do Fundo Monetário Internacional e do Banco Mundial como uma continuidade do colonialismo, pois as antigas potências dominam a economia no mundo. O Banco Mundial é

responsável pelos empréstimos a países em desenvolvimento. Oficialmente, existe para garantir o crescimento desses países, mas, na verdade, cria uma dependência desse “sistema-mundo” (Wallerstein, 2012). Portanto, observa-se que houve apenas um reconfiguração no modelo de poder, que ainda garante o acúmulo de capital, para as mesmas forças econômicas.

Ainda na música, os bens culturais moçambicanos são postos como forma de resistência a essa imposição ocidental. A inserção de traços africanos em um ritmo globalmente expandido é uma estratégia que possibilita o *rap* se tornar uma ferramenta de “globalização contra-hegemônica” (Santos, 2005). Em *Maçonaria*, isso ocorre, sobretudo, com a participação da banda Banda Likute, formada por quatro mulheres. Cada componente da Banda Likute é originária de uma região do país e o grupo insere diversos instrumentos moçambicanos nas músicas. Elas também cantam em diversas línguas bantu. Jéssica Araldi (2016) identifica que elas utilizam as línguas changana, chope, macua e rongga na música, mas as artistas ainda utilizam outros idiomas nas demais canções do grupo<sup>352</sup>. A atuação da Banda Likute na música representa uma busca por inverter a lógica de invisibilização de diversas “linhas abissais” (Santos, 2007): religiosa, gênero, racial, geográfica, linguística e de costumes locais.

A linha abissal religiosa se refere ao fato de a religião católica ter se tornado a com maior número de fiéis em Moçambique<sup>353</sup>, por conta de um histórico de colonização e epistemicídio das práticas religiosas locais. Elas confrontam essa invisibilidade abissal ao participarem de uma música que questiona o papel da Igreja Católica.

Em relação ao gênero, essa linha é confrontada em diversos âmbitos. O primeiro é o fato de a Igreja Católica ter influenciado na imposição de um patriarcado, pois os principais cargos de liderança nessa religião são ocupados por homens. Ainda em relação a gênero, os relatos colhidos nesta tese, sobretudo em entrevista com a *rapper* Iveth, são de invisibilidade a mulheres no âmbito do movimento *hip-hop* ou de assédios em troca de oportunidades<sup>354</sup>. Assim, as quatro artistas da Likute se projetam ao atuarem em uma

---

<sup>352</sup> Verdade. (2013, 21 de Abril). Música moçambicana de luto: Faleceu Lídia Mate. Consultado em 30 de Julho de 2019, em <http://www.verdade.co.mz/internacional/36411-musica-mocambicana-de-luto-faleceu-lidia-mate>

<sup>353</sup> Instituto Nacional de Estatística. (2017) Censo 2017 – Moçambique. Consultado em 29 de Julho de 2019, em <http://www.ine.gov.mz/iv-censo-2017/ic-censo-2017/view>

<sup>354</sup> A *rapper* Iveth relatou, em entrevista no dia 15 de março de 2019, sobre diversos casos de assédio, questionamento técnicos, letras machistas e invisibilidade.



música *rap* com mais de 100 mil visualizações no *Youtube*<sup>355</sup>, em um país onde a maior parte do acesso às músicas não acontece por essa plataforma<sup>356</sup>. O empoderamento de gênero nelas representado também pode ser um contraponto a uma submissão das mulheres no país, exemplificados no lobolo, uma prática na qual a mulher é negociada por um preço acordado entre o marido e a família dela<sup>357</sup>. Outro relato de submissão feminina é a aceitação social de práticas poligâmicas apenas por homens<sup>358</sup>.

Ademais, elas ainda dão visibilidade aos ritmos e línguas locais, ambos silenciados por um histórico colonial, sobretudo por uma política assimilacionista. As línguas que elas cantam são macua, changana, maconde e swalhi<sup>359</sup>. Por fim, elas ainda confrontam as “linhas abissais” geográficas em dois âmbitos. O primeiro deles é na

---

<sup>355</sup> Silva, Y. (2016, 25 de Maio). Azagaia - 03 Maçonaria (Feat Banda Likute E Guto). Consultado em 30 de Julho de 2019, em <https://www.youtube.com/watch?v=eSWZFyD6G4Q>

<sup>356</sup> A taxa de acesso à *internet* no país é ainda de apenas 6,6%, apesar de já ser três vezes maior do que há 10 anos (1). Em entrevista para a tese, o radialista Helder Leonel, do programa Hip Hop Time, pontuou que a rádio ainda tem um papel preponderante na divulgação das músicas. Ele salientou que as músicas são primeiramente lançadas na rádio e os artistas divulgam os *links* para *download*, para que as pessoas acessem a *internet* apenas uma vez para obter a música, pois a *internet* ainda é uma mídia cara no país. A prática de divulgação de *links* para *download* é vista cotidiana nos grupos de *Whatsapp* voltados ao *rap* moçambicano, nos quais o autor desta tese participa. Durante pesquisa de campo para esta tese em Moçambique, por exemplo, o gasto com a *internet* era de cerca de 100 meticais (cerca de 1,33 euros) ao dia, para ter acesso à *internet* em aparelho celular, assim, aceder a vídeos (com uso limitado) e redes sociais (uso diário ilimitado). Isto é, caso a prática fosse mantida durante 30 dias, geraria um custo de 3000 mil meticais (39,90 euros). Isso representa 73,83% do salário mínimo dos pescadores de “kapenta”, grupo profissional com menor rendimento salarial do país, que é afixado em 4.063 meticais (54,17 euros) (2).

(1) Caldeira, A. (2019, 16 de Maio). Acesso a *internet* triplicou em Moçambique. *Verdade*. Consultado em 30 de Julho de 2019, <http://www.verdade.co.mz/newsflash/68535-acesso-a-internet-triplicou-em-mocambique>

(2) Lusa (2018, 24 de Abril). Governo moçambicano aumenta em 6,5% salário mínimo no Estado. *Diário de notícias*. Consultado em 30 de Julho de 2019, em <https://www.dn.pt/lusa/interior/governo-mocambicano-aumenta-em-65-salario-minimo-no-estado-9283463.html>

<sup>357</sup> O lobolo é a cobrança de um valor financeiro pela família da noiva pela perda que representa o seu casamento e ida para outra casa. De acordo com o sociólogo brasileiro Osmundo Pinho (2011), que realizou pesquisas sobre o lobolo, o “preço da noiva” é uma prática bastante respeitada, tanto por jovens, como por adultos, pois é vista como uma atitude que faz a esposa ser considerada como um bem de difícil aquisição e, por isso, impõe a valorização do homem perante a esposa. Todavia, também simboliza a legitimação das hierarquias sociais, pois a esposa passa a pertencer ao marido, que a comprou e a tem como posse, através do dote.

<sup>358</sup> Lusa. (2013, 28 de Setembro). Poligamia em Moçambique é “arma fértil” para propagação da SIDA. *Notícias ao minuto*. Consultado em 30 de Julho de 2019, em <https://www.noticiasao minuto.com/mundo/110889/poligamia-em-mo%C3%A7ambique-%C3%A9-arma-f%C3%A9rtil-para-propaga%C3%A7%C3%A3o-da-sida>

<sup>359</sup> Verdade. (2013, 21 de Abril). Música moçambicana de luto: Faleceu Lídia Mate. Consultado em 30 de Julho de 2019, em <http://www.verdade.co.mz/internacional/36411-musica-mocambicana-de-luto-faleceu-lidia-mate>

relação binária entre a África e Ocidente, por inserirem instrumentos moçambicanos em uma música de um gênero musical criado nos Estados Unidos. A segunda linha geográfica por elas confrontado é interregional, pois elas buscam criar uma unidade nacional, ao contarem na formação inicial com artistas de quatro regiões<sup>360</sup>. Isso busca inverter a concentração de informações na capital Maputo, pois foi visto no capítulo sobre mídia que, das oito emissoras de televisão do país, apenas uma não está sediada na capital. Além disso, *rappers* do interior reclamaram, em entrevistas para esta tese, da prioridade dada na mídia ao *rap* de Maputo<sup>361</sup>.

A música *Miss e mister Moçambique* (Azagaia, 2012, faixa 7) debate sobre o papel central do consumo no estabelecimento de hierarquias sociais e da imposição de um padrão ocidental em Moçambique. Nessa música, ele mostra que só são consideradas bonitas as pessoas que conseguem consumir muitos bens de origem ocidental. Assim, o belo torna-se um padrão pré-estabelecido exteriormente, com o qual as pessoas locais devem se adaptar para serem amplamente aceitas. Assim, há uma busca em anular a diversidade e a identidade cultural local. Isso é um aspecto tido por Azagaia como neocolonialismo, mas esse padrão ocidental é amplamente aceito socialmente e, inclusive, as pessoas tidas como mais belas são justamente as que mais se adaptam a essa lógica. Essas pessoas chegam a vencer concursos de Miss Moçambique e Mister Moçambique.

No caso da mulher, Azagaia afirma que são renegados o cabelo afro, a roupa de capulana, tida como símbolo das mulheres moçambicanas, e a língua local. Assim, ele afirma que esse padrão de “Miss Moçambique é tudo menos moçambicana” (Azagaia, 2012, faixa 7). Em relação aos jovens homens, Azagaia descreve que são valorizados carros e roupas no estilo de executivo ocidental, demarcado pelo sapato e pela calça *jeans*. A imagem que o jovem pretende mostrar é de um homem bem estabelecido financeiramente. Essa pessoa, todavia, vive de aparência, pois mora com os pais e é dependente de uma mulher mais velha que financia os seus luxos. Apesar dessa aparência, a casa dele é simples e sofre com dificuldades financeiras. Além disso, o

---

<sup>360</sup> Verdade. (2013, 21 de Abril). Música moçambicana de luto: Faleceu Lídia Mate. Consultado em 30 de Julho de 2019, em <http://www.verdade.co.mz/internacional/36411-musica-mocambicana-de-luto-faleceu-lidia-mate>

<sup>361</sup> Os *rappers* da cidade de Chimoio Inspector Desusado e Extraterrestre concederam entrevistas para esta tese reclamando que as informações sobre *rap* moçambicano concentram-se em Maputo, mas há informações ainda mais relevantes no interior. Eles reivindicam inclusive um pioneirismo do interior.

próprio jovem, recorrentemente, mostra comportamentos que evidenciam ser uma farsa essa formalidade que pretende demonstrar com as roupas.

Outra música do álbum *Cubaliwa* analisada é *A minha geração* (Azagaia, 2013, faixa 13). Nela, Azagaia busca fazer um panorama geral sobre a juventude moçambicana. Inicialmente, ele diz que esses jovens são da “geração da viragem”, pois “se viram pra pagar os preços do aluguer que subiram”. Assim, discorre que, mesmo em más condições econômicas, eles conseguem criar fórmulas, para quitar as despesas. Azagaia ironiza que até mesmo que a “autoestima subiu” e apenas “os salários não subiram”, retratando assim a alegria do povo moçambicano, mesmo diante dessas dificuldades.

Azagaia também afirma que as pessoas dessa geração “lambem botas pornograficamente, até o chefe ejacular no fim do mês mais um aumento” (Azagaia, 2013, faixa 13). Nesse trecho, o artista fala sobre a bajulação aos patrões, como forma de alcançar privilégios profissionais. Em seguida, versa sobre uma contradição: “A geração que fala em mudança, mas tem medo dela, só mudam de calças Gucci para Rocafella/ Dizem que pertença a ela, geração do capricho, que desfila carros de luxo, em bairros de lixo”. Nesses versos, o *rapper* pontua que há um medo da mudança, ao mesmo tempo que se clama por ela. Isso se refere ao fato de que as mudanças sociais obrigatoriamente gera um clima de incertezas. Assim, as pessoas lamentam algumas situações políticas, mas temem que a efetivação de mudanças ponha em risco alguns privilégios adquiridos com a lógica capitalista.

Azagaia expõe outras contradições da lógica capitalista, ao observar que as únicas mudanças praticadas são relativas às marcas de roupa de luxo usadas pelos jovens que deixam a “Gucci”, para vestir a “Rocafella”. A Gucci é uma marca de roupa italiana, enquanto a Rocafella é estadunidense<sup>362</sup>. Essa citação pode ser entendida como a dependência do consumo, como meio de adquirir *status* e estabelecer hierarquias sociais, em uma prática explicada por Luciane Lucas dos Santos (2015) e Bauman (2008) no capítulo teórico. Essas hierarquias sociais provocam contrastes em Moçambique, com a presença de “carros de luxo, em bairros de lixo”. Azagaia é defensor do consumo de produtos moçambicanos, como estratégia de crescimento da economia local, mas lamenta que o *status* social individual é medido a partir do quanto a pessoa pode consumir produtos do Ocidente. Além de impedir o crescimento econômico do país, esse cenário ainda traz prejuízos a cultura. Isso porque toda essa lógica de estabelecer relações sociais

---

<sup>362</sup> A Rocafella surgiu como uma gravadora ligada ao *rapper* Jay-Z.

por meio do consumo tem influência do Ocidente e, por isso, ele entende que os seus conterrâneos deveriam valorizar formas de sociabilização mais relacionadas à cultura moçambicana, como forma de emancipação cultural coletiva.

Azagaia prossegue a música discorrendo sobre o problema da grande quantidade de pessoas contaminadas com o vírus HIV no país: “A geração onde o H.I.V mais gente contamina, jovens com corpo de ginásio não vestem camisinha”. O *rapper* se queixa da falta de manifestações cívicas, para mudar a situação do país: “A geração que só fala, admira o povo de Sofala, mas quando chega a hora de agir, manos... só fala”. Trata-se de um trocadilho com o nome da província de Sofala, para ressaltar o fato de a população dessa região ser conhecida por travar várias revoltas contra as injustiças sociais, mas, ao mesmo tempo, a população de Maputo não tem impulso para agir e, por isso, “só fala”.

O artista prossegue a música *A minha geração* discorrendo sobre a falta de trabalho: “É pior que perder o emprego aqui, só bala, é por isso que quando o Azagaia fala, abala/ Dizem que sou da geração que não tem cultura de trabalho, que assiste escândalos de corrupção no Ministério do Trabalho/ A chamada geração de vândalos e marginais, a mesma que enche comícios em campanhas eleitorais”.

O músico afirma que pior do que não ter emprego é “só, bala”, mostrando que a falta de trabalho gera violência. De acordo com a agência de informações econômicas *The Global Economy*<sup>363</sup>, a taxa de desemprego no país é de 24,5%. Trata-se de um período sem “cultura de trabalho”, mas a passividade é novamente uma reclamação do artista, porque a população observa o alto índice de corrupção no Ministério de Trabalho, mas nada faz. Ademais, as pessoas que não conseguem emprego ainda são estigmatizadas socialmente, sendo estabelecidos termos pejorativas para defini-las, tais como “vândalos” e “marginais”. Porém, esses desempregados ainda vão aos “comícios” durante as campanhas eleitorais, porque não têm a consciência de que os próprios políticos são os responsáveis por aquela condição. Sendo assim, o jovem contribui para a manutenção de um sistema responsável pela sua própria marginalização.

Após uma primeira parte em que foca nos problemas e na falta de atitude das pessoas de sua época, Azagaia passa para uma segunda parte com elogios: “Eu sou da geração que não deixa o nó da gravata, prender o grito de liberdade que explode na garganta/ A geração que sabe quem merece uma estátua, Carlos Cardoso e Siba-Siba Makuakua”. Ele destaca nesses versos a luta pela liberdade de expressão, simbolizada

---

<sup>363</sup> The Global Economy. Consultado em 07 de agosto de 2018, em [https://pt.theglobaleconomy.com/Mozambique/Unemployment\\_rate/](https://pt.theglobaleconomy.com/Mozambique/Unemployment_rate/)

pelo jornalista Carlos Cardoso e pelo economista Siba-Siba Macuácuá, considerando-os emblemáticos dessa resistência, por terem sido mortos ao denunciarem crimes de corrupção de banqueiros. A expressão “nó da gravata” é uma analogia aos executivos que teriam ordenado a morte de Siba-Siba e Cardoso e ameaçam os atuais críticos, utilizando inclusive a memória dos assassinatos dessas duas pessoas como forma de intimidação.

O *rapper* cita, ao longo da música, outros nomes de resistência do país, quando versa: “Eu sou da geração dos competentes, não dos obedientes, dos intervenientes, não dos convenientes/ Aquela que morde o *beef* sem dentes, pergunta os Madjermane, os Antigos Combatentes”. Os dois grupos citados são os “madjermane” e os “Antigos Combatentes”, que fazem manifestações constantes, para conseguirem pagamentos retroativos pelos seus trabalhos. Os Antigos Combatentes já foram citados em *Música de intervenção rápida* (Azagaia, 2013, lançada como *single*). O outro caso é o dos madjermanes, termo que deriva da expressão Made in Germany (Fabricado na Alemanha). Cerca de 20 mil moçambicanos trabalharam na extinta República Democrática da Alemanha (RDA) entre 1979 e 1989, mas descobriram que 60% dos seus salários eram descontados a favor de Moçambique, sem o conhecimento deles<sup>364</sup>. Assim, os madjermanes fazem passeatas todas as quartas-feiras em Maputo, desde 2002, solicitando os pagamentos retroativos<sup>365</sup>. O autor desta tese inclusive presenciou uma passeata dos madjermanes no dia 07 de março de 2018, que contou com cerca de 70 pessoas.

Ainda em *A minha geração*, Azagaia autointitula-se como “Edson Mandela”. Essa alcunha é uma junção do seu nome, Edson da Luz, com o do ex-presidente da África do Sul, Nelson Mandela. Outro ponto destacado pelo artista é relativo à censura que sofre

---

<sup>364</sup> Issufo, N. (2019, 05 de Março). Madgermanes trabalharam para pagar dívidas de Moçambique a ex-RDA?. *Deutsche welle*. Consultado em 25 de Julho de 2019, em <https://www.dw.com/pt-002/madgermanes-trabalharam-para-pagar-d%C3%ADvidas-de-mo%C3%A7ambique-a-ex-rda/a-47747192>

<sup>365</sup> Os moçambicanos permaneceram na República Democrática da Alemanha até a queda do Muro de Berlim em 1989. Os madjermanes reivindicam os direitos que lhe foram extraídos. Além do desconto salarial, questionam direitos relativos a segurança social, abono de família, indenização pela rescisão de contratos, juros de mora, assistência médica e reinserção social, como aborda o portal *Deutsche Welle* (1). Eles inclusive criaram a Associação dos Antigos Trabalhadores Moçambicanos na Alemanha (ATMA), que conta com cerca de cinco mil associados, mas existem por volta de 11 mil madjermanes no país (*ibidem*). A partir das negociações, eles conseguiram alguns benefícios do governo, mas as reivindicações acontecem até hoje, pois as conquistas estão bem aquém do que eles esperam.

(1) Rocha, A. (2014, 15 de Abril) "Madgermanes" voltam a reivindicar direitos perdidos no regresso da Alemanha. *Deutsche welle*. Consultado em 30 de Julho de 2019, em <https://www.dw.com/pt-002/madgermanes-voltam-a-reivindicar-direitos-perdidos-no-regresso-da-alemanha/a-17571745>

por parte de alguns veículos de comunicação: “E não me calo se me censuram na Rádio e na TV, porque a minha geração acredita em mais do que vê/ Em mais do que lê...”. Em entrevista, Azagaia pontuou que, cinco anos após a repercussão da música *As mentiras da verdade*, ele não recebia convites dos canais de televisão. Essas emissoras também não mostravam os seus videoclipes ou convidavam-no para entrevistas. A censura estrutural estendia-se até mesmo para eventos, cujos organizadores cancelavam a participação do músico, após convidá-lo. Sendo assim, Azagaia foi buscando formas alternativas, como a *internet*, para conseguir divulgar a sua mensagem, até encontrar modelos independentes para lançar as suas produções. Portanto, o *rapper* analisa que atualmente não depende obrigatoriamente da mídia convencional. Ele também questiona o conteúdo pouco aprofundado de alguns veículos de comunicação.

Começou com eles e eu também não estou preocupado. Estou bem no meu canto. Então, basicamente é isso. Eu estou a olhar para alternativas. Eu acho que a *internet* é uma boa alternativa para nós, que queremos popularizar nossa música, sem às vezes, não com o objetivo de comercializar. A gente comercializa para poder viabilizar a música, se a gente não comercializa, depois não podemos continuar a fazer música, porque a música está, mas há quem comercializa, para enriquecer, para formar indústrias, não é nosso caso. Então, na medida do que fizer sentido, eu faço, mas há aqueles inimigos naturais que não dá pra fazer (Azagaia, entrevista, 22 de março de 2018).

Azagaia afirmou, em entrevista, que a Televisão de Moçambique nunca transmitiu suas músicas. Entretanto, o *rapper* diz que já não há qualquer interesse em expor o seu trabalho nesse espaço, por considerá-lo direcionado apenas a servir como instrumento de defesa dos interesses do partido no poder, endossando assim as ideias de problemas de inclinação partidária na mídia (Chichava & Pohlmann, 2008).

Como já mencionado, Azagaia esteve afastado dos palcos devido a um tumor no cérebro. Quando se sentiu mais saudável, ele lançou a música *Renascer*, em março de 2016. Em vez de apostar no tom crítico, ele fez uma música de agradecimento a todas as pessoas que o ajudaram durante a doença. A canção fala de um renascimento: “Não é cedo, não é tarde para acreditar/ O mundo não acaba pra quem sabe amar”. Ao longo da letra, ele fala sobre o “renascimento” e canta “Eu nasci de novo”. Ao mesmo tempo, avisa que irá voltar e versa “O tumor foi derrotado, mas a luta continua”. “A luta continua” foi um grito de guerra bastante enfatizado na luta anticolonial pela FRELIMO e que serviu como título de um livro de Samora Machel, publicado em 1974.

Muitas pessoas que foram criticadas pelo *rapper* Azagaia em suas músicas aderiram à campanha de doação. O artista pontua que esse suporte o levou a uma reflexão

para pensar além da relação binária entre bom/mau. De acordo com o artista, “todos podem fazer tudo até certo ponto e eu pude perceber que os bons podem ser maus e assim como os maus podem ser bons. E isso complicou, mas ajudou também, porque eu tive que sentir que devia um agradecimento a todos e estou agradecido até hoje” (Azagaia, entrevista, 22 de março de 2018). Azagaia afirma que as ajudas de pessoas que ele criticava provocaram mudanças na sua forma de compor. O artista entende que passou a ter um tom mais “paternalista”, acreditando que as pessoas podem cometer desvios, mas também são capazes de fazer diferente.

Então, fez-me acreditar também que é possível que as pessoas possam agir de forma diferente, apesar do seu *background*. Então, isso foi bom porque também faz-me olhar de uma forma mais simples para todos, porque, às vezes, quando nós estamos a fazer uma luta, que se chama defesa de massas, porque falamos da verdade que nós vemos, estamos mais tempo com esses tipos de pessoas, e dificilmente encontramos com uma outra classe, como se diz. Então, esse momento foi um momento que fez com que eu percebesse que todos somos seres humanos e há uma coisa que pode-se reparar, hoje percebemos isso. Ou, pelo menos em mim, há viva essa esperança, que eu pude perceber que há uma humanidade. Agora, há quem possa dizer há quem ajudou por conveniência ou não. Eu não sei, mas que foi uma ajuda foi, não tem como negar (Azagaia, entrevista, 22 de março de 2018).

Desde então, o músico lançou videoclipes em formato *single*, como as músicas *Minha mesa*, *Sétimo dia* e *No ano da fome*. As duas primeiras são de 2017 e a terceira de 2018. A canção *Minha mesa* tem um videoclipe em que Azagaia encena quatro papéis. Através da montagem cinematográfica, o artista consegue se relacionar com ele mesmo em diferentes personagens. O trabalhador funcionário está presente em todos os cenários e aparece inicialmente reclamando com o patrão. Depois disso, Azagaia aparece vestido de segurança e protege o chefe, expulsando o funcionário que questiona as condições de trabalho. Por último, o artista aparece mais velho, como trabalhador informal, falando sobre as condições de exploração. Sendo assim, a música reitera as diferentes formas de ação e pensamento que uma pessoa pode ter, a partir da sua relação com o mercado de trabalho e a defesa de seus interesses. O refrão da música é o seguinte: “Tira as mãos da minha mesa”. No sentido simbólico, a mesa seria esse espaço de interesses de cada um dos cidadãos.

A música *Sétimo dia*, de 2017, foi lançada sete dias após a morte do edil da cidade de Nampula, Mahamudo Amurane. Esse político foi morto no dia 04 de outubro de

2017<sup>366</sup>, data em que se comemora o Dia da Paz e Reconciliação Nacional em Moçambique, alusivo a data em que determinou-se o fim da Guerra Civil em Moçambique, por meio de Acordo de Paz assinado entre o presidente de Moçambique, Joaquim Chissano, e o líder da Renamo, Afonso Dhlakama. O artista versa sobre as mortes de ativistas e a hipocrisia dos assassinos, que enaltecem os assassinados depois de mortos, sendo que eles mesmo foram os responsáveis por esses episódios. Assim, Azagaia canta: “Matam-te à noite, mas quando te matam de dia é pra pagares o preço da tua rebeldia/ Aqui quando morres ficas herói dos que te matam, no dia do teu velório eles é que choram, eles é que cantam/ Eles é que mandam estudar fora os teus filhos e quando eles crescem, tornam-se padrinhos” (Azagaia, 2017, lançada como *single*). Ao analisar os versos, percebe-se que ele enfatiza o posicionamento político questionador como um dos motivos para as mortes, ao enfatizar a “rebeldia”. Já os responsáveis pelos crimes buscam estratégias para evitar suspeitas. Uma das formas de anular a desconfiança é aproximar-se da família e dar assistência aos filhos da vítima, ajudando-os a estudarem fora e tornando-se até mesmo “padrinhos” políticos deles.

Na música *No ano da fome*, também de 2017, há a narração de uma história imaginária. O artista canta sobre uma sociedade que se transforma em canibalesca, devido à fome extrema. Apesar de ser um panorama fictício, a música leva à reflexão sobre como as relações humanas se transformariam, caso o quadro de fome se agravasse. A canção é produzida por DJ Caíque, um *beatmaker* brasileiro, que convida *rappers* do espaço lusófono para a divulgação dos seus instrumentais no projeto Coligações Expressivas, iniciativa que será melhor descrita no próximo capítulo. No caso de Azagaia, a parceria foi com o cantor português Macaia.

Além disso, Azagaia realizou participações em músicas de outros artistas, desde que retornou às atividades. Em 2017, ele contribuiu com a canção de Flash Ency, denominada *Bichas de sobrevivência*. Ainda nesse ano, o artista contribuiu com uma música do *rapper* Khronic, da qual Muzila também participa. O título desse *rap* é *Minhas bençãos*. Em 2018, Azagaia também gravou uma canção com Micro 2, projeto de Flash Ency com o *rapper* Legacy. Outra contribuição nessa música, que se chama *Exclusão Social*, é feita por Amem Hill. Adicionalmente, Azagaia estava preparando o lançamento do álbum *Só dever* em período que coincidia com o depósito final desta tese.

---

<sup>366</sup> Lutxeque, S. (2018, 04 de Outubro). Moçambique: Um ano depois, quem matou Mahamudo Amurane?. *Deutsche welle*. Consultado em 30 de Julho de 2019, em <https://www.dw.com/pt-002/mo%C3%A7ambique-um-ano-depois-quem-matou-mahamudo-amurane/a-45742460>



## Capítulo décimo – Parcerias entre os *rappers* do espaço lusófono

Esta parte do trabalho tem como objetivo apresentar as parcerias musicais entre *rappers* de diferentes países do espaço lusófono. Sabe-se que esta tese tem como objetivo analisar semelhanças e divergências de discurso entre *rappers* do espaço lusófono. Os critérios para analisar isso foram formulados pelo autor da tese e, no caso deste capítulo, a ideia de observar semelhanças e divergências partem dos próprios artistas, já que essas parcerias funcionam geralmente com a escolha de um tema e os participantes discorrem sobre o assunto a partir de suas realidades. Como se trata de parcerias, geralmente ocorrem congruências entre os pontos de análise, mas será visto isso não é uma norma. Um exemplo será em relação ao tema homossexualidade na música *Refugiados*, na qual o *rapper* português Valete lamenta o fato de a sociedade não ser aberta para aceitar a orientação sexual do próximo, enquanto o moçambicano Azagaia ironiza a falta de coragem de um homossexual em assumir essa identidade de gênero publicamente.

A análise dessas parcerias ainda busca refletir sobre como o aumento da intensidade do fluxo de informações mudou as dinâmicas sociais desses países. Inicialmente, a divulgação de informações de um país do espaço lusófono em outro acontecia majoritariamente pela veiculação de alguns produtos televisivos, sobretudo, de Brasil e Portugal nos demais países. Na realidade atual, é possível dialogar simultaneamente devido à internet e, assim, observar uma influência ainda mais intensa. Para analisar a ligação entre os *rappers* dos países do espaço lusófono, foram catalogadas 83 músicas de *rappers* que nasceram em um país de língua oficial portuguesa e possuem parcerias musicais com *rappers* de outro país do espaço lusófono. Para a análise, priorizaram-se as músicas de *rappers* que são estudos de caso da pesquisa, mas também foram selecionadas outras produções importantes para entender o histórico e a expansão dessas conexões, impulsionadas pelo efeito da globalização, mas que também reflete o histórico do colonialismo.

A primeira forma de parceria aconteceu devido ao fluxo migratório, situação já evidenciada desde a formação do movimento *hip-hop* em Portugal, pois o primeiro *rapper* a produzir gravação oficial em Portugal, General D, é moçambicano. Além disso, há presença cabo-verdiana e angolana na primeira coletânea de Portugal, o álbum *Rapública*. Todos esses, porém, iniciaram a carreira musical em Portugal. É importante mostrar também artistas que iniciaram a carreira em um país que era colônia de Portugal e se transferiram para antiga metrópole, possuindo assim carreira artística em ambos locais. Os angolanos Ikonoklasta e Bob da Rage Sense se encaixam nesse perfil e as

parcerias deles ocorridas simultaneamente nos dois países serão comentadas neste capítulo.

Um dos focos principais neste capítulo é observar como a globalização possibilita a parceria musical entre artistas que jamais se viram, para analisar como pessoas com dinâmicas sociais distantes podem congruir em um mesmo tema. As semelhanças também são comparadas a análise teórica de globalização e pós-colonialismo. Nesta pesquisa, o primeiro caso encontrado foi dos artistas de Cabinda Dogmilson e Ana Lady, que realizaram parceria em 2002 com o brasileiro Cyber. Depois disso, mostra-se o caso de Vinícius Terra, brasileiro que imigrou em 2008 para Portugal e depois formulou em 2013 o grupo BPM (Brasil e Portugal Misturados). Terra ainda é criador do evento *Terra do rap*, que busca a reunião de artistas do espaço lusófono, que realizam um *show* coletivo a partir de um conceito que os une.

A parte seguinte deste capítulo tem como objetivo mostrar como são as parcerias realizadas entre os artistas estudados. Eduardo Taddeo é o único que não possui esse tipo de parceria e afirmou em entrevista para esta tese conhecer pouco sobre o *rap* dos outros países do espaço lusófono. MCK (1º) e Azagaia (2º) são os que mais convidam outros artistas do espaço lusófono e escolhem um tema, para fazer uma música. Foi dividido em um subcapítulo para Azagaia e outro para MCK. Foram inseridos os trabalhos de ambos em álbuns próprios e em participações de terceiros. No entanto, há participações de Azagaia em álbuns de MCK e vice-versa. Nesses casos, a letra analisada foi inserida no subcapítulo do artista que detém os direitos autorais da música. Por exemplo, mesmo que seja para analisar um trecho de Azagaia no álbum de MCK, esse trecho está no subcapítulo de MCK.

Por fim, mostra-se uma série de projetos que também fazem conexões entre artistas do espaço lusófono, mas sem especificar no conteúdo das letras. A intenção é mostrar o crescimento de iniciativas que visam essa conexão e demonstrar as diferentes estratégias utilizadas.

### **10.1 Parcerias musicais possibilitadas pelo fluxo migratório**

O *rap* produzido em Portugal pode ser considerado como o primeiro em que foram estabelecidas conexões entre os países do espaço lusófono. Assim como observado em Isabel Cunha (2003), o país passou por um intenso fluxo migratório a partir dos 1980. Teresa Fradique (1999) cita que o *rap* nasce da reivindicação de ex-colonizados no território português, sendo então inerente essa conexão entre *rappers* dos demais países do espaço lusófono, iniciada entre o final dos anos 1980 e o início dos anos 1990. O

primeiro álbum coletivo de *rap*, produzido em Portugal, *Rapública*, de 1994, contava com representantes de Cabo Verde, Angola e Moçambique. Um exemplo dessa conexão é a música *Minha banda* (Funky D, 1994, faixa 3), que dá ênfase sobre a Guerra Civil em Angola, inserindo *samples* com as falas de políticos.

A expressão *Minha banda* significa o meu lugar. Sendo assim, trata-se justamente de pessoas que estão na diáspora, enviando mensagens de paz, para o fim da guerra em seus países. A música começa com um *sample* da frase “Luta política, por meios pacíficos” (Funky, 1994, faixa 3), mostrando que a solução para Angola deve ser encontrada sem guerras. Essa frase aparece no *background* (a voz por baixo) em várias partes da música. Quando se inicia a música, o grupo reforça essa necessidade de buscar meios pacíficos.

Awê, minha banda, só de ti se fala, porque a guerra não para, a guerra não para/ Não façam mais isso, sem nenhum motivo, somos todos da banda, somos todos cambas/ Lutamos pelo que é nosso, a terra é de todos, não façam mais mortos, porque depois quem sofre é o povo/ Cada vez que penso em ti, rezo sempre, com esta dor, que trago em mim, do povo infeliz, que já foi feliz (Funky, 1994, faixa 3).

Percebe-se, com a análise desses versos, que Angola se tornou bastante noticiada em Portugal, por conta da Guerra Civil. Entretanto, os artistas ressaltam que são todos “cambas”, expressão da língua quimbundo, que significa companheiros. Dessa forma, eles pedem o fim das guerras e das mortes, que causam o sofrimento do povo. Ao longo da música, o grupo questiona as perdas das riquezas de Angola devido aos estragos da guerra. Os artistas se apresentam como sendo da província de Huambo, local historicamente dominado pela UNITA. Eles pedem inclusive o fim do “tribalismo”, lutas entre os grupos étnicos, um dos motivos da Guerra Civil.

Bem como aconteceu com os artistas do Funky D, existiram outros artistas que nasceram em países africanos de língua oficial portuguesa e participaram da construção do movimento *hip-hop* em Portugal, sem nunca terem atuado antes no *rap* nos países de origem, como são os casos do moçambicano General D e do cabo-verdiano Boss AC. Entretanto, os angolanos Bob da Rage Sense e Ikonoklasta já atuavam no movimento *hip-hop* no país natal, antes de se mudarem para a Europa. Eles iniciaram nos anos 1990 em Luanda, de onde saíram no início dos anos 2000.

Em 2004, o *rapper* português Xeg e o angolano Ikonoklasta lançaram a música *Se eu criasse* (Xeg, 2004, faixa 9), que supõe como seria o mundo se fosse criado pelos dois *rappers*. Eles descrevem um cenário de paz, harmonia, sem guerras, mentiras ou

corrupção. Xeg versa: “Se eu tivesse criado o mundo, a mentira não existia. Era paz, hip hop, cultura e poesia”. Ikonoklasta acrescenta que seria abolida a religião e as resoluções dos problemas aconteceriam no plano físico, além de haver igualitária distribuição de renda, bem como seriam extintas as palavras desigualdade e injustiça. Apesar disso, ironiza com os ricos que não gostariam do mundo criado por ele e versa: “Para muitos o mundo seria aborrecido se fosse eu que o criasse”. Esse aborrecimento seria devido à descentralização do fluxo financeiro, desbloqueio de monopólios e oportunidades iguais.

Ikonoklasta e Xeg também fazem parceria na música *Rev* (Ikonoklasta & Xeg, 2008, *single*), que aborda a necessidade de revolução a nível global. Em seus versos, Xeg diz acreditar no sonho socialista proclamado por Agostinho Neto, ex-presidente de Angola, mas os “José Eduardos dos Santos fazem o jogo imperialista, da exploração e da guerra”. Assim, o artista mostra uma preocupação com o país do seu companheiro de música, com o argumento de que o então presidente de Angola, José Eduardo dos Santos, entregou o país ao imperialismo dos Estados Unidos. Por isso, o sonho socialista não se concretiza e o povo oprimido sofre com os danos da exploração e da guerra. Entretanto, a frase de Xeg ainda denota um certo ufanismo com a imagem de Agostinho Neto.

Na continuidade da música, Xeg fala da exploração por parte de regimes que foram instalados tanto nos países africanos, como também na União Soviética de Josef Stalin. Xeg defende uma ideia de Leon Trotsky, opositor de Stalin, afirmando que “Eu não acredito em regimes, porque a revolução é permanente” (Ikonoklasta & Xeg, 2008, *single*). Dessa forma, faz uma analogia ao processo revolucionário proposto por Leon Trotsky, por meio de constantes lutas. Assim, a instalação de um regime após um processo revolucionário não garante o implemento de políticas progressistas. Trotsky ressalta a necessidade de continuar mudanças profundas nas propriedades feudais e burguesas, para não provocar retrocessos no regime socialista.

Xeg também afirma que os revolucionários são “guerrilheiros, poetas e pessoas informadas” e não extremistas que buscam as mudanças através de um fundamentalismo religioso. De acordo com o músico português, “a revolução está na ação dos homens e não na palavra de Deus”, bem como não mata crianças inocentes. Nesses versos, ele prega o fim da intolerância religiosa, motivo de muitas mortes no mundo, além de argumentar que os conflitos por essas causas não trarão os benefícios sociais adequados, pois o objetivo não seria a igualdade social para todos, mas a imposição de uma religião comum na sociedade. Desse modo, ele não distingue qual religião esteja buscando mudança através dessa estratégia, mas todas estariam utilizando fórmulas inadequadas.

Além disso, prevê que os Estados Unidos ainda serão derrotados como imperialistas, pontuando que “se o império romano caiu, também o americano há de cair”.

Em sua parte, Ikonoklasta, que tem as nacionalidades angolana e portuguesa, propõe uma mudança através de proposições pacíficas: “Acredito nas palavras e não no conflito armado, porque numa guerra, os inocentes são sempre os mais lesados”. Ao mesmo tempo, entende que não se derrota caminhões de guerra com discursos contundentes, por isso, a farda de guerrilheiro pode ser uma última saída para mudanças sociais. Ikonoklasta diz que foge do rótulo de revolucionário, porque o discurso bonito muitas vezes não coincide com as atitudes opressoras tomadas por aqueles que assumem o poder, mas antes reivindicavam bons ideais. Ademais, ele cita alguns nomes que considera como referência de resistência política e cultural, tais como o poeta angolano Pepetela, o líder anticolonial congolês Patrício Lumumba, e o grupo de *rap* estudunidense Public Enemy, uma referência na luta contra o racismo.

Ikonoklasta passou a colecionar parcerias com artistas portugueses, tendo contribuído com Valete, Sam The Kid, Terrakota e Bezegol<sup>367</sup>. Apesar de ter realizado várias parcerias, Ikonoklasta não acredita que exista uma união internacional entre os artistas. De acordo com o *rapper*, pode haver uma solidariedade entre os artistas e até mesmo uma interação através de parcerias musicais, mas isso se restringe aos mais famosos. Outra forma de parceria é através de transmitir as músicas nas rádios. Entretanto, ele entende que as lutas sociais acontecem separadamente e não há uma troca mútua das resistências.

Eu acho que acontece muito cada coisa no seu lugar. A gente consegue ter conhecimento de um ou outro artista somente. Um ou outro artista que consegue contato com eles, fazer essas parcerias, mas não algo que impactue mutuamente. Por exemplo, vamos imaginar que no Brasil tem um GOG, né? Que é ativista, há muitos anos, ou mesmo o Racionais MC's. Mesmo que tivesse uma participação de uma música qualquer, coisa assim, isso não é traduzir na tomada de consciência do problema real. Mas tirando o aspecto do lúdico, tô contigo mesmo à distância, tô contigo, me dê uma palavra amiga e subscrevo esse manifesto, a participação dessa música, não há propriamente uma consequência. Pelo menos não se sente uma consequência, por exemplo, uma consequência, um impacto (Ikonoklasta, entrevista, 21 de dezembro de 2016).

Ikonoklasta entende que pode existir formas de apreciar o trabalho de artistas de outros países, mas observa que a consciência mútua dos problemas é algo que não se atingiu. Ademais, o artista afirma que não sabe se poderia haver uma parceria mais

---

<sup>367</sup> Abreu, R. M. (2019, 10 de Agosto). Quem é o rapper Ikonoklasta? *Blitz*. Consultado em 10 de Junho de 2018, em <https://blitz.pt/principal/update/quem-e-o-rapper-ikonoklasta=f98242>

efetiva, até mesmo porque são realidades diferentes e os inimigos mais próximos também são distintos. Ele acredita, entretanto, que existe uma solidariedade em alguns momentos, que atingem o lado afetivo. Um exemplo de solidariedade foi o caso da prisão em que esteve envolvido, episódio conhecido como 15+2, quando houve a produção de um álbum em solidariedade aos ativistas. Como eles foram liberados ainda no início da produção do trabalho musical, o álbum não foi finalizado. No entanto, alguns artistas enviaram suas músicas, como o português Chullage e o brasileiro GOG, bem como Telma Tvon, que tem as nacionalidades angolana e portuguesa. Em relação a essa solidariedade, o artista afirma que há uma motivação ao receber esse carinho.

Acho que é forçar uma teoria de eficácia transatlântica, do que um faz do lado repercute se no outro, quanto recentemente vários artistas brasileiros que se solidarizaram com as causas do 15, que eu tive envolvido e pelo menos para nível pessoal e a nível de como nós sentimos esse afeto tem valor, tem isso. Aquece nosso coração, que, de tão longe, alguém se deu ao trabalho de escrever uma música, fazer um vídeo, escrever um texto isso como isso comove, isso nos toca. Mas até que ponto isso ajuda na luta como um todo? Mobiliza outras pessoas, por exemplo. Eu digo que não basta nós sentirmos esse calor, nós, os diretamente afetados, porque ajuda a nós próprios a continuar a lutar. Eu não sei se o Azagaia sente esse calor. Azagaia e outros. Eu falo Azagaia porque, mas eu sei que há a outros artistas de lá. (...) Essa solidariedade toca nos cabeças de cartaz, que se sentem encorajados a continuar. E os outros não sei se isso transborda, para eles também. Esse carinho que se sente também para outros, que não são mencionados, que não são citados. Acho que as redes podem ser um caminho mais eficaz, mas também não tenho uma sugestão e nem uma crítica. E é simplesmente o que nós temos (Ikonoklasta, entrevista, 21 de dezembro de 2016).

Bob da Rage Sense é outro artista que está presente no movimento *hip-hop* de Angola e Portugal. Quando se transferiu para Portugal, em 2004, já atuava no *hip-hop* havia seis anos e tinha um álbum produzido, além de ter tido destaque em batalhas de improviso<sup>368</sup> em Luanda. Com pouco tempo em Portugal, participou do primeiro álbum da revista *Hip-hop nation*, em que apresenta a música *Imigração* (Bob da Rage Sense, 2004, faixa 9). Essa letra critica a exclusão sofrida pelos africanos quando se transferem para a Europa. Entre os problemas enfrentados, ele questiona a necessidade de apresentar vários documentos, que às vezes são inacessíveis para os ex-colonizados e põe essas pessoas em situação de ilegalidade. Bob da Rage considera essa burocracia como uma nova “carta de alforria”. Essa carta era o documento em que ex-escravizados recebiam, quando libertos. O angolano também questiona o fato de os preços aumentarem em

---

<sup>368</sup> As batalhas de improviso são disputas nas quais os artistas participam individualmente ou em grupo de um jogo de respostas rápidas, utilizando rimas. É necessário responder às provocações do adversário, com *rap* produzido no improviso. Ao final, o público elege o artista ou o grupo vencedor.

determinadas lojas, assim que um negro entra nela para fazer compras, pois o intuito é expulsá-lo. Outros problemas apresentados em *Imigração* são a falta de emprego e de moradia adequada para essas pessoas.

O álbum *Bobinagem*, de 2004, simboliza o deslocamento migratório do artista. Antes da mudança, ele já havia produzido algumas músicas para o disco, que tem participações de artistas dos dois países. O álbum conta com colaboração de Kool Kleva, que é pioneiro no *rap* em Angola, ao ter participado da formação do primeiro grupo de *rap* do país, o GC Unity. Enquanto isso, a música *Bobinagem* (Bob da Rage Sense, 2004, faixa 9) tem produção de Sam The Kid, referência como *rapper* e produtor musical em Portugal.

Bob da Rage fez um álbum que tinha músicas direcionadas para os dois países. A música *O meu país* (Bob da Rage Sense, 2004, faixa 11) abordava a situação política de Angola e contou com a participação dos angolanos Salvaterra e Pérola. Além disso, outras músicas fazem parte dessa identidade africana, mas a revista *Hip-hop nation* considerou a obra como o melhor álbum de *hip-hop* independente de Portugal de 2004. Dessa forma, essa identidade dupla passou a fazer parte da carreira de Bob da Rage, que gravou músicas em Portugal com artistas como Capicua, Sam The Kid e Fuse. O artista continua residindo em Portugal, mas realiza frequentemente concertos em Angola e tem as suas músicas transmitidas pela *internet* ou em programas de rádio e televisão do seu país natal.

## **10.2 Parcerias musicais possibilitadas pelo uso da *internet***

A globalização possibilita parcerias musicais entre pessoas que nunca se viram. Os artistas selecionam um *beat* e cada um grava as suas vozes em estúdio, seguindo o ritmo desse instrumental pré-selecionado. Essas vozes são enviadas, geralmente sem instrumentais, para um produtor, que finaliza a gravação, inserindo os efeitos necessários. Trata-se de uma realidade bem diferente da geração de artistas que foram pioneiros no *rap* em Moçambique, por exemplo, e faziam gravação analógica, não podendo haver erros, pois o instrumental e as vozes eram gravadas de forma simultânea.

O caso mais longínquo, de parceria musical pela *internet* encontrado nesta pesquisa, aconteceu em 2002, por iniciativa do *rapper* angolano/cabindense

Dogmilson<sup>369</sup>. Devido à *internet*, Dogmilson conseguiu entrar em contato com o *rapper* brasileiro Cyber, de Porto Alegre. Com isso, gravaram a música *Marginalidade sexual* (Dogmilson, 2002, faixa 19). Um amigo em comum realizou essa conexão e os dois perceberam que tinham mensagens semelhantes. A *rapper* Ana Lady, outra cabindense, também foi convidada para a realização dessa música, que tem como tema a prostituição nas classes média e alta.

Para produzir a música, o contato presencial não foi necessário. O *rapper* Cyber produziu o instrumental e gravou a sua voz. Depois, Ana Lady e Dogmilson receberam o instrumental e fizeram a captação das suas vozes em Cabinda, no estúdio do produtor Dypiero, que é radicado na África do Sul, mas estava no enclave. Além disso, Cyber e Dogmilson jamais se conheceram pessoalmente, mas mantêm o contato constante, devido às conexões entre as mensagens. Após essa parceria inicial, Dogmilson também gravou com o *rapper* brasileiro Dudu de Morro Agudo a música *Revolta de dois guerreiros* (Dogmilson & Dudu de Morro Agudo, 2006, *single*). Essa canção retrata as semelhanças entre as exclusões sociais que vivenciam em zonas periféricas, ao mesmo tempo em que se consideram guerreiros, por estarem sempre presentes em lutas por melhorias sociais. Dudu mora em Duque de Caixas, no Rio de Janeiro, e lidera o Movimento Enraizado. O projeto visa reunir amantes do *hip-hop*, com a promoção de encontros pessoais ou *online* de *rappers*, de seminários e de formação para crianças.

O *rapper* e produtor Vinícius Terra tem buscado impulsionar a ligação entre os *rappers* de países do espaço lusófono. Essa busca surgiu a partir do disco *Quando a bossa encontra o rap*, de 2008. O álbum traz uma música híbrida, em que une o *rap* com a bossa nova. Através desse disco, ele conseguiu realizar uma turnê por 27 cidades da Europa e se transferiu para o Porto, com o intuito conciliar estudos com a carreira de *rapper*. Terra retornou ao Brasil em 2011, com uma rede de contatos de artistas portugueses.

Depois de conhecer melhor a cultura e, sobretudo o *rap* português, Terra tinha o intuito de realizar um mestrado sobre o tema da análise de discurso dos *rappers* de língua portuguesa, considerando-os como trovadores do século 21. Os trovadores eram poetas que existiam em Portugal, sobretudo no século 12, e realizavam declamação de poesias acompanhados de instrumentos. Entretanto, Vinícius desistiu do projeto acadêmico e preferiu realizar a conexão entre *rappers* do espaço lusófono através da criação de um

---

<sup>369</sup> Dogmilson é a favor da independência de Cabinda. Por isso, apesar de Cabinda ser uma província de Angola, ele se sente de nacionalidade cabindense.



evento, denominado *Terra do rap*, que iniciou em 2013 e contava com artistas de outros países de língua portuguesa em um *show* no Rio de Janeiro.

Quando eu volto eu acabo rompendo com a academia, por insatisfação mesmo, por engessamento da academia aqui no Brasil. E eu percebo que a minha tese, o que seria meu anteprojeto do mestrado, ele seria um evento. Daí, surgiu o *Terra do rap*, onde eu demorei até 2013 pra poder realizar a primeira edição, e é o primeiro festival do Brasil em *rap*. Hoje eu acho que é do mundo, porque eu não consigo encontrar festivais de Lusofonia focados em *rap* e cultura *hip-hop*, que fizesse esse intercâmbio em países de língua portuguesa. E a gente realiza no Rio de Janeiro esse festival, cada ano tem um tema, cada ano tem um recorte, já teve um recorte de África Lusófona, por exemplo (Vinícius Terra, entrevista, 09 de dezembro de 2017).

Vinícius Terra também criou o Projecto BPM (Brasil e Portugal Misturados) em 2013. O BPM conta inicialmente com o *rapper* português Mundo Segundo, o *DJ* português SR Alfaiate e o próprio Vinícius. Dentro desse projeto, surge a música *Versos que atravessam o Atlântico* (Projecto BPM, 2013, *single*), com participação do guineense Allen Halloween, morador de Portugal desde a infância. Portanto, o intuito da música era promover a união entre os *rappers* de três países falantes de língua portuguesa, de três continentes distintos.

A música aborda um viés de união no *rap* do espaço lusófono. A canção conta com um *sample* da fadista portuguesa Amália Rodrigues, mostrando esse diálogo entre um ritmo tradicional e outro direcionado à juventude. O recorte é da frase “Nasceu um dia”, da música *Fado português* (Amália Rodrigues, 1965, faixa 1). Vale ressaltar que a letra da música é do poeta José Régio, sendo originalmente publicada com o título *Poema*, musicado por Alain Oulman. Inicialmente, surge a voz de Amália cantando a frase “Nasceu um dia” e logo quando começa o instrumental de *rap* a palavra “Dia” é entoada por Amália ao longo da música. Na descrição do vídeo de *Youtube*, há uma dedicatória direcionada para Amália Rodrigues e Afrika Bambaataa. A referência à Amália é por causa da herança musical utilizada na canção. Já o Afrika Bambaataa é o precursor do *hip-hop*, por isso, há uma homenagem direcionada ao fato desse movimento unir vários grupos focados na resistência a nível global. No vídeo, também são exibidas imagens das três cidades nas quais os *rappers* nasceram: Porto (Mundo Segundo), Bissau (Allen Halloween) e Rio de Janeiro (Vinícius Terra).

Vinícius Terra, por exemplo, aborda a possibilidade de união das diferentes culturas. Ele cita quatro expressões artísticas que se assemelham, no verso “Trovadores, repentistas, partideiros, versadores”. Os trovadores são rimadores do passado em Portugal. Os repentistas são rimadores que existem no Nordeste Brasileiro e cantam

através do improviso, realizando também cantorias, acompanhadas de uma viola. Os partideiros são cantores de samba de roda do Brasil, enquanto versadores é um termo genérico, para englobar as diferentes expressões poéticas, que utilizam a rima cantada. Com isso, Vinícius transmite esse sentimento de sintonia, colocando as semelhanças culturais que existem, por haver múltiplas expressões poéticas orais, antes da existência do *rap*.

A conexão entre os *rappers* do espaço lusófono nasce, segundo Vinícius Terra, do aspecto linguístico, pois a língua portuguesa atuaria como forma de unificação entre povos que estão distantes geograficamente. Isso pode ser percebido através da análise dos seguintes versos: “Uma língua comum que uniu seres humanos, p'ra Lusofonia nasce um novo dia, os povos acordaram numa mesma sintonia” (Projecto BPM, 2013, *single*). Esses versos reforçam o conceito de “comunidade imaginada”, de Benedict Anderson (1983), segundo o qual, apesar de existir um histórico de colonialismo e diversas opressões, há uma interação, por meio de um espaço para circulação de línguas, hábitos e costumes, através de músicas, novelas e outros produtos midiáticos. Essa troca, todavia, é mais intensa entre os países africanos de língua oficial portuguesa e Portugal, do que com o Brasil. Uma vez que o Brasil age mais como um produtor de conteúdo do que como um receptor, por exemplo, as novelas do Brasil são disputadas entre as emissoras em Portugal, Angola, Cabo Verde e Moçambique, assim como a TV Record possui canais de televisão que disputam a liderança em Angola, Cabo Verde e Moçambique. Ademais, a Igreja Universal do Reino de Deus, de origem brasileira, possui muitos adeptos nos países do espaço lusófono, sobretudo por conta do investimento televisivo do Grupo Record, dono dessa igreja.

O *rapper* Allen Halloween utiliza um estilo mais interventivo nos seus versos em relação aos demais participantes da música. Em sua parte, o guineense reforça o histórico de colonialismo e escravidão sofrido pelos africanos, enquanto os demais optaram por enfatizar a união lusófona, através da língua. Logo em seu primeiro verso, Halloween canta: “Nascido no maior gueto do mundo, no continente africano” (Projecto BPM, 2013, *single*). Ao analisar essa parte da música, entende-se que o artista retrata a África toda como um gueto, devido ao histórico de exploração e retirada de recursos, que transformou o continente africano no mais pobre do mundo. Além disso, o artista enfatiza a questão da diáspora: “Nasceram novas Áfricas em mil lugares”. Esse verso remete ao pensamento de Paul Gilroy (2001), quando o autor considera ter existido a criação de uma cultura negra na diáspora, que surgiu através do fluxo e trocas transnacionais.

As pessoas de origem africana geralmente buscam morar nos mesmos bairros, formando o que Halloween chama de “novas Áfricas”, já que os hábitos, costumes e até mesmo línguas são mantidos. Exemplo disso é a Margem Sul de Lisboa, que é considerado o berço do *hip-hop* em Portugal. Outro espaço em que se vive uma cultura negra é a Cova da Moura, na Amadora, onde há uma presença maciça de cabo-verdianos e descendentes, fazendo com que a maior parte do *rap* produzido no local seja em crioulo cabo-verdiano. Essas formações de bairros predominantemente negros foram fundamentais para o surgimento do *rap*, na opinião de autores como Teresa Fradique (1999), Antônio Contador e Emanuel Ferreira (1997) e Otávio Raposo (2007). Halloween prossegue o *rap* relatando as criações de comunidades negras, que ocorreram após o histórico de fluxos transnacionais, e suas consequências sociais, quando versa:

Nasceram novos mundos, nasceram novos mares e os homens todos juntos procuram a paz/ Mas antes da paz vem a justiça, vem uma mesa redonda cheia de comida/ Onde os filhos dos escravos e dos donos se sentem em harmonia, comem e bebem em alegria, até nascer um novo dia (Projecto BPM, 2013, *single*).

Analisando essa parte da música, percebe-se que o artista fala da criação de novos mundos. Isso remete novamente a Paul Gilroy (2001), porque o autor defende a cultura negra não exatamente como a continuidade das culturas africanas, visto que existe um diálogo com o território para o qual as pessoas imigraram. Boaventura de Sousa Santos (1993) afirma inclusive que, com a travessia de zonas fronteiriças, são criadas identidades, em que o imigrante opta por continuar hábitos e costumes considerados importantes, mas também adquire bens culturais do país para onde foi. A própria criação do *rap*, que nasce nos Estados Unidos, mas passa sempre por reconfigurações locais e cria resistências, é uma prova desse diálogo de fronteiras.

O *rapper* guineense também faz uma reflexão sobre a relação dialética entre a “paz” e a “justiça”. Isso porque a música tem um intuito de união, devido à questão linguística, mas Allen Halloween mostra que a paz tem de ser construída em simultâneo com a reparação de danos, por conta do colonialismo, da escravidão e do racismo, causadores da exclusão e da pobreza para a população negra. Essa parte da música se assemelha novamente ao pensamento de Paul Gilroy (2001), quando o autor afirma que existe uma dupla consciência entre as pessoas da diáspora. Isso porque é negado a humanidade plena aos negros, pois eles não conseguem aceder aos mesmos direitos dos nativos brancos. Com isso, essas pessoas vivem na modernidade, mas não se sentem nela.

Além disso, muitas vezes são considerados naturais de um país da África, mesmo sem nunca terem ido ao continente.

A própria história de Allen Halloween mostra essa exclusão vivenciada pelos imigrantes. Ele tinha uma vida de rico para os padrões de Bissau, com uma casa de dois andares, onde trabalhavam 10 empregados<sup>370</sup>. Entretanto, quando se transfere para Portugal, aos quatro anos de idade, vai residir em uma casa de imigrantes, onde dorme em um quarto com mais 10 pessoas amontoadas (*ibidem*). Por isso, foi em Portugal que ele percebeu a exclusão social sofrida pelos negros. Sendo assim, reflete sobre a fome vivida pelos africanos, sustentando a necessidade de todos terem o acesso irrestrito à alimentação e à cidadania plena. O intuito é construir uma união, em que os descendentes de pessoas que foram escravizadas e os descendentes daqueles que forçaram a condição de escravidão possam compartilhar a mesa, vivendo em harmonia.

A última participação na música é do *rapper* Mundo Segundo, que, assim como Vinícius Terra, aborda a necessidade de união entre os povos. Ele versa: “Vi a Lusofonia nesta arte que me guia e não derrubei a barreira, a fronteira não existia” (Projecto BPM, 2013, *single*). Dessa forma, ele utiliza a metáfora de que a arte é capaz de unir os povos de mesmo idioma, eliminando as separações geográficas. O artista ainda enfatiza isso para além do espaço lusófono, quando diz: “A minha bandeira é musical, a nossa língua universal”. Sendo assim, propõe uma união completa entre os artistas, afirmando que se comunicar por meio da música é uma linguagem universal; por isso, há uma sintonia plena, independentemente de falarem o mesmo idioma. Ainda completa: “Somos construtores de pontes entre o Brasil e Portugal, sente o gelo que derrete nesta Terra do RAP”. Assim, destaca a existência de um elo ainda mais consistente, através do *rap* em língua portuguesa.

Trata-se de um sentimento interessante a ser construído, mas sabe-se, porém, que ainda é difícil de concretizar, pois o *Terra do rap* é o único evento com o propósito de integração do espaço lusófono no Brasil, encontrado nesta pesquisa. Além disso, o consumo do *rap* de outros países de língua portuguesa é pequeno em território brasileiro. O próprio Vinícius Terra afirmou em entrevista para a tese que se sente muitas vezes sozinho na busca dessa construção no cenário brasileiro. Ele observa uma integração do *hip-hop* dos demais países do espaço lusófono, mas entende que o Brasil se mantém isolado. Isso ocorre porque o Brasil é um “país com dimensões continentais”, que tem

---

<sup>370</sup> Dias, J. A. (2014, Julho). Os demónios no rap de Allen Halloween. Consultado em 16 de Abril de 2019, em <http://www.as1001noites.com/os-demonios-no-rap-de-allen-halloween/>

“produção e consumo de *rap* nacional suficientes para sustentar um mercado interno, sem necessidade de importação de *rap* de outros países” (Vinícius Terra, entrevista, 09 de dezembro de 2017). Todavia, o intuito do *Terra do rap* é fomentar esse diálogo mais amplo, entre países que têm histórias interligadas.

O festival *Terra do rap* foi realizado por três anos consecutivos e cada edição teve um tema. Em 2015, o recorte foi os países africanos de língua portuguesa, em que o *rapper* angolano MCK e o moçambicano Azagaia estavam entre os principais nomes no planejamento do evento. Azagaia não pôde se deslocar para o Rio de Janeiro, porque estava em recuperação do tratamento de um tumor no cérebro. O *rapper* MCK também foi impedido de deixar Angola, em um período que coincidiu com a prisão do grupo de ativistas, em caso que ficou conhecido como 15+2. O cenário do concerto do *Terra do rap* fazia forte defensiva aos ativistas, estampando o rosto de todos os presos políticos. Após 48 horas de enfrentamento burocrático e de repercussão na mídia do Brasil, Portugal e Angola, MCK foi liberado para embarcar ao Brasil.

O festival também busca realizar um intercâmbio entre os artistas, provocando um aprofundamento do conhecimento mútuo dos *rappers* sobre cada país participante. Assim, os artistas fazem uma residência por uma semana em uma moradia temática, que é a *Casa terra do rap*. Com isso, os artistas montam um show coletivo, mostrando um espírito de união entre as diferentes culturas, evitando apresentações separadas.

### **10.3 Parcerias musicais em trabalhos de Azagaia**

Neste subcapítulo, o foco é analisar músicas com contribuições de outros artistas de países do espaço lusófono inseridas nos álbuns de Azagaia e também participações do moçambicano em álbuns de *rappers* desses países, com exceção da música *Matumbos com dinheiro*, que pertence ao álbum *V.A.L.O.R.E.S.*, de MCK e será analisada no subcapítulo posterior, dedicado ao artista angolano.

A primeira participação de outro *rapper* do espaço lusófono em álbum de Azagaia aconteceu já no seu álbum de estreia, *Babalaze*, de 2007, quando o português Valete participou da música *Alternativos* (Azagaia *feat* Valete, 2007, faixa 5). Essa música retratava sobre a importância de construir dinâmicas sociais e ideológicas diferentes do padrão mais aceitável das sociedades em que vivem.

Azagaia é quem inicia a música dizendo que mantém uma postura firme e que não irá ceder às pressões do sistema moçambicano. O artista versa: “Eu nunca viro a cara à

luta, sou gigolô se a vida é prostituta/ Sou como a estátua de Samora, minha postura nunca muda/ Não se quebra, não se dobra, não se verga, não enferruja e se alimenta desses escândalos de Mondlane até Guebuza” (Azagaia *feat* Valete, 2007, faixa 5). Gigolô é uma gíria para designar alguém que vive da exploração de prostitutas. O artista argumenta que existe uma venda, por parte dos governantes, dos bens necessários para a vida digna dos moçambicanos, caracterizando essa prostituição. Trata-se de uma ironia sobre a sua condição de crítico social, pois as opiniões polêmicas fazem dele um artista interventivo de referência. Ele destaca até mesmo uma dependência a esse sistema, pois é preciso ter os erros do governo para existir um artista interventivo, por isso, alimenta-se disso e tornou-se “gigolô”. Ademais, contextualiza que o alimento das suas músicas são os escândalos ocorridos no país, desde o fundador da FRELIMO, Eduardo Mondlane, até o então chefe de estado de Moçambique, Armando Guebuza. Ele complementa com a promessa de manter postura firme, denunciando os erros políticos detectados.

O artista também faz um comparativo da sua condição à do ex-presidente da África do Sul, Nelson Mandela, quando versa: “Chamam-me Edson Mandela pelo tempo que me aprisionaram/ Prisão domiciliária: eles veem, tu não lhes vês e dão-te a razão diária pelas rádios e tv's” (Azagaia *feat* Valete, 2007, faixa 5). A construção do nome Edson Mandela é uma junção do seu nome, Edson da Luz, com o do líder na luta contra o *apartheid*. Essa analogia deve-se ao fato de Azagaia ter sido preso, assim como Mandela. A prisão de Azagaia, no entanto, é relativa à censura, “prendendo” as suas ideias, para que não sejam propagadas e, assim, as rádios e televisões suportem os governantes. Dessa forma, a única versão repassada à população é a dos políticos, contribuindo para que essas sejam as ideias hegemônicas na sociedade moçambicana.

Azagaia defende, então, que a solução encontrada foi afastar-se dos veículos de comunicação, apontando que “Azagaia eu me auto-proclamei/ Países independentes, sou ditador da minha lei/ As tv's eu desliguei, a rádio não sintonizei/ Este é o meu 25 de Setembro, a minha luta eu comecei”. O artista relata nesses versos que se transformou em um ditador da própria lei. Ele refere-se a uma autocensura, pois decidiu não se informar pelos veículos de comunicação e construir um sistema de informação alternativo, controlado exclusivamente por ele. Quando diz que começou uma luta em seu “25 de setembro”, o artista se refere ao dia 25 de setembro de 1964, data do início da luta armada pela independência de Moçambique. Com isso, Azagaia anuncia uma luta criada por ele para construir alternativas ao sistema político vigente.

No refrão, Azagaia pede: “Olha a proposição horizontal e põe no ouvido um cotonete e vai sintonizando Azagaia e Valete. Os manos alternativos sempre activos no teu deck, sem preservativos nem aditivos por *efect*”, A proposta nessa parte da música de colocar um cotonete tem dupla interpretação. A primeira é tapar os ouvidos para se proteger da programação midiática. A segunda é ouvir a Cotonete Records, produtora à qual Azagaia está ligado. Dessa forma, propõe que sejam sintonizados Azagaia e Valete, em vez da programação dos meios de comunicação convencionais. Os dois apresentam propostas alternativas, mostrando a realidade e buscando soluções, sem colocar “*preservativos*” ou “*aditivos por efects*”. Os preservativos seriam as proteções para esconder a realidade, enquanto os aditivos são efeitos especiais, que em vez de melhorarem um produto audiovisual, servem como metáfora para postura elogiosa descontextualizada da realidade, igualmente ruim para a população. De sua parte, Valete também propõe a construção de uma forma alternativa de vivenciar e se informar na sociedade. Enquanto Azagaia foca na questão dos meios de comunicação, o *rapper* português concentra as suas críticas no sistema educacional, apontando que se trata de uma aparelhagem responsável por construir uma sociedade pouco crítica, como pode ser visto nos versos abaixo.

Olha pás crianças, vê como são criativas e curiosas, vê como são pensativas e gostam de explorar coisas novas/ A escola existe para lhes roubar a criatividade e formatá-las, estandardizá-las, domesticá-las, robotizá-las, para depois formar adultos que só vêm com duas balas/ Só avassalam nesses trabalhos precários de produções de sanzalas e usam o pouco que ganham para consumirem em larga escala/ Eles controlam o que tu galas, o que tu pensas, o que tu falas (falas), eu digo-te a verdade, tu dizes que eu só invento cabalas/ Eu era o puto que assentava sempre lá na parte detrás das salas, com Public Enemy nos fones. enquanto os profs davam aulas/ Andava com revistas Maoístas, passava a vida a desfolhá-las (Azagaia *feat* Valete, 2007, faixa 5).

Nos versos, Valete questiona a sociedade por formatar as pessoas desde crianças, com padronização e controle, fazendo com que as criatividadeas naturais delas sejam gradativamente anuladas. Dessa forma, as pessoas acabam se tornando previsíveis e fáceis de serem dominadas, com produções mecânicas nas suas rotinas de trabalho. Por outro lado, o artista é visto como alguém que fala absurdos, por contestar a ordem vigente. Valete retrata inclusive que só conseguiu pensar diferentemente da sociedade porque deu pouca atenção à escola, ficando sempre nas últimas cadeiras na sala de aula, enquanto escutava o grupo de *rap* estadunidense Public Enemy e lia “revistas Maoístas”, para fazer uma formação política alternativa. O maoísmo é uma vertente do comunismo que se baseia nos pensamentos de Mao Tsé-Tung, que foi o primeiro presidente da

República Popular da China, a partir de 1949, e permaneceu no poder até o seu falecimento em 1976<sup>371</sup>. Ele propunha uma revolução baseada no campo, pois os camponeses pobres eram a maior parte da população na China.

Azagaia e Valete retratam sociedades que têm estratégias semelhantes de controle social e que utilizam diversos espaços para conseguir esse objetivo. Apesar de Azagaia especificar os veículos de comunicação e Valete a educação, partindo de contextos diferentes, tratam-se de relatos que mostram muitas semelhanças entre os sistemas de controle de seus países. São relatos complementares, pois o objetivo final de ambos estados é controlar e dizimar pensamento crítico alternativo, como pontuaram Anibal Quijano (2005) e Sousa Santos (2005). Quijano entende que o colonialismo do saber afasta qualquer possibilidade de alternativas e Sousa Santos entende que existe uma padronização das mensagens através da globalização, que busca construir uma homogeneização e conseqüentemente provocar o desaparecimento do pensamento crítico. Sendo assim, a postura dos “alternativos” tanto em Moçambique, como em Portugal – e até mesmo de países não citados – é buscar formas diferentes de conhecimento, fora dos meios de comunicação, e do sistema educacional de ensino.

Em 2012, Azagaia e Valete formaram um grupo, o Alternativus, que não chegou a produzir um álbum, como previsto. Entretanto, lançaram a música *A Espera*, que fez uma analogia entre a ansiedade em torno do disco *Cubaliwa*, de Azagaia, com a espera por uma sociedade melhor. Valete inicia a letra ressaltando que o mundo necessita de mudanças radicais, quando versa: “A espera da reconstrução deste planeta, tem de ser agora já há pouco tempo na ampulheta/ Sente a urgência o planeta está à tua espera”. Ao longo da música, Valete relata a expectativa em torno da construção de sistemas democráticos e humanísticos, bem como clama por justiça e igualdade social. Azagaia também prossegue com o tema da espera e propõe a construção da paz, ao invés da “Terceira Guerra Mundial”. Além disso, aguarda o fim de doenças na África e da fome, bem como espera pelo fim do preconceito racial e por um povo mais combativo e intolerante às injustiças. Com isso, os *rappers* colocam uma espera mútua por uma sociedade mais justa, pois as desigualdades afetam ambos e a população, em geral.

Outra música realizada em parceria entre Azagaia e Valete chama-se *Refugiados* (Valete *feat* Azagaia, 2012, faixa 10). Os dois abordam a exclusão das pessoas diferentes

---

<sup>371</sup> Carbonari, P. (2018, 09 de Fevereiro). Mao Tsé-Tung: por que ele foi o maior ditador do Oriente. Superinteressante. Consultado em 09 de Agosto de 2019, em <https://super.abril.com.br/historia/mao-tse-tung-por-que-ele-foi-o-maior-ditador-do-oriente/>



na sociedade e também o fato de muitos se autorreprimirem na tentativa de adaptar-se aos padrões normativos da sociedade, para conseguirem ser aceitos. Trata-se de um modelo de homogeneização, que excluem as pessoas devido ao gênero, à classe e à raça, como pontuou Elisa Goldman (2011). A música começa com um discurso de Valete, sobre autorrepressão e opressão de gênero, pontuando tanto a questão dos insultos machistas, como a heteronormatividade e a consequente homofobia.

Foda-se tu julgas o gajo porque ele é gay e ele tem que se comportar como se não fosse, pra não ser reprimido/ Julgas o teu mano, porque ele é excêntrico e ele tem que se comportar como toda a gente/ Chamamos as nossas manas de cabras, interferimos na liberdade sexual delas e elas são obrigadas a auto-reprimirem-se/ Tu mesmo também tens a necessidade de dizer que tens isso e aquilo, que conquistaste isso e aquilo, porque sentes medos de ser rejeitado/ Ter menos que os outros, faz te sentires inferiorizado, faz te sentir menor, tu também tá nesse baile de máscara, mano/ Tamos todos refugiados em pessoas que não somos, até tu seres elevado o suficiente para aceitar cada pessoa como ela é, com suas diferenças, com suas singularidades/ Vai falar de mudança pra o caralho, negro, vai falar de revolução p' o caralho, vai falar de liberdade p' o caralho, man/ Este é o início de tudo: como é que vamos ganhar essa guerra se somos todos refugiados, man/ Como? (Valete *feat* Azagaia, 2012, faixa 10)

O *rapper* Valete inicia o seu discurso colocando que há um grande preconceito em relação aos *gays*, que precisam se portar como heterossexuais para serem aceitos socialmente, levando à reflexão sobre a imposição de uma heteronormatividade, na qual apenas as pessoas que se atraem pelo sexo oposto são tidas como normais. A heteronormatividade também influencia hábitos, costumes e roupas das pessoas, impondo uma padronização. Valete acrescenta existir julgamento e exclusão de todos que são “excêntricos”. Com isso, as pessoas que têm comportamentos tido como diferentes buscam se adaptar ao que é considerado como normal na sociedade. Ademais, há uma crítica ao machismo, que julga mulheres com termos pejorativos, porque elas não limitam a liberdade sexual delas, nem seguem parâmetros estabelecidos por homens. Ao longo da música, ele retrata a necessidade de exercer a liberdade, mas diz haver dificuldades, devido à opressão da diferença, e versa: “Eu só queria ser eu, dar-vos a minha espontaneidade, materializar a liberdade que a minha mente fantasia, trocar as leis da sociedade, pelas leis da felicidade, com a minha carta da alforria/ Mas vocês, refugiados na ignorância, oprimem a diferença e oprimem a minha independência”.

Azagaia também complementa esse discurso crítico, afirmando que a sociedade está repleta de pessoas que vivem sob disfarces, assumindo identidades sociais que não são genuínas. Com isso, foca, sobretudo, em pessoas que se vestem com roupas caras,

para apresentar um *status* social fictício, assim como retrata a questão de negros que querem se portar como brancos, um tema presente na obra de Frantz Fanon (2008). Outra questão colocada por Azagaia é a não assunção da homossexualidade, tonalidade que se difere de Valete, que condena a homofobia. Sobre isso, Azagaia versa: “Homens condenados a beber como machos/ E na calada da noite a gemer pr'outros machos”. Valete lamenta a repressão social contra os *gays* e justifica que as pessoas não falam publicamente sobre a orientação sexual, para se protegerem, porque a sociedade é tão homofóbica ao ponto de ser violenta com os *gays*. Já Azagaia faz uma crítica ao público LGBT e entende como falta de coragem o fato de não mostrarem as suas identidades. O *rapper* moçambicano também critica várias pessoas que estariam usando um disfarce social no âmbito do trabalho, mostrando-se bastante educadas no cotidiano, mas se estragam no fim de semana e apresentam comportamentos bem distintos. Depois disso, ele versa: “Senta-te com os amigos e vira uma garrafa, de absoluta hipocrisia e depois volta pra' jornada”. Ao analisar esses versos, percebe-se que Azagaia entende o álcool com uma fuga da realidade e motivador para se ter comportamentos hipócritas.

O discurso apresentado na música se assemelha à reflexão de Zygmunt Bauman (1998) sobre a condição do estranho, aqueles que contrapõem a ordem vigente e são excluídos. São essas pessoas que se apresentam como “refugiados” na canção de Azagaia e Valete. Em situação semelhante ao estranho no discurso de Bauman, Valete revela uma frustração, quando se adapta forçadamente a um padrão social e versa “Eu sofro, quando sou como vocês, escondo a minha nudez, vocês dizem que é sensatez/ Não sei o que quero, nem sei pra' onde vou, quando 'tou refugiado nesta pessoa que não sou/ Que vive a oferecer sorrisos e esforços adaptativos, pa'tar bem no colectivo”.

Valete sente-se hipócrita quando se porta como não gostaria, com o intuito apenas de ser aceito. Para os outros, isso é um espírito de coletividade, mas para ele é uma dor. Por isso, ele se esconde da sociedade e entrega-se as bebidas: “Quando já não aguento refugio-me no meu quarto, isolado de tudo pa' fugir do vosso contacto/ E pa' poder voltar a ser eu, entre copos de vodka e a solidão que me desafoga”.

Ainda na música *Refugiados*, Valete e Azagaia criticam o consumismo, como forma de criar uma aparência em relação ao *status* social das pessoas. Valete rimou sobre a questão das pessoas falarem sobre conquistas fictícias, alegando que se tem muito dinheiro quando não é verdade. Já Azagaia critica o consumismo desenfreado, quando coloca “Eu sou bom com os disfarces e vejo que também és, eu finjo que eu sou eu e tu finges que também és.../ Esse perfume, essa roupa, esses carros e como de costume vou

julgar-te por esse *status*”. Dessa forma, Azagaia e Valete apontam o consumismo como um critério de medição do valor humano, sendo necessário realizar grandes gastos em bens voláteis que trazem boas aparências sociais, até mesmo incompatíveis com a realidade financeira dessas pessoas. Esses produtos concedem *status* social para os consumidores, uma fuga para disfarçar o que realmente são.

Os discursos dos *rappers* novamente se encontram com o do sociólogo Bauman, por entenderem que existe uma necessidade de consumismo, para haver aceitação social. Ao mesmo tempo, há uma fuga das pessoas, que devem optar por serem estranhas para os outros ou estranhas para si mesmas. Isso é, quando se tem um comportamento diferente do que é aceitável socialmente, as pessoas são consideradas por terceiros como estranhas. Entretanto, essa adaptação através de hábitos impostos leva ao mesmo tempo as pessoas a conflitos identitários, se afastando daquilo que gostariam de ser e tornando-se refugiadas. Trata-se de uma pressão social, em que os que não se adaptam são excluídos ou até mesmo podem sofrer violência. É ainda uma sociedade na qual extinguem-se as diferenças e impõem-se padrões, influenciados pela aparelhagem midiática, expondo inclusive modelos inatingíveis para a maioria da população como ideais. Por isso, cria-se uma sociedade onde os conflitos identitários internos são maciços, mas poucos assumem publicamente.

A música *Países do medo* (Azagaia, 2012, faixa 12) é um exemplo de composição artística apresentando lutas comuns. Essa canção, versada por Azagaia, MCK e Valete, denuncia o ciclo de acordos econômicos internacionais, que provoca uma convivência mútua entre os governantes em relação as opressões ocorridas nos países de língua oficial portuguesa. A canção aborda várias negociações a nível global, mas foca nos acordos realizados entre os países do espaço lusófono.

A canção inicia com um *sample* de uma fala de um dirigente da Mozal<sup>372</sup>, não identificado na pesquisa. O discurso do executivo é pronunciado em inglês, no qual ele afirma: “We have this strategy industry as a completely news in Moçambique, meaning that is a new industry, that what we've doing it is for the good of our people”. Essa frase pode ser traduzida como: “Temos esta indústria da estratégia como uma notícia

---

<sup>372</sup> A Mozal é uma empresa moçambicana de fundição de alumínio, mas os capitais de investimento são majoritariamente da empresa australiana BHP Billiton (1). É considerada a maior empresa de Moçambique e está localizada em Matola, nos arredores de Maputo.

(1) Jornal da Manhã (Agosto, 2019). Perfil da empresa: BHP Billiton. Consultado em 09 de Agosto de 2019, em <https://pt.routestofinance.com/company-profile-bhp-billiton>

completamente nova em Moçambique, o que significa que é uma indústria nova, que o que fazemos é para o bem das nossas pessoas”.

O primeiro *rapper* a cantar na música é Azagaia, que versa prioritariamente sobre a exploração da riqueza do país, tanto pela Mozal, como pela empresa Vale Moçambicana<sup>373</sup>, uma filial da empresa brasileira Vale do Rio Doce, e que, assim como mostra o sociólogo moçambicano Anselmo Panse Chizenga (2016) está instalada em Moçambique desde 2004. Chizenga pontua inclusive que a empresa tem causado danos ao solo e, assim, prejudicado aos moradores da província do Tete, onde se instalou, pois há uma predominância do sustento por meio da agricultura naquele local. Os versos de Azagaia sobre os acordos são os seguintes:

Notícias de riqueza nacional, temos carvão, temos petróleo, temos gás natural/ Afinal, Moçambique não é só um paraíso fiscal, a VALE e a MOZAL fazem turismo mineral/ Já se foram os tempos das piscinas e dos chinelos, os gringos vêm com guindaste e capacetes amarelos/ Em nome de multinacionais, melhorar a boa nova nos ouvidos dos pais, cujos filhos são sócios de bancos com capitais, do BCP, com o Espírito Santo nas Caixas Gerais/ Há vários Valentins a namorarem os minerais, e agora temos visitas até dji minas gerais, em linhas gerais ninguém podia sonhar com mais, a pérola do Índico agora pérola do gás/ Do carvão, do petróleo, do interesse dos demais, vamos ouvir mais a história e ver o que ela traz. (Azagaia *feat* MCK & Valete, faixa 10, 2012).

Azagaia denuncia o fato de haver frequentes notícias sobre a “riqueza natural”, como “petróleo”, “carvão” e “gás natural”, em um dos dez países mais pobres do mundo. Com isso, ele diz que Moçambique não é apenas um “paraíso fiscal”, mas também existe como “turismo mineral”. A questão do paraíso fiscal é relativa ao fato do país oferecer baixas taxas fiscais e até mesmo isenção, garantidas por lei. De acordo com o *site* do jornal *A Verdade*, em 2016, sete grandes empresas instaladas no país não pagaram quaisquer mais-valias, imposto sobre a sua produção (Royalty) e Impostos Sobre o Valor Acrescentado (IVA)<sup>374</sup>. Além da Mozal e Vale Moçambique, a lista conta com Sosal Petroleum Temane, Minas de Revuboè, Jindal Africa, ICVL Benga e Eta Star. Todas elas trabalham na extração de matérias-primas, como petróleo, carvão e gás natural (*ibidem*).

---

<sup>373</sup> A Vale do Rio Doce é especializada em extração de minérios e remove carvão em Moatize, na província de Tete. A Vale realiza tanto pesquisa, como produção, extração e comércios de minérios moçambicanos.

<sup>374</sup> Caldeira, A. (2017, 25 de Agosto). Mega projectos com proveitos de quase 2 biliões de dólares em 2016 não pagaram Royalties nem IVA em Moçambique. *Moz life*. Consultado em 24 de Agosto de 2018, em <https://www.moz.life/enquanto-o-custo-de-vida-assombra-mocambicanos-mega-projetos-vivem-paraíso-fiscal/>

Em 2010, a Southern Africa Resource Watch, uma empresa estatal sul-africana, que financia pesquisas sobre os recursos da África Austral, defendeu a renegociação dos acordos com a Sosal e a Mozal<sup>375</sup>. O principal argumento é o fato de as comunidades locais não terem benefícios suficientes para justificar as instalações dessas indústrias, pois a maior parte da mão-de-obra contratada é do exterior (*ibidem*). Para os moçambicanos, restam, sobretudo, os serviços sem grande nível de especialidade, apesar de haver vários cursos de graduação no país, preparando os estudantes locais para as especialidades requeridas nos principais cargos (*ibidem*).

A organização não governamental Mulher e Lei na África Austral apresentou um relatório em 2017<sup>376</sup> mostrando diversos problemas relativos a instalação da Vale Moçambique na província do Tete. Essas instalações obrigaram várias famílias a serem deslocadas. Elas não receberam a assistência necessária para esse realojamento. Ademais, as obras provocaram a poluição da água e a improdutividade das terras, além de não haver o cumprimento da Lei do Ambiente, que prevê reposição ambiental em áreas afetadas por instalações de empresas. Na província do Tete, são recorrentes os casos de famílias que negociam os casamentos prematuros das suas filhas como forma de ter um benefício financeiro. Pode se afirmar que a exploração das riquezas econômicas do local, sem garantir benefícios para a população, contribui para esse cenário de violência doméstica e sexual.

A expressão utilizada por Azagaia “turismo mineral” é relativo ao fato de os funcionários das multinacionais que vão trabalhar em Tete ganharem um valor muito superior aos locais e conseguirem ter acesso ao turismo moçambicano. A província inclusive teve hotéis instalados, onde uma diária em um desses *resorts* recorrentemente é superior ao salário mínimo mensal de um moçambicano. O país adota uma política de salários mínimos diferentes para cada setor<sup>377</sup>. O menor é para pescadores de karpenta, uma espécie de peixe de águas interiores (*ibidem*). Os trabalhadores dessa área têm um

---

<sup>375</sup> Nhancale, C. & Vilanculo, H. (2010, 30 de Março). Consultado em 24 de Agosto de 2018, em [https://www.sarwatch.co.za/wp-content/uploads/2019/04/169219\\_SA-Mining-Companies-in-Southern-Africa.pdf](https://www.sarwatch.co.za/wp-content/uploads/2019/04/169219_SA-Mining-Companies-in-Southern-Africa.pdf)

<sup>376</sup> Júnior, A. (2017, 06 de Setembro). Exploração de recursos naturais desestrutura as comunidades, diz estudo da WLSA. *Voa português*. Consultado em 24 de agosto de 2018, em <https://www.voaportugues.com/a/exploracao-recursos-minerais-naturais-desestrutura-comunidades-/4017814.html>

<sup>377</sup> Lusa (2018, 24 de Abril). Governo moçambicano aumenta em 6,5% salário mínimo no Estado. *Diário de notícias*. Consultado em 30 de Julho de 2019, em <https://www.dn.pt/lusa/interior/governo-mocambicano-aumenta-em-65-salario-minimo-no-estado-9283463.html>

salário mínimo de 4.063 meticais (54 euros) (*ibidem*). O mais alto salário mínimo é justamente o funcionário de grandes companhias do setor mineral, que está estabelecido no valor de 8.263 meticais (110 euros) (*ibidem*). Entretanto, ainda assim, é mais baixo do que uma diária no Vip Executive Tete, empreendimento construído justamente para receber executivos da Vale ou que vão negociar com a Vale. Uma diária nesse espaço custa geralmente 10 mil meticais (133,13 euros)<sup>378</sup>. Esse é o hotel mais caro da região. Todavia, a disparidade entre executivos e trabalhadores também é comprovada pelo preço médio dos hotéis no local: 5845.45 (77.82 euros) (*ibidem*). Na música, Azagaia enfatiza, inclusive, que recebe visita de Minas Gerais, justamente por ser um dos locais em que a Vale do Rio Doce tem mais investimentos e, conseqüentemente, executivos.

A análise desses dados mostra uma dicotomia entre o tratamento dado ao executivo estrangeiro e ao funcionário local, apresentando uma realidade de exploração, acentuada pelo fato de muitos sequer terem algum benefício financeiro com esse investimento da empresa brasileira no país. Ademais, Azagaia ainda retrata que o dinheiro adquirido em Moçambique é investido em bancos no exterior, em que os donos muitas vezes são os próprios filhos das grandes empresas. Dessa forma, Azagaia evidencia também uma reconfiguração da forma de exploração estrangeira em Moçambique, pois antes o grande foco era o turismo, representado na música por “piscinas” e “chinelos”, mas atualmente eles vêm com “guindastes” e “capacetes amarelos”, referentes a exploração das empresas estrangeiras. Sendo assim, o artista entende que Moçambique deixou de ser a “pérola do Índico”, uma referência as belas praias que o país possui no Oceano Índico, e transformou-se na “pérola do gás, do carvão, do petróleo, dos interesses dos demais”, que se refere aos negócios realizados no país, considerado por estrangeiros como uma pérola para enriquecer.

Após a parte de Azagaia, o *rapper* MCK apresenta o panorama econômico de Angola e as suas relações com o exterior. Logo no início, o artista versa: “Todos falam dos dois dígitos do betão e do PIB, fecham os olhos para a miséria, safoda o que o povo vive”. A referência aos dois dígitos é uma expressão relativa ao crescimento da economia de um determinado país ter sido de 10% ou mais. O governo previa um crescimento do Produto de Interno Bruto (PIB) de 12,1% para o ano de 2012, época em que a música foi

---

<sup>378</sup> Hikerbay (2019). Vip Executive. Consultado em 10 de Agosto de 2019, em <http://hikersbay.com/africa/mozambique/tete/hotel/mz/vip-executive.html?lang=pt>

publicada<sup>379</sup>. Esse aumento não foi confirmado e Angola registrou um crescimento de 8,5% do PIB em 2012<sup>380</sup>. Ainda assim, foi um aumento alto, para um cenário no qual MCK observa poucos repasses para a maior parte da população. O artista destaca o aumento de produção do betão, um material para construção civil, feito à base de cimento, água e outros elementos.

A convivência das lideranças do exterior com a situação de Angola é retratada logo a seguir, nos versos: “33 anos de poder e nunca ouvi nem um, comentário do Obama, Angela Merkel ou do Ban Ki-Moon”. Nessa parte da música, o artista questiona o fato de que o ex-presidente José Eduardo dos Santos estava no poder havia 33 anos naquela época e nenhuma liderança de um grande país se manifestava. Os nomes citados são de Barack Obama, que foi presidente dos Estados Unidos entre 2009 e 2017; Angela Merkel, chanceler da Alemanha desde 2005 e o sul-coreano Ban Ki-moon, diplomata que foi secretário-geral da ONU entre 2007 e 2017.

No prosseguimento da música, ele faz críticas diretas ao presidente José Eduardo dos Santos, rimando: “Este é o país do pai banana, presidente é Deus, quem critica profana/ Política é suja tipo filme pornográfico, líder ditador tem petróleo democrático”. O *rapper* aponta nesses versos que o presidente José Eduardo dos Santos é tratado como Deus, por isso, criticá-lo é o mesmo que atuar contra os atos dessa “religião”; no caso, a seita religiosa é o sistema político angolano ou o MPLA. Assim como fez Azagaia, MCK critica o fato de a exploração da matéria-prima do país não ser utilizada para o bem da população. Enquanto, Azagaia criticou as multinacionais instaladas no país, em Angola o controle financeiro é ainda mais ligado às lideranças políticas locais, visto que os cargos diretivos da Sonangol, a estatal de petróleo do país, geralmente são dados a pessoas próximas ao presidente. O caso mais evidente disso foi a nomeação da filha dele, Isabel dos Santos, no ano de 2017, para a presidência da Sonangol. MCK analisa José dos Santos como um líder ditador, mas que tem “petróleo democrático”. Isso é uma referência a falta de democracia em Angola e aos líderes políticos que conseguiram aceder ao poder por vias democráticas manterem boas relações com o governo angolano.

---

<sup>379</sup> Soares, I. (2011, 07 de Novembro). Angola: Governo prevê crescimento de 12,1% em 2012. *Voa portugueses*. Consultado em 10 de Agosto de 2018, em <https://www.voaportugues.com/a/article-11-07-11-malanje-econ-133377898/1261538.html>

<sup>380</sup> Lusa. (2017, 11 de Fevereiro). Economia angolana em queda desde o crescimento de 8,5% de 2012. Rede Angola. Consultado em 10 de Agosto de 2018, em <http://www.redeangola.info/economia-angolana-em-queda-desde-o-crescimento-de-85-de-2012/>

Um dos países que mantêm melhores relações com Angola é Portugal. MCK faz uma crítica direcionada a essa proximidade econômica nos versos: “Cavaco sabe, mas finge que não vê, os investimentos da Isabel, Kopelipa e da Tchizê/ O que é que o Anibal vai fazer, se a Tuga está na rocha e ele toma chá com o Zé?”. Nessa parte da música, a crítica é para Aníbal Cavaco Silva, que foi presidente de Portugal entre 2006 e 2016. Analisando os versos de MCK, entende-se que o antigo chefe do estado português aceitava os investimentos oriundos de verbas conseguidas ilegalmente pelos angolanos, porque Portugal se beneficia desses acordos, recebendo o dinheiro, enquanto contribui para o branqueamento de capitais. Outros criticados por MCK são a já citada Isabel dos Santos, a sua irmã, Welwitschea dos Santos, conhecida como Tchizé dos Santos, e o general Manuel Helder Vieira Dias, o Kopelipa. Esse último foi ministro do estado e chefe da Casa de Segurança em parte do governo de José Eduardo dos Santos. Kopelipa está sendo investigado por suspeita de branqueamento de capitais em quatro bancos portugueses, que são o BES, BCP, BIG e o Banco Privado Atlântico<sup>381</sup>. O valor estimado desse dinheiro desviado do estado angolano é de 402 milhões de euros e as transações teriam ocorrido entre setembro de 2006 e fevereiro de 2013 (*ibidem*). O marido de Tchizé dos Santos, Hugo Pêgo, também está sendo investigado por um branqueamento de capitais, em uma ação feita em conjunto com Kopelipa<sup>382</sup>. Outro suspeito é Mirco Martins, enteado do ex-vice-presidente do país, Manuel Vicente.

No restante da sua participação, MCK expõe o fato de haver muitas pessoas querendo ir para Angola, ao versar sobre a existência de uma corrida “enorme” em “busca dum visto para Angola”. Entretanto, aponta que nenhum dos interessados em viajar para o país se preocupam com o seu desenvolvimento. O foco é apenas a exploração dos recursos públicos, para benefício individual. Por isso, o *rapper* sonha com uma sociedade livre dessas pessoas. MCK pontua ainda a existência no país de “falsos nacionalistas (que) casam filhas com estrangeiros”. Com isso, apesar de as lideranças políticas terem um discurso em defesa de Angola, até mesmo no casamento a preferência

---

<sup>381</sup> Jornal Económico. (2018, 03 de Março). General angolano investigado por branqueamento de 402 milhões de euros em Portugal. Consultado em 10 de Maio de 2019, em <https://jornaleconomico.sapo.pt/noticias/general-angolano-investigado-por-branqueamento-de-402-milhoes-de-euros-em-portugal-276761>

<sup>382</sup> Júnior, J. P. (2017, 23 de Junho). General 'Kopelipa', marido de Tchizé dos Santos e enteado do Vice-Presidente de Angola vão continuar sob investigação do Ministério Público. *Visão*. Consultado em 10 de Maio de 2019, em <http://visao.sapo.pt/actualidade/portugal/2017-06-23-General-Kopelipa-marido-de-Tchize-dos-Santos-e-enteado-do-Vice-Presidente-de-Angola-vaio-continuar-sob-investigacao-do-Ministerio-Publico>



é por procurar estrangeiros. Essa parte da música reforça o argumento de Frantz Fanon (2008), de que as pessoas negras buscam casamento com estrangeiros brancos, no intuito de sentirem-se mais brancas. Adicionalmente, o fator econômico é atenuante na situação abordada por MCK.

Em sua contribuição na música, o *rapper* Valete também foca na situação política de Angola e nos acordos econômicos realizados entre esse país e Portugal. Em sua primeira participação, ele foca nos problemas socioeconômicos de Angola e rima: “40% de pessoas a viver com menos de 1 dólar por dia, vítimas da megalomania da cleptocracia/ 55% da população analfabeta, repleta de carências, governação objecta/ 47 anos de esperança média de vida, Angola, nação perdida, estripadora e homicida”. Valete versa sobre alguns dados que ilustram a exclusão social sofrida por grande parte da população angolana, como o número de pessoas que vivem com menos de um dólar por dia, que são considerados os casos de extrema pobreza, o índice de analfabetismo e a média de expectativa de vida. De acordo com a *World Data Lab*<sup>383</sup>, o número de pessoas em extrema pobreza gira em torno de 30%. O índice de analfabetismo do país girava em torno de 35% na época da gravação da música e, o *site Index Mundi*<sup>384</sup> coloca que, em 2015, estava em 28,9%. Segundo a *Agência Angop*<sup>385</sup>, o governo angolano afirmou que o número de analfabetos havia diminuído para 25% em novembro de 2017. Em relação à expectativa de vida, ela girava em torno de 51 anos no período de gravação da música e o *Index Mundi*<sup>386</sup> aponta que, em 2016, havia aumentado para 56 anos. A agência de

---

<sup>383</sup> Novo Jornal. (2017, 26 de Dezembro). Pobreza extrema cresce em Angola: Mais de 8 milhões de angolanos vivem com menos de 1,25 USD por dia. Consultado em 31 de agosto de 2018, em <http://www.novojornal.co.ao/sociedade/interior/pobreza-extrema-cresce-em-angola-mais-de-8-milhoes-de-angolanos-vivem-com-menos-de-125-usd-por-dia-48088.html>.

Essas informações foram extraídas primeiramente do *site* Novo Jornal. O veículo afirma que a World Data Lab é uma organização que reúne dados públicos e projeções da Organização das Nações Unidas (ONU), do Banco Mundial e do Fundo Monetário. Um dos projetos da organização é o World Poverty Clock, que é traduzido como Relógio da Pobreza Mundial.

<sup>384</sup> Angop. (2017, 17 de Novembro). Angola tem 25 por cento de analfabetos. Consultado em 31 de Agosto de 2018, em [http://www.angop.ao/angola/pt\\_pt/noticias/educacao/2017/10/46/Angola-tem-por-cento-analfabetos,28dd1a56-00a5-4589-ba2d-fcd5680ad9a4.html](http://www.angop.ao/angola/pt_pt/noticias/educacao/2017/10/46/Angola-tem-por-cento-analfabetos,28dd1a56-00a5-4589-ba2d-fcd5680ad9a4.html)

<sup>385</sup> Index Mundi (2016). Angola – Taxa de alfabetização. Consultado em 31 de agosto de 2018, em [https://www.indexmundi.com/pt/angola/taxa\\_de\\_alfabetizacao.html](https://www.indexmundi.com/pt/angola/taxa_de_alfabetizacao.html)

<sup>386</sup> Index Mundi. (2016). Angola - Expectativa de vida no nascimento. Consultado em em 31 de agosto de 2018, em [https://www.indexmundi.com/pt/angola/expectativa\\_de\\_vida\\_no\\_nascimento.html](https://www.indexmundi.com/pt/angola/expectativa_de_vida_no_nascimento.html)

notícias *Angop*<sup>387</sup> afirma que o país a média de expectativa de vida dos angolanos já havia ultrapassado os 60 anos em 2016. Porém, os dados da *Angop*, tanto para o número de analfabetos, como para a expectativa de vida, são pouco confiáveis, pois a agência pertence ao estado angolano.

Apesar de os dados exibidos em versos por Valete serem mais agravantes do que os dados estatísticos apresentados pelas agências especializadas em índices sociais, o artista não tem a mesma responsabilidade para trabalhar com esses números como um cientista social ou um estatístico. Pode-se perceber ainda que os dados apresentados pelas agências internacionais diferem dos apresentados pelas empresas nacionais, que teriam a mesma responsabilidade. No âmbito dessa pesquisa, a opção é por seguir as agências internacionais, porque as empresas ligadas ao governo são suspeitas de manipulação de dados, para cunho político, como atestou Domingos da Cruz (2012). Apesar disso, não há uma isenção total da possibilidade de manipulação de dados por parte das agências internacionais, para apresentar números agravantes e os países dessas agências interferirem na política dos países africanos, alegando que irá trazer desenvolvimento, mas estando interessados apenas na exploração de recursos, repetindo uma lógica colonial. Em relação à música, o relato de Valete serve para alertar sobre os *déficits* em áreas fundamentais para o desenvolvimento humano de qualquer país, mostrando as condições precárias de vida existentes em Angola. Valete prossegue a letra de *rap* relatando sobre as relações entre Angola e Portugal, como pode ser visto a seguir.

Zedú, sua filha Isabel e seus generais, cagam, compram Portugal, branqueiam capitais/  
Grandes accionistas na GALP, na ZON e BCP, BPI e parcerias com a SONAE e a PT/  
Compraram Correio da manhã, Sol e Diário de Notícias, Sábado, TSF, Record e Jornal de  
Notícias, é raro o jornal que não pertence a essa máfia, que não veicule manipulação e  
notícias fictícias/ Compram Portugal com o dinheiro do povo angolano, saque quotidiano  
com o aval do governo lusitano/ Portugal... Lavandaria de dinheiro, que não esconde o  
cheiro e imoralismo financeiro/ *Gangsters* no privado e na administração pública, este é o  
tom da música, desta era impúdica (Azagaia *feat* Valete & MCK, 2012, faixa 10).

Nesses versos, Valete aborda inicialmente o esquema de branqueamento de capitais, tema também tratado por MCK. O artista português supõe a existência de um grupo especializado nesse tipo de crime, formado pelo presidente, sua família e as pessoas mais próximas ao governo. Depois disso, Valete cita os principais investimentos de Isabel dos Santos em Portugal. O primeiro negócio citado é a “Galp” Energia. De

---

<sup>387</sup> Angop. (2016, 24 de Agosto). Angola: Esperança de vida no país é de 60,2 anos – Censo. Consultado em 31 de Agosto de 2018, em [http://www.angop.ao/angola/pt\\_pt/noticias/sociedade/2016/7/34/Angola-Esperanca-vida-pais-anos-Censo,27ba743e-e2cd-4964-afc4-237687f75062.html](http://www.angop.ao/angola/pt_pt/noticias/sociedade/2016/7/34/Angola-Esperanca-vida-pais-anos-Censo,27ba743e-e2cd-4964-afc4-237687f75062.html)

acordo com reportagem do *Observador*, a filha do ex-presidente possui 45% das ações da Amorim Energia, empresa que detém 33,4% das ações da Galp<sup>388</sup>. Outro negócio de Isabel exposto na música é a “Zon”, empresa de telecomunicações que ela comprou com 300 milhões de euros dos cofres da UNITEL, empresa de telecomunicações de Angola<sup>389</sup>. Depois de comprar a Zon, realizou uma parceria com a “Sonae”, também citada por Valete, e as duas marcas criaram a empresa NOS (*ibidem*). Para conseguir esse posicionamento, foi realizada uma parceria com a Portugal Telecom, maior conglomerado de telecomunicações do país e que Valete também cita na sigla “PT”. Esses investimentos em telefonia também se estendem para Cabo Verde e São Tomé e Príncipe (*ibidem*). Em Moçambique, Isabel participou de edital em Moçambique em 2010 para comprar uma operadora no país, mas perdeu para Movitel, um grupo comercial que é ligado a FRELIMO<sup>390</sup>. Os negócios de Isabel dos Santos nessa área, podem ser entendidos como uma tentativa de controle de informações nos países de língua oficial portuguesa, a partir dos investimentos em comunicação em empresas com importância estratégica no espaço lusófono.

Isabel dos Santos também realiza investimentos no setor bancário, assim como Valete cita na música ao mencionar o “BPI”. De acordo com informações do *Jornal de Negócios*, ela tinha 18,6% do Banco Português de Investimentos, mas vendeu as ações em fevereiro de 2017, que renderam a ela 306,9 milhões de euros<sup>391</sup>. O BCP é mais um investimento citado por Valete. Trata-se de uma referência ao Banco Comercial Português. A Sonangol possui 15,2% das ações do BCP e a nomeação de Isabel dos Santos para a presidência da estatal em junho de 2016 era entendida justamente como

---

<sup>388</sup> Suspito, A. (2017, 15 de Novembro). Os negócios e as guerras de Isabel dos Santos em Portugal. *Observador*. Consultado em 31 de Agosto de 2018, em <https://observador.pt/2017/11/15/os-negocios-e-as-guerras-de-isabel-dos-santos-em-portugal/>

<sup>389</sup> Brito, A. (2017, 17 de Dezembro). Isabel dos Santos usou dinheiro da Unitel para controlar a Zon e criar a Nos com a Sonae. Público. Consultado em 31 de Agosto de 2018, em <https://www.publico.pt/2017/12/17/economia/noticia/isabel-dos-santos-usou-dinheiro-da-unitel-para-controlar-a-zon-e-criar-a-nos-com-a-sonae-1796281>

<sup>390</sup> Público (2010, 09 de Novembro). PT e Visabeira perdem concurso em Moçambique. Consultado em 31 de Agosto de 2018, em <https://www.publico.pt/2010/11/09/jornal/pt-e-visabeira-perdem-concurso-em-mocambique-20580308>

<sup>391</sup> Filipe, C. & Gago, M. J. (2017, 07 de Fevereiro). Isabel dos Santos sai do BPI. *Jornal de negócios*. Consultado em 31 de Agosto de 2018, em <https://www.jornaldenegocios.pt/empresas/banca---financas/detalhe/isabel-dos-santos-sai-do-bpi>

uma busca pelo controle do BCP por parte da família dos Santos<sup>392</sup>. Porém, ela foi exonerada em novembro de 2017, logo nos primeiros meses de mandato de João Lourenço (*ibidem*).

Ademais, Valete questiona os investimentos de Isabel dos Santos nos veículos de comunicação em Portugal, que, para o *rapper*, têm o intuito justamente de evitar a circulação de notícias desfavoráveis ao governo angolano. Valete denuncia que os investimentos acontecem nos jornais Correio da Manhã, Sol, Diário de Notícias, Sábado, Record e Jornal de Notícias, bem como na rádio TSF. Portugal pode ser utilizado estrategicamente para a divulgação de notícias a nível internacional sobre Angola, como ocorreu no caso dos ativistas que ficaram conhecidos como 15+2, quando as notícias, sobretudo a respeito de Luaty Beirão eram veiculadas constantemente em Portugal. Para Valete, esse investimento nas empresas de comunicação portuguesas, é recompensado com a divulgação de “notícias fictícias” e com a contribuição na “manipulação” popular planejada pelo governo angolano.

A análise desses dados justifica o fato de Valete considerar Portugal como uma “lavandaria de dinheiro” de Angola. Dessa forma, o governo português se beneficiaria com os investimentos e ficaria silenciado em relação aos problemas vividos em Angola. Ademais, Valete compreende que os governantes de ambos países “não escondem o cheiro desse imoralismo financeiro”, porque Isabel é constantemente elogiada na mídia, sendo considerada uma jovem influente e exemplo de empreendedorismo. A imagem de empreendedora também aparece na mídia internacional, pois ela foi destaque da *Revista Forbes*, de março de 2017, como a mulher mais rica da África.

#### 10.4 Parcerias musicais em trabalhos de MCK

Durante a pesquisa, foram encontradas 11 músicas do *rapper* MCK em parceria com artistas de outros países do espaço lusófono. Ao todo, 14 artistas desse eixo geográfico transnacional participaram das canções. O primeiro trabalho em parceria internacional ocorreu em 2007, na música *Não podemos perder*, uma canção feita com o grupo brasileiro SNJ. Esse *rap* foi lançado no álbum *A esperança é o alimento da alma*, do SNJ. Depois disso, contribuiu na música *Egoísmo*, do *rapper* português Xeg, em que

---

<sup>392</sup> Villalobos, L. (2017, 15 de Novembro). Mudanças em Angola lançam dúvida sobre participação no BCP. Consultado em 31 de Agosto de 2018, em <https://www.publico.pt/2017/11/15/economia/noticia/mudancas-em-angola-lancam-duvida-sobre-participacao-no-bcp-1792710>

participa ainda o cantor português Dino. Essa canção faz parte do álbum *Outros tempos*, de Xeg, lançado em 2009. Em 2010, o artista participou da música *Evoluir*, da cantora brasileira Sandra de Sá. Essa música foi publicada no disco *AfricaNatividade*, da artista brasileira. Em 2015, MCK lançou a música *Gêmeos separados*, com o *rapper* brasileiro Kbide, que foi lançada como *single*. No ano de 2016, MCK contribuiu na música *Guetos de Guiné Bissau*, que é uma produção do brasileiro Vinícius Terra, mas também conta com colaboração da *rapper* portuguesa Dama Bete e da cantora guineense Karyna.

O *rapper* angolano já realizou parceria com o moçambicano Azagaia em duas músicas, *Matumbos com dinheiro* e *Países do medo*. Dessa segunda canção, lançada no disco *Cubaliwa*, de 2013, de Azagaia, também participa o *rapper* português Valete. Já *Matumbos com dinheiro* faz parte do álbum *V.A.L.O.R.E.S*, de MCK, lançado em 2018. Outra *rapper* portuguesa que integra uma música com MCK é Mynda Guevara, que apesar de ter nascido em Portugal, é descendente de cabo-verdianos e canta em crioulo cabo-verdiano, buscando também manter outras características de Cabo Verde em seu trabalho. A música em que eles cantam juntos chama-se *Perfume da colônia*, que faz parte do álbum *Tungstênio* do grupo brasileiro Inquérito e conta com colaboração do cantor angolano Daniel Yorubá. O disco do brasileiro foi lançado em 2018. No último álbum de MCK, lançado em agosto de 2018, três músicas contavam com parcerias de outros artistas do espaço lusófono. Uma delas foi a já citada *Matumbos com dinheiro*. As outras duas são *problemas*, em que contribui o *rapper* brasileiro Mano Brown, como também *Rap crespo – Parte 2*. Nessa última, a contribuição é da *rapper* brasileira Tássia Reis, além da cantora angolana Aline Frazão, artista que reside na Espanha.

Entre os artistas que nunca moraram em outro país, MCK é o *rapper* com mais músicas em parceria com outros artistas do espaço lusófono, que foi encontrado nessa pesquisa. Ele entende que há uma estratégia comum entre os *rappers*, porque há pautas semelhantes, como a luta por mais liberdade de expressão e democracia, assim como o combate à corrupção e ao racismo. Dessa forma, a língua portuguesa se torna uma ferramenta de unidade, porque há uma grande facilidade para entendimento de mensagens, colocando artistas de diferentes países em uma mesma música, abordando pautas semelhantes. Ademais, constroem-se parcerias em concertos, pois ele já se apresentou com artistas como Azagaia e Valete, em países como Angola, Moçambique e Portugal. Além disso, participou do festival *Terra do rap*, em 2015, no Brasil, onde interagiu com os artistas convidados e se apresentou com o *rapper* local Kbide. Com isso,

apesar de não haver acordos oficiais, o artista observa a existência de lutas semelhantes, responsáveis por promover uma união.

Não existe um acordo entre os artistas da língua oficial portuguesa, mas o fato de existir a língua portuguesa como um elemento de unidade, entre os vários países falantes do português, faz com que determinem-se em vários pontos geográficos diferentes estratégias de ideologias comuns. Por exemplo, eu não preciso me reduzir a acordos com o Valete, com o Kbide, com o MV Bill, com o Mano Brown, mas existe assim no nosso imaginário uma política comum, uma luta comum. Cada um de nós, nos nossos espaços diferentes, lutamos, por exemplo, em busca de maior liberdade. Lutamos em busca de uma vida melhor, de maior qualidade de vida para as nossas comunidades e isso não é nada acordado. Como somos artistas que estamos permanentemente a debater sobre injustiças, a debater contra a falta de liberdade, a debater por igualdade. Enfim, não é nada acordado. Muito facilmente comungamos e colaboramos com as mesmas ideias, sem ter que reduzir isso em tratados. Nota-se facilmente quando, das vezes que temos intercâmbios, mais diretos, quanto a concertos. Como intercâmbios, em termos de música, em que um entra na música do outro. E vice-versa. (...). Enfim, não é nada previamente definido, mas a língua portuguesa tem um elemento de unidade e de foco de estratégias comuns, nesse sentido (MCK, entrevista, 04 de dezembro de 2018).

A música *Guetos de Guiné-Bissau*, lançada em 2016, conta com participações de Vinícius Terra (Brasil), Karyna Gomes (Guiné Bissau), MCK (Angola), Dama Bete (Moçambique/Portugal) e MasterZ (Portugal). Apesar de o nome Guiné-Bissau estar no título da música, não há um direcionamento específico para esse local; a busca no conteúdo é retratar como países do espaço lusófono têm características urbanas semelhantes, através da similaridade entre os guetos. MCK salienta, por exemplo, “Novas culturas nasceu, do Timor Leste a Guiné, distância é só detalhe, teu gueto é igual ao meu”.

Vinícius destaca o seu trabalho como produtor nessa música, afirmando que é responsável por abrir portas fundamentais para essa fusão entre os artistas do espaço lusófono: “Tendo paciência e gratidão às minhas crenças, abro portas, encontro tropas dispostas/ Dispostas em lutar por seus direitos”. Nessa parte da música, o artista pontua que busca se manter fiel aos seus princípios, para abrir portas para *rappers* que estejam dispostos a reivindicar os seus direitos, construindo essas pontes de ligação. Para ele, não interessa de qual país do espaço lusófono o artista se expressa, mas há um entendimento entre eles, devido à língua: “Sejam Cabo Verde, Moçambique, Angola, São Tomé e Príncipe, Brasil, fundamental nossa língua se fundiu/ É cultural, deixou de ser individual e quem diria que outrora tudo era Portugal”. Para Vinícius Terra, existe um espaço de partilha comum, devido à língua, por isso, argumenta liricamente que esse intercâmbio de

informações faz com que as lutas deixem de ser individualizadas e se integrem mesmo à distância.

O refrão da música é interpretado pela cantora guineense Karyna Gomes, que aborda as relações culturais entre os países: “Guetos de Guiné Bissau, lá em Timor Leste ou mesmo em Macau/ No particular, tocando pro geral, em gueto fez tudo ficar tudo tão igual”. O intuito dessa parte da música é mostrar que a semelhança entre os países do espaço lusófono provoca a expansão de características circunscritas inicialmente a um lugar. Com isso, reforça-se o pensamento de Anthony Giddens (2003), segundo o qual características locais se expandem e interferem em realidades longínquas. No caso do espaço lusófono, isso é mais facilitado pela questão linguística.

Em sua parte, MCK também busca mostrar que as periferias se assemelham em qualquer parte do mundo, pois tiveram origens semelhantes, no caso da África, com as pessoas que foram ocupar os guetos. O *rapper* enfatiza os nomes de lugares do espaço lusófono com esses traços coincidentes e opina: “Tribos misturadas, encheram barrigas, nova cultura nasceu, do Timor Leste a Guiné/ Distância é só detalhe, teu gueto é igual ao meu. MCK entende que houve um nascimento de novas culturas, através desses fluxos migratórios, resultantes do processo de escravidão. Essas coincidências culturais também são observadas pelo artista em outras partes do continente africano, por isso, cita lugares como “Quinxassa”, “Ruanda”, “Malawi” e “Uganda”. Quinxassa é a capital da República Democrática do Congo, enquanto os outros três são países na África. O intuito é mostrar que o histórico de colonização e de escravidão fez com que as histórias se assemelhassem e fossem formados guetos, também com características parecidas.

O *rapper* angolano fala sobre o processo de colonização, em que as histórias se assemelham por conta do tráfico negreiro: “Filhos arrancados de cá, levaram pra lá, quilombos e senzalas de lá, aldeias de cá/ Caravelas cheias de pretos, café e cacau, descobriram novas rotas, até chegar a Macau, Maputo, Bahia, Recife, Bissau”. Nessa parte da música, ele enfatiza a questão da emigração forçada por meio do tráfico de escravizados, em que pessoas eram arrancadas forçadamente das aldeias onde viviam na África, para serem escravizadas no Brasil e viveram em senzalas. Alguns desses conseguiram fugir e formar os quilombos, que eram comunidades de resistência à escravidão (Schimitt; Turatti & Carvalho, 2002). Nos quilombos, as pessoas conseguiam manter hábitos que remetiam a origem das aldeias africanas. MCK ressalta a condição de desumanização em que as pessoas eram consideradas produtos e, por isso, alojadas em

navios cheios de café e cacau, por exemplo. As rotas envolviam Macau, Moçambique, Brasil e Guiné Bissau.

MCK afirma ainda que os traços culturais semelhantes se refletem em aspectos como religião e danças. Dessa forma, cita “candomblé”, “axé”, “capoeira” e “*kuduro*”. O candomblé e demais religiões de matriz africana nasceram inicialmente em países africanos e foram reconfiguradas no Brasil, devido ao sincretismo religioso, abordado por Nestor Canclini (2001). Sendo assim, apesar de haver mudanças nas práticas, elas têm uma origem comum. A capoeira também é uma expressão que nasce em Angola e passa por processo de hibridização, até ser reconfigurada atualmente como um símbolo cultural brasileiro, devido às características que adquiriu. O *kuduro* é uma dança angolana que foi expandida pelo espaço lusófono. O axé é um gênero musical do estado da Bahia, em que vários dos seus artistas são conhecidos no espaço lusófono. Com isso, reforça-se o processo de hibridização, abordado por Canclini (2001) e Bhabha (1998), visto que essas expressões nascem de uma matriz comum e se reconfiguram, através das influências locais.

A *rapper* Dama Bete também participa da música e aborda a migração: “Nasci em Moçambique, agora vivo em Portugal”. Por isso, considera que carrega “duas culturas, afro e ocidental”. Ela também enfatiza que houve uma uniformização dos hábitos, também devido ao fato desses locais terem a mesma língua oficial. Trata-se de um relato sobre o que aconteceu, mas não se aprofunda no processo colonial causador dessas trocas culturais.

MCK e Kbide realizaram parceria através da música *Gêmeos separados* (MCK & Kbide, 2015, lançada como *single*). Kbide é um *rapper* do Rio de Janeiro, pouco conhecido, mas uma pessoa ligada ao DJ Pelé, artista angolano, adquiriu o disco dele. DJ Pelé trabalha como produtor e já realizou vários trabalhos com MCK. Dessa forma, DJ Pelé e MCK iniciaram uma relação com Kbide via *internet*, até que o artista foi convidado para um concerto em Angola no ano de 2014. O *show* marcava o lançamento do disco *Fortificando a desobediência*, do DJ Pelé, e uma marca de preservativos do MCK, em uma campanha de combate as Doenças Sexualmente Transmissíveis (DSTs).

O convite deixou Kbide emocionado, principalmente por ser apenas o terceiro *rapper* brasileiro a se apresentar em Angola, segundo as informações que o artista colheu. Os outros dois haviam sido Marcelo D2 e Gabriel O Pensador, artistas consagrados e habituados a realizarem *shows* internacionais, enquanto Kbide estava fazendo a sua primeira viagem para o exterior. Um ano após o concerto, MCK convidou Kbide para a



produção da música *Gêmeos Separados*, cujo tema seria as ligações entre os dois países. Os artistas comunicaram-se via *Whatsapp* para debaterem sobre a música, decidindo tanto a questão da métrica, como a letra, pois era necessária uma sintonia total em um formato pouco usual: eles encenam uma ligação por telefone em formato de rima. Dessa forma, MCK inicia a música questionado se Kbide consegue ouvi-lo e depois afirma ter saudades do amigo e comenta sobre o *show* realizado em Luanda. Kbide responde com as suas impressões sobre Angola.

Apesar de ter gostado muito da viagem, Kbide também sentiu medo em Angola. Ele sentiu-se vigiado em vários momentos, o que leva a uma reflexão sobre a repressão vivida no país, situação apresentada nesta tese através da leitura de Domingos da Cruz (2012). Kbide canta sobre isso: “Cine Atlântico foi memorável, até chegarem aqueles caras, momento desagradável/ Infiltrados na plateia, anti-Cristos, compraram até meu disco para avaliar minha ideia”.

Kbide afirmou, em entrevista pela *internet*, que no concerto do Cine Atlântico os *rappers* perceberam a presença de pessoas vestidas com roupas luxuosas, enquanto a maior parte dos fãs de *rap* vestia-se de forma simples. Essas pessoas vestidas com roupas de luxo compraram o disco do *rapper* brasileiro. Logo depois, ele recebeu uma ligação de uma pessoa ligada ao concerto, que ele prefere não identificar. Essa pessoa avisou: “Kbide, os caras da Sinse estão aí, vem pra perto de mim, pela sua segurança”. A Sinse é o Serviço de Interligência e Segurança do Estado e os artistas entenderam que esses agentes provavelmente tinham o intuito de recolher informações sobre o concerto, para repassar ao governo, bem como poderiam praticar algum ato de violência mais incisivo, caso tivessem oportunidade. O *rapper* comentou ainda que todos os artistas e a equipe de apoio saíram em grupo, para evitar alguma ação isolada dos agentes, além de terem desviado o caminho do carro na volta para casa. Kbide relatou que apesar de eles estarem atentos ao seu trabalho, o foco mais provável era Luaty Beirão, *rapper* e ativista cívico que também participava do concerto.

Kbide estava vendendo seus discos, mas como tinha visto de turista, previu que poderia ocorrer algum problema. O *rapper* afirmou ainda que se sentiu perseguido nos demais dias em Angola, passando a ficar amedrontado. Dessa forma, evitou sair no dia seguinte e, depois, só foi para alguns encontros com os demais artistas. Ele relata ainda, em entrevista para esta tese, que foi interpelado por um policial quando chegou ao aeroporto, sendo questionado se possuía dinheiro, mas acabou liberado, pois o policial não respondeu à pergunta do *rapper* sobre o motivo da abordagem. Além disso, percebeu

que uma pessoa no banco da frente do avião, no vôo de retorno ao Brasil, fotografou o seu rosto, enquanto simulava fazer uma selfie.

Em relação à música, os dois artistas falam sobre a repressão existente em ambos os países, bem como sobre problemas políticos, econômicos e sociais, mas também invocam a proximidade cultural como algo a ser valorizado. O refrão da música de MCK e Kbide enfatiza as semelhanças entre Brasil e Angola: “Mesma língua e sentimento: Somos Gêmeos Separados/ Angola e Brasil: Gêmeos Separados/ Mesma história e pensamento: Somos Gêmeos Separados/ África e América: Gêmeos Separados/ Mesma luta e sofrimento, afastados pelo mar: Gêmeos Separados”. Dessa forma, eles consideram que há uma similaridade cultural, explicada através do histórico colonial. Apesar de afastados geograficamente, eles são “Gêmeos Separados”:

Não tem como você não sentir (diferença social entre Brasil e Angola), o país mais caro do mundo pra se viver, um dos países com maior número de milionários no continente africano, e ao mesmo tempo, um cenário de contraste intenso, falta de infraestrutura e mobilidade urbana, saneamento básico, casas milionárias cercadas por um cenário de destruição, e um país com uma das maiores taxas de mortalidade infantil do mundo. Mas também vi semelhanças, um povo esforçado, acolhedor, caloroso e com muita esperança de melhora (Kbide, entrevista, 11 de agosto de 2018).

Além de falarem sobre os seus países, os dois *rappers* opinam na canção também sobre a política do país em que vive o parceiro artístico. Kbide comenta que a leitura de escritores angolanos críticos, como é o caso do jornalista Rafael Marques, foi importante para que ele pudesse conhecer a realidade desse país. Ele também aprimorou a sua análise com a experiência *in loco*, assim como as próprias letras de *rap* interventivo apresentam fatos importantes para refletir sobre a política e a história angolana. Na letra, Kbide fala sobre a corrupção e a pobreza em Angola, em contraste com o luxo dos poderosos, representado através das férias em “Cape Town ou Dubai”, duas das cidades mais caras do mundo. Além disso, Kbide aborda a repressão física e as mortes de ativistas no trecho: “Quem não se adapta, decaptam”.

MCK chega a colocar que “Angola é Brasil em miniatura”. Para o artista, as semelhanças estão na segregação, na falta de honestidade, na exclusão social, na criminalidade e no desemprego. Dessa forma, justifica ainda que nos dois países “Não há emprego, quem passa fome assalta”. Ele pontua também a continuidade do mesmo sistema político e a corrupção, ilustrada através das companhias de petróleo de cada um desses países, que são a Sonangol em Angola e a Petrobrás no Brasil. Sobre isso, o artista versa: “Sonangol e Petrobrás, tanto fez, tanto faz”.

Angola é o 14º maior produtor de petróleo do mundo e o Brasil é o nono nesse *ranking*<sup>393</sup>. O Brasil vivencia desde 2014 a Operação Lava-Jato, que investiga uma série de crimes, incluindo esquemas de corrupção entre dirigentes da Petrobras e políticos. O valor total estimado do desvio é de 42 bilhões de reais, o que significa cerca de 10 bilhões de euros<sup>394</sup>. Além disso, já ocorreram mais de 200 condenações<sup>395</sup>. Apesar disso, a própria Lava-Jato é vista como uma operação seletiva e tendenciosa, em que são estabelecidos acordos para desestabilizar partidos de esquerda<sup>396</sup>.

Em Angola, a corrupção na estatal de petróleo também já foi denunciada. O ex-presidente da Sonangol, Manuel Vicente, foi condenado por crimes de branqueamento de capitais e corrupção ativa. De acordo com informações do jornal Público<sup>397</sup>, o ex-presidente da estatal, Manuel Vicente, é acusado de branqueamento de capitais e corrupção ativa. Em relação ao branqueamento de capitais, a acusação se referia a utilizar bancos portugueses para realizar investimentos com dinheiro desviado em Angola. Já o crime de corrupção seria o pagamento de 760 mil euros ao ex-procurador Orlando Filgueira, também ex-presidente da Sonangol, para que ele arquivasse processos com potencial para condenar Manuel Vicente. O caso começou a ser julgado em janeiro de 2018 em Lisboa, sendo expedido até mesmo um mandado de prisão em fevereiro do mesmo ano, como mostra o jornal Público<sup>398</sup>. Entretanto, a detenção jamais ocorreu. Em maio de 2018, o caso foi transferido para Angola, porque o Tribunal de Relação de

---

<sup>393</sup> CIA (2018). The World Factbook. Consultado em 01 de Setembro de 2018, em <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/rankorder/2173rank.html>

<sup>394</sup> Paduan, R. (2018, 28 de Setembro). Os R\$ 150 milhões que a Petrobras desperdiçou e a Lava Jato não viu. Veja. Consultado em 30 de Setembro de 2018, em <https://veja.abril.com.br/politica/os-r-150-milhoes-que-a-petrobras-desperdicou-e-a-lava-jato-nao-viu/>

<sup>395</sup> Jovem Pan (2019, 16 de Março). Lava Jato completa cinco anos e soma mais de 200 condenações. Consultado em 10 de Agosto de 2019, em <https://jovempan.uol.com.br/noticias/brasil/lava-jato-completa-cinco-anos.html>

<sup>396</sup> O Dia. (2018, 05 de Outubro). Em quatro anos de Lava Jato, nenhum político do PSDB foi preso. Consultado em 10 de Agosto de 2019, em <https://odia.ig.com.br/brasil/2018/03/5520467-em-quatro-anos-de-lava-jato-nenhum-politico-do-psdb-foi-preso.html#foto=1>

<sup>397</sup> Lusa. (2018, 22 de Junho). Processo de Manuel Vicente já foi remetido para Angola. *Público*. Consultado em 31 de Agosto de 2018, em <https://www.publico.pt/2018/06/22/sociedade/noticia/processo-de-manuel-viceite-ja-foi-remetido-para-angola-1835494>

<sup>398</sup> Lusa. (2018, 04 de Fevereiro). Emitido mandado de detenção de Manuel Vicente. *Público*. Consultado em 31 de Agosto de 2018, em <https://www.publico.pt/2018/02/04/sociedade/noticia/emitido-mandado-de-detencao-para-manuel-viceite-1801952>

Lisboa entendeu que os trâmites internacionais dificultavam um desfecho em Portugal<sup>399</sup>. Contudo, sabe-se que a possibilidade de não haver punições em Angola são maiores, devido à questionada proximidade entre a classe política e o judiciário no país. O julgamento inclusive deve acontecer apenas em 2022, pois os políticos em Angola gozam de cinco anos de imunidade após deixar um cargo público<sup>400</sup>. Manuel Vicente era vice-presidente do país até 2017 (*ibidem*).

Outro caso de corrupção na área do petróleo foi conhecido publicamente em novembro de 2017 e envolve tanto Angola como o Brasil. De acordo com a agência *Reuters*, os executivos Anthony Mace e Robert Zubiate confessaram terem cometido crimes para facilitar contratos com as petrolíferas de Angola e do Brasil<sup>401</sup>. Outro país envolvido também era a Guiné Equatorial (*ibidem*). No tribunal dos Estados Unidos, eles admitiram que quebraram a Lei sobre Práticas Corruptas no exterior, quando eram executivos da Oil Services Company, entre 2008 e 2011 (*ibidem*).

Na música *Perfume da colônia* (Inquérito feat MCK, Mynda Guevara e Daniel Yorubá), a parceria é entre artistas de quatro países: Renan Inquérito do Brasil; MCK e Daniel Yorubá de Angola; Mynda Guevara, portuguesa, mas de ascendência cabo-verdiana e que canta em crioulo cabo-verdiano. O título dessa música, pertencente ao álbum *Tungstênio*, do grupo brasileiro Inquérito, pode ser entendido no primeiro momento como um “perfume”, produto que também é conhecido no Brasil como “colônia”. Por isso, os dois nomes são colocados no título, mas a “colônia” nesse caso é relativa às ex-colônias de Portugal. Renan traz isso à tona quando versa “Sente o perfume da colônia, fragrância gasolina pra queimar a Babilônia”. Nessa metáfora, o *rap* se torna algo como cheiro. Assim, a intenção é mostrar que pela lírica (fragrância) que vem do *rap* dos colonizados (perfume da colônia) há um potencial (gasolina) para questionar os problemas (queimar a Babilônia). Ainda nos primeiros versos, Renan Inquérito convida as pessoas a “dar um rolê nesse mapa”. Esse passeio seria feito “da América do Sul pra Europa e África”. Com esses versos, o artista incentiva os ouvintes da música a

---

<sup>399</sup> Lusa. (2018, 22 de Junho). Portugal já enviou processo de Manuel Vicente para Angola. *Deutsche welle*. Consultado em 22 de Junho de 2018, em <https://www.dw.com/pt-002/portugal-já-enviou-processo-de-manuel-vicente-para-angola/a-44345360>

<sup>400</sup> Lusa. (2018, 24 de Janeiro). Angola admite vir a julgar Manuel Vicente, mas só em 2022. Consultado em 25 de Junho de 2018, em <https://www.publico.pt/2018/01/24/politica/noticia/angola-propos-compromisso-a-portugal-1800575>

<sup>401</sup> Raymond, N. (2017, 09 de Novembro). Ex-SBM executives plead guilty in U.S. to Petrobras bribe charges. Consultado em 31 de Agosto de 2018, em <https://www.reuters.com/article/us-sbm-offshore-corruption/ex-sbm-executives-plead-guilty-in-us-to-petrobras-bribe-charges-idUSKBN1D93C2>

“viajar” por esses continentes, ao conhecê-los por meio das informações veiculadas no *rap*.

Renan Inquérito é também professor de geografia, o que aumenta a propriedade para falar sobre mapas e diferenças regionais. Ele inclusive é autor da dissertação de mestrado *Território usado e movimento hip-hop: Cada canto um rap, cada rap um canto*, defendida em 2012 na Unicamp. No trabalho acadêmico, ele abordou as diferenças nos *raps* produzidos em cada uma das cinco regiões do país. Já no trabalho artístico da música *Perfume da Colônia*, a busca foi ampliar à compressão da diversidade cultural no âmbito do espaço lusófono. Nisso, o *rap* se transforma em um elo entre os periféricos de cada país, em que o ritmo, a rima e o movimento *hip-hop* ligam essas pessoas. No entanto, existem divergências, como a língua, o *flow* e as pautas locais.

No evento *O rap navegando entre as mentes*, em março de 2017, em Coimbra, Renan Inquérito disse considerar o *rap* como a “*internet* a carvão”. Isso é uma analogia às locomotivas a carvão. Enquanto os veículos a carvão precedem os atuais transportes modernos, o *rap* precedia a *internet*. Isso porque antes de existir a *internet*, as pessoas estavam “conectadas” por utilizarem um mesmo ritmo musical, para se comunicarem com o público. Entretanto, não havia a dimensão do que se fazia com o *rap* fora dos seus países, o que só foi possível com a *internet*, que possibilitou uma interação mais efetiva entre os *rappers*. Na música *Perfume da Colônia*, o artista resume isso na referência “*Hip-hop* é um menino, que nasceu em Belém ou no Bronx”. Nesses versos, o *rapper* pontua a semelhança entre o local de nascimento do movimento *hip-hop*, o bairro do Bronx, com Belém, que é considerada a cidade onde nasceu Jesus, segundo a Bíblia. Renan Inquérito considera que o *rap* faz uma ligação histórica, para além do movimento *hip-hop*. Nessa analogia a Jesus, o artista então defende que o *rap* engloba todas as idades, tempos históricos, crenças e diferenças geográficas.

O refrão da música é interpretado por Daniel Yorubá: “Meu povo serve café, eles servem chacina, envenenei o bule, me arrei nas esquina/ Na escola não aprende o que a rua ensina, minha rima é água quente na garganta inimiga”. Nessa parte da música, é exposta a contradição entre o trabalhador e os poderosos. Isso é representado pelo fato de o trabalhador servir café, enquanto os poderosos oferecem chacina para as pessoas. Trata-se de uma denúncia contra o acúmulo de capital por parte dos opressores, que resulta na violência e na miséria para a população. Ademais, aponta que “envenenou” o “bule”, objeto usado para servir café, como uma metáfora de que os povos colonizados pretendem matar os opressores. Além disso, afirma-se que as ruas, onde o *rap* está

presente, aprende-se um conhecimento diferente do que é repassado nas escolas. Trata-se de uma forma de conhecimento alternativo, construído a partir do diálogo diário. Daniel canta ainda que o *rap* é água quente na garganta inimiga, porque o *rap* de intervenção social incomoda opressores, ao expressar reivindicações políticas e denúncias feitas pelos oprimidos.

Mynda Guevara acentua a diversidade, por meio da diferença linguística, pois canta em crioulo cabo-verdiano. Além disso, ressalta o fato de os locais periféricos serem espaços com muitos talentos, ao versar: “*Pan da talentos dentu ghetto ki ka ten igual*”. Essa parte da música pode ser traduzida por Mynda Guevara como “Muitos talentos dentro do gueto, que não tem igual”<sup>402</sup>. Ela mostra que há um apagamento estrutural para os artistas que surgem nas periferias, mas que esses espaços são onde concentra-se o maior número de talentos. Além disso, pontua que enfrentou um descrédito no início da carreira: “*Txeu bes ez ka akredita ma n'era capaz*”. Essa frase é traduzida como: “Muitas vezes não acreditaram que sou capaz”. Ela aponta ainda ao longo da letra que, apesar disso, hoje existe essa conexão internacional, como ocorre em *Perfume da colônia*. Um dos fatores para esse descrédito inicial contra Mynda era a questão linguística, devido ao fato de cantar em um idioma que representa resistência em outro país. Ademais, o fato de morar em um bairro periférico também influenciava. Guevara é residente do bairro Cova da Moura, em Amadora, na Área Metropolitana de Lisboa.

Em sua participação, MCK busca referências que conectem espaços de resistência internacionais, logo em seu primeiro verso “Salve Steve Biko, Zumbi e Dandara”. Steve Biko foi um ativista sul-africano que lutou contra o *apartheid* e fundou o *Black Consciousness Movement*, traduzido como Movimento da Consciência Negra<sup>403</sup>. Dandara e Zumbi dos Palmares, que também são citados no início da música, são ativistas brasileiros importantes na formação do Quilombo dos Palmares, já citado no capítulo inicial desta tese. Ao declamar os nomes desses dois líderes, o artista angolano mostra uma preocupação em apresentar conhecimento sobre a história brasileira, em uma música

---

<sup>402</sup> As traduções dos trechos da música de Mynda Guevara foram realizadas com auxílio do *rapper* cabo-verdiano Vhábulla.

<sup>403</sup> Esse movimento utilizava a formação intelectual e política dos negros, que eram segregados no país. Biko expandiu o slogan *Black is Beautiful* (preto é bonito), que foi criado nos Estados Unidos, onde também se vivia segregação racial, para mostrar a importância da valorização da beleza negra e do, conseqüente, empoderamento. Biko foi preso no dia 11 de setembro de 1977 e, no dia 12 de setembro, foi anunciada a sua morte. A polícia alegou que o ativista havia morrido por conta de uma greve de fome, mas os exames apontaram um espancamento.

produzida no álbum de um artista brasileiro. Logo em seguida, o artista versa “Firmeza total, nós é Bambara”. A expressão “Firmeza total” é utilizada com frequência no Brasil, para apontar uma convicção em algo. Já o “Bambara” é uma busca da valorização étnica da África. O povo “bambara” tem origem no Mali e também se expandiu por outros países africanos, como Senegal e Burkina Faso. Dessa forma, o uso do termo pode ser interpretado como um resgate identitário de valores africanos.

A alusão ao vínculo com o Brasil continua no verso seguinte, em que ele aponta: “Rap é Quilombo Urbano, opressor dispara”. O *rapper* inicia essa parte da música com uma referência dupla, quando fala sobre o “Quilombo Urbano”, um coletivo antirracista criado no Maranhão com esse nome. O motivo disso é ele ter realizado um *show* no Maranhão em outubro de 2017, a convite do *rapper* Hertz Dias, um dos fundadores do coletivo. A segunda interpretação dessa fala vem de o *rap* ser uma ocupação negra, assim como os quilombos, mas esse último é majoritariamente rural. Desse modo, os *rappers* se inspiram na estratégia de o quilombo ocupar territórios para preservar a cultura negra, mas faz isso nas cidades, onde o opressor é expulso, por não querer ouvir as pautas sociais apresentadas pelo *rap*.

MCK também classifica os *rappers* como “*griots* modernos”. Os *griots* eram sábios mensageiros que se reuniam em países da África Ocidental, para cantar e contar histórias (Filho, 2004). Eles repassavam essas narrativas muitas vezes por meio de cantos. Dessa forma, a analogia de MCK se refere a entender que os *rappers* perpetuam esse legado, por meio das vozes de protesto repassadas ao público. Assim como acontecia com os *griots*, a música do *rap* preocupa-se mais com as mensagens do que com a técnica a ser utilizada.

A música *Matumbos com dinheiro* é outra em que possui parceria entre artistas do espaço lusófono. Essa canção foi lançada em 2018, no álbum *V.A.L.O.R.E.S.*, de MCK. O *rapper* angolano e Azagaia estabelecem um comparativo entre as pessoas que conseguem ascensão financeira fácil em Angola e Moçambique. Os dois artistas falam tanto dos próprios países, como do país em que o parceiro musical vive. Matumbo é uma expressão em quimbundo para designar uma pessoa ignorante ou inexperiente em algo. A música busca mostrar que os ricos geralmente recebem o dinheiro através de uma herança geracional e têm uma educação privilegiada. Por outro lado, o matumbo com dinheiro é uma pessoa ignorante, que ganha dinheiro por meio da corrupção no aparelho estatal, é pouco interessada em cultura e educação, como também gasta com produtos de luxo e viagens. Essa música tem o seguinte refrão: “Esses Dredas não são ricos, são Matumbos

Com Dinheiro.../ Riqueza são Valores, Vavavavavavalores”. A referência no refrão é ao título do álbum de MCK, a sigla *V.A.L.O.R.E.S.* Essa sigla significa Verdade, Amor, Liberdade, Orientação, Resgate, Etnia e Saúde. Dessa forma, ele busca diminuir a importância dada ao dinheiro e pontua esses como valores a serem priorizados na sociedade.

MCK estabelece um comparativo entre os países nos versos: “Mataram o sonho de Samora, Frelimo só fala, o povo sofre *maning*, de Maputo a Sofala/ Angola é igual o povo só cala, a família roubou tanto que apetece socá-la”. No primeiro verso, o *rapper* questiona o fato de a FRELIMO ter realizado poucas ações efetivas para solucionar o caso da morte de Samora Machel, pois o motivo da queda do avião do ex-presidente ainda é um mistério, como visto em Jacinto Veloso (2007) e José Milhazes (2010) no primeiro capítulo. Além disso, aponta que “o povo sofre *maning*”. A expressão “*maning*” é originária da língua sena e significa muito, sendo bastante utilizada em Moçambique, independentemente dos idiomas que as pessoas dominam<sup>404</sup>. Na música, MCK aponta que o sofrimento existe de Maputo a Sofala. Com isso, utiliza-se da rima para falar de uma expansão do sofrimento, no caso a província de Sofala. Logo depois, estabelece uma comparação com Angola, apontando que as pessoas mantêm silêncio sobre as injustiças, quando versa a oração “só cala”. Trata-se de um lamento pelo histórico de repressões, aos opositores do governo no país. Quando fala sobre a família que “apetece socá-la”, ele refere-se a família Santos.

O *rapper* continua a letra acusando a família de ter adquirido dinheiro por meio da corrupção: “Corruptos descarados, ricos sem estatuto, só pensam nos lucros”. Outra afirmação comparativa do artista é “Inundam paraíso fiscais com kwanzas e meticais”. Trata-se de uma frase em que MCK afirma que essas famílias enviam dinheiro a paraísos fiscais para branquear recursos obtidos ilegalmente. O *kwanza* é a moeda de Angola, enquanto o metical é o dinheiro de Moçambique.

Outra questão tratada por MCK é a relação estabelecida com Portugal: “Falam mal de Portugal, mas guardam o que roubam lá: os partos fazem lá, os filhos tratam lá, dinheiro investem lá”. A crítica feita a essa questão é que, no discurso dos políticos angolanos, Portugal é sempre tido como um culpado pelos problemas de ambos os países, devido ao histórico colonial. Entretanto, o antigo país colonizador é um dos maiores beneficiados pelos investimentos dos políticos angolanos. Somente Isabel dos Santos,

---

<sup>404</sup> A palavra *maning* geralmente aparece na expressão “*maning nice*”, que, com a palavra inglesa *nice*, significa muito bom.



filha do ex-presidente de Angola, José Eduardo dos Santos, tem mais de um bilhão de euros investidos em Portugal, sobretudo nas áreas de telecomunicação, energia e bancos, como já visto em notícia do *site Observador*<sup>405</sup>. Logo em seguida, o artista aborda sobre como o dinheiro é utilizado por essas pessoas:

Matumbos com dinheiro, doentes da vaidade, invadem diariamente as montras da liberdade/ Cannes, Monaco, Estocolmo, Dubai, Londres, Nova Iorque, Zurique, Havai/ Roteiro é só shopping, museu ninguém cai, faculdades de mentiras, das sérias ninguém sai (MCK & Azagaia, 2018, faixa 17).

Nesses versos, MCK discute a vaidade na qual essas pessoas estão viciadas, esbanjando luxo. Para garantir esse luxo, retira-se a liberdade das pessoas, tanto no sentido de expressão, como no sentido de impedir que elas façam o que desejam, pois o dinheiro foi desviado para o *glamour* dos governantes e pessoas ligadas a eles. Ele menciona ainda os destinos das cidades para onde os “matumbos” viajam constantemente. Todavia, de acordo com o artista, o interesse novamente é apenas no luxo e não no conhecimento sobre a cultura das cidades, visto que o roteiro não envolve os museus. Dessa forma, preferem os *shoppings*, onde comprem roupas de grandes marcas. Ademais, pontua que essas pessoas estudam apenas em faculdades pouco rígidas, pois não conseguem aprovação em universidades de alto grau de ensino e, quando ingressam, não concluem o curso. Azagaia também estabelece críticas semelhantes às de MCK, falando sobre a riqueza adquirida e o gasto com luxo, viagens, em troca da miséria da população:

Vendem ao estrangeiro, passam férias no Índico, esbanjam dinheiro e fazem guerra no Índico/ Ex-camponeses, deixaram as enchadas, hoje conduzem Mercedes, pulseram gravatas, ficaram burgueses/ Ficaram magnatas, chamaram chineses, pra construir hotéis que eles frequentam de borla, transformam em bordeis, rebentam a mola/ Por cada orgasmo, quantas crianças sem escola, quantos idosos sem teto, a pedirem esmola (MCK & Azagaia, 2018, faixa 17).

O *rapper* afirma que os “matumbos” vendem os bens do país, para o estrangeiro, acumulam dinheiro e deixam rapidamente a vida de camponeses, para se tornarem burgueses. Ademais, mudam de classe social e esquecem as origens humildes. Dessa forma, têm veículos de alto valor, bem como negociam com chineses a construção de

---

<sup>405</sup> Suspiro, A. (2017, 15 de Novembro). Os negócios e as guerras de Isabel dos Santos em Portugal. *Observador*. Consultado em 31 de Agosto de 2018, em <https://observador.pt/2017/11/15/os-negocios-e-as-guerras-de-isabel-dos-santos-em-portugal/>

hotéis, onde se hospedam de graça, com mulheres e bebidas. Entretanto, essas festas ocorrem ao preço de crianças sem escola e de idosos com fome e sem teto.

Ainda na continuidade da letra, Azagaia pontua que “Não precisas falar kimbundu, para reconhecer um matumbo”. Analisando isso, percebe-se que apesar de matumbo ser um termo de uma língua angolana, esse tipo de pessoa também existe em outros países, como Moçambique. Assim como MCK, Azagaia faz uma analogia entre a pouca importância dada à educação pelos matumbos: “trocou uma instrução por um bolso fundo”. A liberdade de expressão é abordada na parte seguinte da música: “Ele é que manda calar jornalistas com chumbo e brinda com jornalistas do primeiro mundo”. Além de mandar matar jornalistas locais, os matumbos comemoram com os jornalistas do primeiro mundo, visto que há um grande investimento em veículos de comunicação europeus, sobretudo de Portugal.

Ao analisar os versos de MCK e de Azagaia em *Matumbos com dinheiro*, percebe-se a existência de perfis semelhantes nesses dois países. São pessoas que obtêm o dinheiro fácil, por meio da política, e, absolvidas pelo egoísmo, não possuem compaixão pelas pessoas que sofrem por consequência do acúmulo de capitais deles. Ademais, vivem da aparência e entregam seus países para o exterior. Trata-se de uma forma de priorizar apenas os benefícios pessoais.

Outra música do disco *V.A.L.O.R.E.S.*, de MCK, que conta com parceria de artistas de outros países do espaço lusófono, é a música *Rap crespo – Parte 2*, que tem participação da *rapper* brasileira Tássia Reis. Outra artista é a cantora angolana Aline Frazão, que reside na Espanha e se licenciou em Portugal. Tratou-se de uma continuação da música *Rap crespo*, em que MCK cantou com Girinha e Kennedy Ribeiro. Na primeira versão, a valorização do cabelo crespo como um manifesto político foi o principal foco. Entretanto, nessa segunda versão, houve uma visão mais ampla dos traços culturais negros apagados, devido ao histórico de racismo e de colonialismo, em uma perspectiva de dois países que foram colonizados por Portugal, no caso Brasil e Angola.

Na introdução, MCK declama a frase “É claro que a revolução não será televisionada”. Esses dizeres remetem ao filme *A revolução não será televisionada*, que retrata a tentativa de golpe de estado sofrido pelo então presidente eleito da Venezuela, Hugo Chávez, no ano de 2002. A obra dirigida pelos cineastas irlandeses Kim Barlley e

Donnacha O'Briain também é uma crítica ao papel da mídia nessa tentativa de golpe<sup>406</sup>. Ademais, pode-se utilizar essa frase para refletir sobre a relação tênue entre os *rappers* de intervenção e os veículos de comunicação social em Angola e no Brasil, pois os *rappers* angolanos e brasileiros possuem restrições aos canais de televisão dos seus países. O *rapper* também pontua os danos causados à população colonizada:

*Rap* crespo, parte 2, claro que não é só cabelo, genocídio cultural, autêntico flagelo/  
Mataram a identidade, a história e o elo/ De um povo alegre, que vivia em paz, modelo.  
Pacíficamente, invadido, iludido por missionários, lobos em ver de ovelha, salafreiros/  
Arrancaram os nossos nomes, batizaram Nziga em Ana, deixaram miséria e fome,  
violaram as nossas manas. (MCK, 2018, faixa 10).

Nos versos, MCK condena um genocídio cultural complexo, que foi visto através da análise de autores como Albert Memmi (2007), Aimé Césaire (1978) e Frantz Fanon (2008). Para esses estudiosos, os colonizadores diziam levar o desenvolvimento aos países colonizados, mas obrigavam as pessoas nas colônias a se tornarem semelhantes a eles, proibindo os hábitos locais. Além disso, a própria história e a identidade foram apagadas, pois passou a ser obrigatório o uso do português. Até mesmo a história de países ocidentais é a ensinada nas escolas de países como Angola e Moçambique, enquanto a história local era silenciada. Dessa forma, MCK entende que os africanos viviam em paz, em um elo de união, que foi quebrado pelos europeus, sendo o catolicismo um dos marcos desse apagamento cultural, pois as religiões de matriz africana foram proibidas. Outro questionamento apresentado por MCK é o fato de os portugueses terem proibido as pessoas nativas de se registrarem com nomes tipicamente angolanos, obrigando-as a ter nomes ocidentais, enquanto arrancaram todos os bens e ainda violaram sexualmente as mulheres locais.

Ao longo da música, MCK questiona a divisão entre indígenas e assimilados, reforçando o pensamento de Washington Santos Nascimento (2013). MCK versa: “Duas classes de pretos, indígenas e assimilados, segregaram-nos longe do asfalto em cubatas”. O *rapper* retrata a divisão entre os indígenas e os assimilados. Os indígenas eram aqueles que se negavam a absolver os hábitos dos colonizadores e, com isso, eram isolados socialmente, enquanto os assimilados buscavam integração com os colonizadores. O *rapper* salienta também que a própria arquitetura das cidades coloniais reforçava uma segregação, visto que os colonizadores moravam no centro da cidade em uma área com

---

<sup>406</sup> Macedo, D. L. (2015, 08 de Março). A Revolução não será televisionada, legendado em português. Consultado em 10 de Março de 2019, em <https://www.youtube.com/watch?v=R-7c34tYH1c>

planejamento urbano, enquanto os nativos viviam afastados, em zonas denominadas musseques e em casas com pouca estrutura, uma realidade semelhante à de outras cidades coloniais, como Maputo.

MCK prossegue com críticas ao colonialismo: “Preste atenção ao som/ Até hoje sentimos danos, da riqueza saqueada, não foi só matéria-prima, foram rochas, foram minas, vidas e autoestima/ É hora da mudança, inversão do quadro”. Ele diz nessa parte do *rap* que os problemas do colonialismo são sentidos até hoje. MCK tem uma ideia convergente com o pensamento de Fanon (2008) sobre a construção de um complexo de inferioridade, que só poderia ser revertido com a destruição total desse sistema e a construção de um novo, algo não atingido, apesar da extinção do colonialismo oficial. Até hoje existe em ex-colônias, cujo os cidadãos buscam ao máximo se assemelhar aos europeus e estadunidenses. Dessa forma, MCK propõe uma inversão do quadro, que seria a construção de um sistema justo no país e a valorização dos hábitos locais.

A cantora Aline Frazão contribui na música com o refrão e com outro pequeno trecho. No refrão, a artista canta: “Esse muro de segregação, é uma porta, vais abrir ou não?/ Teu privilégio é uma chave de ouro, usurpado do nosso chão/ Esse muro de segregação, é um espelho, vais olhar ou não?/ Cabelo é templo, memória ou razão, canto livre em multidão”. Dessa forma, ela afirma que a segregação possui uma porta que pode ou não ser aberta. Isso é, o fim dessa segregação pode ser construído por meio do desejo mútuo de rompê-la, construindo políticas de reparação. Isso porque a segregação causa automaticamente prejuízos aos excluídos e deveria servir de reflexão aos privilegiados, sobre a origem da riqueza deles. Nesse contexto, o cabelo crespo se torna uma forma de libertação e quebra dos padrões hegemônicos ocidentais, prevalecendo as memórias dos ancestrais.

Em outra participação na música, Aline Frazão completa uma frase de MCK: “O que eu preciso é igualdade de valores”. Frazão complementa esse raciocínio, cantando sobre o tema, com os seguintes versos: “Igualdade de valores, eu não vim pedir favores, os muros nos separam, pelo bolso e amores, ódios nos atrasam, corpo, bairro, e nervosos/ Abram os olhos, reconhece, essa chave não te pertence”. A artista pontua, dessa forma, que a igualdade de valores é um direito de reparar os bens tomados e construir oportunidades equiparadas entre todos os continentes. Assim, ressalta a existência de muros que separam os corpos e os bairros, reforçando o pensamento de Boaventura de Sousa Santos (2007) sobre a “linha abissal”, que divide o mundo entre norte/sul ou as cidades entre centro/periferia, criando perfis físicos que são subalternizados, bem como

idades também excluídas. Frazão, portanto, afirma que a chave de ouro não pertence ao homem branco ocidental, cujo acúmulo de capitais foi conseguido por meio do genocídio físico e cultural de pessoas negras.

A *rapper* Tássia Reis apresenta a sua versão na luta contra o racismo e a valorização dos traços afrodescendentes, a partir do contexto brasileiro. No Brasil, o choque interracial é mais constante, devido ao fato de existirem mais brancos do que em Angola. Com isso, a “linha abissal” que divide branco/negro é geralmente mais próxima do que em Angola. Isto é, existem bairros predominantemente negros, em que as pessoas cruzam a linha abissal para irem trabalhar diariamente. Apesar de a maior parte da população brasileira ser negra ou parda, esses grupos sofrem constantemente com o racismo e a valorização de traços afrodescendentes é uma luta contínua.

Tássia versa sobre o uso do cabelo crespo como forma de resistência e quebra dos padrões brancos e ocidentais: “Meu cabelo crespo é protesto, resistência visual, que geral entende o texto, nada modesto/ Muito belo, eu atesto, alguns julgam feio e quem me julga, é desonesto/ Pretexto, a padronizar o gosto, dizendo que não presto, e me forçando o posto/ Não vão me pôr cabresto: Não, Não! Me irrita em crespo”. A artista entende que a utilização de um cabelo crespo, quando há mensagens constantes para a adoção de um padrão ocidental de alisamentos, é uma forma de protesto e resistência visual, confrontando esses padrões. Ademais, pontua que apesar de ser um aspecto visual, trata-se de uma resistência tão evidente, que todas as pessoas entendem como uma forma de quebra de paradigmas e um manifesto. Para Tássia, não valorizar o cabelo crespo é desonestidade intelectual, pois apenas repete a padronização imposta pela globalização hegemônica e não se reflete sobre a importância desses cabelos para a valorização e autoestima dos negros. Ela ainda pontua que não vão lhe pôr “cabresto”. Trata-se de um arreio para segurar e controlar animais. Contudo, existe uma gíria muito usual no Brasil, que trata o cabresto como sendo uma forma de controle das pessoas<sup>407</sup>. No contexto da música, Tássia Reis afirma que não vão colocar cabresto nela. Isso é, ela vai se colocar como livre para realizar as suas escolhas, independente das campanhas que associem apenas o padrão branco como belo. Essa associação entre o branco como belo e puro, enquanto o preto é feio e mau, reforça novamente o pensamento de Frantz Fanon (2008).

---

<sup>407</sup> Essa gíria designa geralmente “o voto de cabresto”, uma expressão utilizada para afirmar que os votos dessas pessoas foram determinados por terceiros, envolvendo tanto promessas para melhorar a vida ou mesmo ameaças.

Tássia Reis destaca ainda o reconhecimento público dessa valorização, ao versar: “Luto! Esse é meu manifesto, conquista, saí com meu afro natural na revista e não era policial, eu fui bem vista/ Na capa, destaque é principal, sendo espelho, pra tantas que não enxergam em tal”. A utilização de um padrão estético fez com que ela fosse destaque em várias revistas, como Marie Claire, Fórum, TPM e Trip. Além disso, ela tem participado da campanha de produtos de beleza da linha de cosméticos Avon. Ela entende isso como uma conquista e um reconhecimento por subverter os padrões, buscando a inversão da lógica e se tornando uma referência para outras mulheres negras se empoderarem e valorizarem os traços afrodescendentes. Ademais, Tássia pontua ainda que os negros geralmente aparecerem em revistas policiais, mas que ela foi bem vista e esteve em outro cenário.

A continuação do tema sobre a condenação policial é traçada nos últimos versos da artista: “Na real, a sociedade não alisa, pelo contrário espanca e te criminaliza, como fez com Ana/ Nos trata como praga, como Rafael Braga, já tanto tempo em cana”. Quando a artista fala que “a sociedade não alisa”, ela faz uma analogia entre o alisamento de cabelo e o alisamento como uma forma de tratamento pessoal. No Brasil, é comum a utilização do termo alisar no sentido de suavizar. Ou seja, para Tássia, a sociedade não alisa, pois trata com violência as pessoas negras. Com isso, cita o caso de Rafael Braga, um catador de lixo, que é o único condenado na série de manifestações acontecidas no Brasil em 2013 e que envolveu milhões de pessoas<sup>408</sup>. Ele foi encontrado com dois frascos de produtos de limpeza na mão e acabou sendo condenado pelo crime de porte ilegal de artefato incendiário (*ibidem*). Ele afirmou que sequer sabia de manifestações no dia que foi preso, aumentando a evidência de ter sido detido apenas devido à sua cor, situação corriqueira a outros negros<sup>409</sup>. Depois de ter sido transferido para uma prisão domiciliar em 01 de dezembro de 2014, Braga voltou a ser preso em janeiro de 2016, por

---

<sup>408</sup> Pereira, P. (2013, 21 de Dezembro). 'Não é justo', diz único preso por protestos. Estadão. Consultado em 10 de Agosto de 2019, em <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,nao-e-justo-diz-unico-presos-por-protestos,1111372>

<sup>409</sup> Cruz, M. T. (2018, 21 de Setembro). 'Rafael Braga é regra, não exceção', diz autor de livro sobre ex-catador. *Ponte*. Consultado em 04 de Junho de 2019, em <https://ponte.org/livro-seletividade-do-sistema-penal-analisa-a-condenacao-de-rafael-braga/>

tráfico de drogas e associação ao tráfico, mas afirmou que os policiais plantaram as drogas na sua bolsa<sup>410</sup>.

### 10.5 Outras parcerias no espaço lusófono

Neste último subcapítulo serão apresentadas de forma rápida alguns projetos e iniciativas criados para aumentar a interação entre os artistas do espaço lusófono. Todos esses são projetos recentes, surgidos a partir do ano de 2010 e feitos por meio da criação de plataformas, álbuns e eventos. O intuito não é aprofundar nas análises, mas mostrar como há um aumento de preocupação dessa interação no *rap* do espaço lusófono, como também refletir sobre as facilidades dessa comunicação, com a ajuda da *internet*.

Um desses projetos é o *Coligações expressivas*, criado em 2004 pelo DJ Caíque, mas que só passou a contar com participações internacionais a partir de 2010. Caíque lançou o projeto com o intuito de expandir a divulgação dos seus *beats*. Ele convida diversos artistas, para cantar em seus instrumentais, em álbum lançado com os direitos autorais de DJ Caíque. Todavia, o produtor repassa outros instrumentais sem custos para que o *rapper* produza em seus trabalhos. O primeiro álbum do *Coligações expressivas* foi lançado em 2006 e contou com 21 artistas, todos eles brasileiros e pouco conhecidos no cenário do *rap*. Entretanto, as outras três edições lançadas do *Coligações expressivas* contaram com alguns dos *rappers* de maior visibilidade do cenário brasileiro e com participações de artistas internacionais.

O primeiro artista internacional a participar do trabalho de DJ Caíque foi o *rapper* português Mundo Segundo. Ele colaborou no *Coligações expressivas 2*, lançado em 2010. A música é intitulada de *Refletindo* e conta com participação dos brasileiros Doncesão e Dr. Caligari. A terceira edição do *Coligações expressivas* contou mais de 60 artistas brasileiros, mas também teve seis participações internacionais, sendo três *rappers* de Portugal, dois dos Estados Unidos e um de Angola. Os artistas portugueses que participaram desse trabalho foram Sam The Kid, Valete e Mundo Segundo. Os outros *rappers* foram King Syze e Lawrence Arnell dos Estados Unidos, enquanto Kid MC foi o angolano que contribuiu com o projeto. No quarto álbum do *Coligações expressivas*, participaram os angolanos Prodígio, NGA, Kid MC e S-Bruno, além dos portugueses

---

<sup>410</sup> Carvalho, D. D. & Tomporoski, J. A. (2019, 02 de Agosto). Revelando o descaso Rafael Braga: Tráfico de Drogas. *Justificando*. Consultado em 03 de Junho de 2019, em <http://www.justificando.com/2019/08/02/revelando-o-descaso-rafael-braga-traffic-de-drogas/>

Fuse, Sam The Kid e Mundo Segundo, bem como o moçambicano Azagaia. Grande parte das músicas feitas nos álbuns e clipes do *Coligações expressivas* são feitas em coletivo, mas sem o contato físico. Quando se trata de clipes, busca-se produzir em cenários e cores que se assemelhem, para conseguir a integração.

Outro projeto de integração no espaço lusófono foi a *mixtape Submundo luso vs 12 transfusions* lançada em 2013. Trata-se de um trabalho realizado em parceria conjunta entre a produtora Submundo Luso, de Moçambique, e a 12 Transfusions, de Cabinda. Esse álbum conta com 30 faixas e mais de 40 artistas e grupos de Angola, Portugal, Cabo Verde e Brasil. Os artistas mais famosos são o angolano Ikonoklasta e o moçambicano Azagaia, mas participaram também vários *rappers* pouco conhecidos, em um trabalho que visava apresentar a pluralidade de vozes existente no *hip-hop* do espaço lusófono.

Outro projeto é o álbum *Língua franca*, em que participam os *rappers* brasileiros Rael e Emicida, bem como o português Valete e a portuguesa Capicua. O álbum é uma produção da Sony Music e tem o intuito de ampliar o mercado do *rap* em ambos os países. Esse álbum foi produzido durante uma residência artística em 2015, quando Rael e Emicida estiveram em Portugal e compuseram dez faixas junto aos portugueses. O coletivo se coloca como um projeto que visa quebrar as barreiras, aproximando as pessoas, onde se abordam temas dos dois países, mas buscando serem entendidos por ambos. Além disso, apostam em temas mais universais, para que possam internacionalizar, além do espaço lusófono.

A ampliação do acesso às redes de comunicação tem feito com que cada vez mais as parcerias entre os *rappers* sejam possíveis, mesmo em casos em que os recursos não são abundantes. O *rapper* Inspector Desusado, de Chimoio, em Moçambique, conheceu outros artistas *undergrounds* pela *internet* e iniciou a construção do projeto Interligados, que busca unir vários países através da música. O projeto lançado em março de 2018, com Inspector Desusado e o *DJ* de Chimoio Az Pro, contou inicialmente com Josedan, do Brasil, Mano, da Finlândia e Kadypslon, de Portugal, além de haver uma consultoria do pesquisador finlandês Janne Rantala. O grupo mantém a interação constante por meio da rede social *Whatsapp*, onde debatem sobre os temas para as próximas músicas. Inspector Desusado pontua, em entrevista via *e-mail*, que a interação é semelhante a um contato ao vivo, pois há um debate constante sobre os temas relevantes e, com isso, a distância acaba se tornando “uma barreira irrelevante” (Inspector Desusado, entrevista via *e-mail*, 02 de abril de 2018).



Inspector Desusado afirma que eles vivem situações semelhantes no dia-dia, mesmo com a distância, pois todos são moradores de guetos. Na música *Interligados*, que deu início ao projeto, Inspector Desusado versa sobre uma “Interligação de pensamentos”. Com isso, canta sobre uma conexão intrínseca nesse projeto: “traficamos narrativas, poemas e prosas/ Não há fronteiras que atravessem os nossos ideais”. Já Josedan ressalta, sobretudo, a importância de haver a união de guetos, através do *rap*. Kadypsilon versa sobre a quebra de fronteiras através da globalização, unindo mentes que já pensavam em uma ideologia progressista, antes de estarem no projeto, ao rimar: “Não existe fronteira, quando se pensa em união, a língua não é barreira, quando se tem a mesma paixão/ E mesmo se não houver ligação direta, pega essa de empurrão, porque juntos chegamos à meta/ Telepatia e tudo pela mesma ideologia, um sentimento que cada um de nós já trazia”.

Após a gravação da primeira música, os criadores do projeto *Interligados* ainda convidaram para a equipe o *DJ* mexicano Aristeo Pantoja, o *rapper* chileno Pablo Crimini, o *rapper* sírio Ody Al Shamy, o *rapper* equato-guineense Negro Bey, a cantora neozelandeza IamLawn, o *rapper* zimbabueano Missing Linking, além do autor desta tese.

As parcerias no espaço lusófono ocorrem também entre artistas que não cantam na mesma língua, como é o caso da música *Quebrando estereótipos*, lançada em agosto de 2018. Esse *rap* é uma parceria entre o artista brasileiro Phantom DK e os moçambicanos Dkappa, Sargento Killa e Thayman. Esse último contribui em línguas bantu, enquanto os outros artistas fizeram colaborações em português. O foco principal da música é retratar vivências que coincidem, apesar de ocorrerem em continentes distintos, além de quebrar estereótipos. Apesar das dificuldades existentes nos guetos da Beira e São Paulo, cidades desses artistas, existem vivências e conhecimentos a serem valorizados e que são exclusivos desses espaços periféricos. Por isso, é importante quebrar os estereótipos, que são as imagens pré-concebidas dos guetos e que provocam preconceitos, pois as vivências nesses espaços são bem diferentes do que pensam terceiros, sobretudo as elites opressoras.

Além de apresentarem essas ideias, os moçambicanos clamam por justiça e paz, tanto na América, como na África. Já o brasileiro Phantom DK coloca que as lutas são as mesmas, apesar dos diferentes contextos, além de lamentar a violência existente em São Paulo. Ao longo desse *rap*, Thayman versa em uma mistura de dois idiomas do centro do país: sena e bantu suail. No refrão, ele canta: “Sisi Ni Sawa é swali / Nzero zinda siana /

Pa masso wua mulungo tesseni ta sawa”. A tradução é: “Somos todos iguais/ Diferente são os ideais/ Nos olhos do Senhor somos todos iguais”<sup>411</sup>. Além da ênfase na questão religiosa, a música afirma existir uma união e similitude, apesar de divergências. *Quebrando estereótipo* foi lançada em agosto de 2018 e marcou a estreia do projeto *Kufunzissa Brasil & Moz*, que visa justamente a união entre culturas diferentes, construindo estratégias inovadoras, através da partilha de saberes, transformados em arte, assim como retrata a teoria da “ecologia dos saberes” de Boaventura de Sousa Santos (2007). A palavra “*Kufunzissa*” ajuda a resumir esse objetivo, pois se trata de um verbo na língua sena, que significa ensinar ou educar, simbolizando assim os conhecimentos partilhados entre Brasil e Moçambique, como forma de aprendizagem mútua.

Outra forma de interação entre os *hip-hoppers* tem sido as batalhas de *rap* que contam com artistas de diferentes países. O primeiro evento envolvendo *rappers* de dois países do espaço lusófono aconteceu em 2015, quando a liga angolana Reis de Rompimento Primeira Liga (RRPL) desafiou a liga portuguesa Knock Out em Angola. O evento contou com três artistas angolanos desafiando portugueses. Os angolanos foram Tanay-Z, Maestro Beya e Mente Mágika, enquanto NEP, El Sayed e Jotta R representaram Portugal. Após o sucesso desse primeiro evento, vários outros foram realizados dentro dessa temática.

Em 2016, os angolanos da RRPL convidaram quatro artistas da liga moçambicana Rapódromo, para um desafio. Depois disso, as batalhas entre os *rappers* dos dois países passaram a acontecer com certa frequência, tanto em Angola, como em Moçambique. Isso é facilitado pela proximidade entre os dois países de língua oficial portuguesa. Ao contrário das músicas em parceria, trata-se de um projeto que tem a rivalidade como essência, pois busca-se avaliar qual país possui os melhores *rappers*; ainda assim, é uma forma de interação. Além disso, os organizadores dos eventos incentivam o público a evitar escolher os vencedores a partir de critérios nacionalistas. As batalhas em Moçambique são realizadas tanto pela produtora Nexta Vida Enter10ment, como pela Rapódromo. A primeira organização é do *rapper* e apresentador de televisão Pier Dogg, enquanto a segunda é do *rapper* Duas Caras, que foi membro do Gpro Fam. O antigo grupo de Duas Caras marcou o *rap* de intervenção social em Moçambique, mas o artista afastou-se desse estilo mais interventivo. Em Angola, a liga RRPL é liderada pelo *rapper* Fly Skuad.

---

<sup>411</sup> O autor da tese fez a solicitação da tradução da letra ao *rapper* Dkappa, que pediu ao próprio autor dos versos para traduzir.

Essas batalhas ocorrem de forma diferente no Brasil, em relação aos demais países do espaço lusófono. A *rapper* Muleca XIII é brasileira e mora em Lisboa desde 2014. Ela ressaltou, durante o evento *Rapensando as ciências sociais e a política*, em 05 de julho de 2017, que não se atraiu pelo estilo das batalhas produzidas em Portugal. No Brasil, as pessoas geralmente inscrevem-se sem saber quem será seu desafiante e são sorteados os adversários na hora. Com isso, os artistas rimam em total improviso, com estratégias criadas espontaneamente. Muleca XIII coloca, por exemplo, que no Rio de Janeiro acontece o Circuito Carioca de Roda de Rima, ocorrendo desafios de *freestyle* todos os dias em locais diferentes da cidade do Rio de Janeiro. Enquanto isso, em Portugal há uma preparação de semanas ou meses para as batalhas e um desafio é realizado entre adversários antecipadamente definidos, os quais têm tempo para estudar os seus rivais e preparar as rimas. Outras diferenças que ela sentiu em relação ao comparativo entre Brasil e Portugal, é referente à falta de interação entre os *rappers* em Portugal. Muleca XIII observa diferenças de ter pouca atenção para a militância e para os movimentos sociais no *rap* em Lisboa, como participava no Brasil. Todavia, considera também que um dos motivos para notar isso é porque ela chegou em Portugal na época que o *trap*, *rap* mais eletrônico, direcionado geralmente para boates, estava em ascensão.

Apesar de existir diferenças particulares no movimento *hip-hop* de cada um desses países, são percebidas também semelhanças que unem os artistas. Em julho de 2018, os brasileiros Xandy MC e Vinícius Terra publicaram a música *Siga seus próprios passos*, em parceria com o grupo Noss-One, de Lisboa. O intuito de reunir Xandy MC e Noss-One foi realizar o encontro entre as periferias de dois países, possibilitando uma interação entre *guetos*, para perceber as semelhanças de realidades geograficamente distantes. Xandy MC venceu a *1ª Batalha do Terra do Rap* em 2017 e, por isso, foi premiado com uma viagem para Portugal, onde participou de um *show*. Ele é um jovem em começo de carreira, que vive no Complexo do Manguinhos, uma favela do Rio de Janeiro. Já o Noss-One são do bairro de Loures, vivendo em área periférica da Área Metropolitana de Lisboa.

Na música, os integrantes do Noss-One focam na questão de seguir os seus próprios passos, buscando o direcionamento dos sonhos e lutando para sair da condição de exclusão. Xandy MC entende o *rap* como meio para vencer as barreiras sociais: “O que não me contento é com a desigualdade, por isso, uso o *hip-hop* como a minha ferramenta”. Além disso, pontua que, em vez do crime, um caminho muitas vezes escolhido por quem vive na condição de excluído, Xandy MC opta por escrever. Com

isso, diz que é “suspeito pela cidade, por usar o caderno como uma ponto 40”. Sendo assim, mesmo dedicando-se aos estudos e à escrita poética, pode ser visto como alguém suspeito e até perigoso, pois busca trabalhar pela consciência social, podendo se transformar em uma ameaça à manutenção do sistema capitalista hegemônico. Vinícius Terra é o responsável pelo refrão e busca incentivar os jovens a seguirem os seus próprios passos e trilhar no *hip-hop*, independentemente dos desafios impostos para eles. Ademais, versa no final um poema sobre o *rap* do espaço lusófono.

Quem soube chegar até lá... viram!/  
Sabem que existem putos que são homens e que existem meninas que são mães e geraram rimas/  
Trabalharam *beats*, que tiveram coragem para clássicos, reais *hits*, mesmo a sério, papo retíssimo, meu nobre/  
Em cada linha de um *rap* lusófono há sim o DNA de Sam The Kid, Mano Brown, Azagaia, MCK, Nega Gizza, General D, Sabotage, Dina Di, Chullage, Gabriel O Pensador, D2, Allen Halloween, Dealema, NBC, Eduardo Facção, Thaíde, Edi Rock, Ice Blue, Damas do Rap, Iveth, MV Bill/  
Poderia falar aqui mais de mil, nomes, eles têm fome, eles têm lírica/  
É a mesma ideia, mesmo papo, mesma rima/  
São versos que atravessam o Atlântico/  
O papel do *MC* não é abrir os olhos de ninguém, meu nobre, mas apontar caminhos/  
Cada um tem sua própria luz, cada coração sua própria festa/  
E o que me resta aqui?/  
Não, não é o que me resta, mas sim ter a humildade para ouvir e a cabeça para aprender e a cabeça para ouvir com cada menino monstro de caneta a mão, com cada menina empoderada com microfone em punho/  
É, há ainda o que aprender, com os traços desses passos em cada espaço/  
Siga seus próprios passos/  
Siga seus próprios passos (Xandy MC, Noss-One, Vinícius Terra, 2018, lançada como *single*).

O poema de Vinícius Terra sobre o *rap* no espaço lusófono destaca o *hip-hop* como um movimento que possibilita o amadurecimento das pessoas, bem como a possibilidade de conceder um direcionamento social para elas. Ademais, pontua justamente que esses jovens se tornaram referências do *rap* no espaço lusófono e hoje inspiram outra geração e fazem o legado prosseguir. Os *rappers* que foram analisados ao longo desta tese estão entre aqueles que o produtor entende como responsáveis por manter o DNA do *hip-hop* vivo. Terra sublinha ainda a possibilidade de surgimento diário de mais jovens, para ensinar por meio do empoderamento social que conseguem ao colocar um microfone na mão e rimar sobre o que sentem, sendo capazes de transmitir esse conhecimento para os demais. Dessa forma, trata-se de um movimento em evolução, cruzando histórias e renovando o conhecimento.

## Conclusão

---

Um grande estímulo para esta tese foi questionar se *rappers* de países que vivenciaram o mesmo perímetro colonial teriam discursos semelhantes e, em caso de resposta positiva, analisar como o histórico que interliga esses países contribui para essas características, em relação as similitudes e divergências. A curiosidade do autor da tese surgiu a partir da realização de um mestrado em Portugal, onde iniciou estadia em 2012 e passou a conhecer sobre o *rap* de países de língua oficial portuguesa e percebeu alguns discursos semelhantes aos do *rap* brasileiro, objeto de estudo no mestrado. O interesse acadêmico foi ainda estimulado quando percebeu a presença de produtos midiáticos brasileiros em Portugal, além de saber, por meio da pesquisa da coorientadora desta tese, Isabel Ferin Cunha, que o mesmo acontecia nos países africanos de língua oficial portuguesa. Assim, partiu de hipóteses de que o histórico colonial, a língua portuguesa e a presença de veículos de comunicação seriam influenciadores de coincidências nos discursos dos *rappers*.

Ao final do trabalho, observou-se que a carência de informações sobre o *rap* do espaço lusófono era partilhada por vários brasileiros. Assim, a “comunidade imaginada” do espaço lusófono não funciona com troca de informações simétrica, pois o Brasil é um grande emissor de mensagens, mas pouco receptor, não tendo sequer dimensão da sua influência nos demais países de língua oficial portuguesa. Prova disso é que, nas entrevistas realizadas com *rappers* brasileiros para esta pesquisa, só houve respostas sobre aspectos do *rap* dos países lusófonos entre aqueles entrevistados que tinham alguma experiência de intercâmbio com outros países de língua oficial portuguesa, como Kbide, que realizou um *show* em Angola, ou GOG, que participou de álbum em homenagem a presos políticos em Angola. Enquanto isso, nos entrevistados dos demais países, foram relatadas várias referências do espaço lusófono e uma ênfase maior sobre a influência brasileira no *rap* de cada local.

Esse desequilíbrio no intercâmbio de informações tem como um dos fatores a diferença no volume e na distribuição de produção midiática. O Brasil é o país com maior produção cultural no espaço lusófono e com grande distribuição entre os demais países de

língua oficial portuguesa, mas recebe pouco conteúdo. Adicionalmente, o Brasil possui concorrência entre canais de televisão desde a década de 1950, enquanto os demais países mantiveram o monopólio de emissoras públicas até meados da década de 1990. Um exemplo é o fato de a TV Miramar, ligada ao grupo brasileiro Rede Record, disputar a liderança de audiência em Moçambique, onde se instalou desde 1998. Outra evidência disso é o fato de as novelas brasileiras ajudarem a determinar a liderança de audiência em Portugal, desde o surgimento de canais privados em 1993. Enquanto isso, não há qualquer canal de origem de outro país do espaço lusófono com audiência representativa no Brasil ou mesmo produtos desses países populares entre os brasileiros. A legislação brasileira que estipula, desde 2012, uma limitação de produtos estrangeiros na televisão à cabo no Brasil, visando proteger a produção nacional, é um dos fatores determinantes para a baixa inserção de conteúdo de outros países do espaço lusófono no Brasil. Assim, apenas as emissoras de televisão RTP Internacional e SIC Internacional estão no Brasil, mas restritos a televisão à cabo.

O reflexo disso no *rap* é que em todos os países estudados os entrevistados destacaram a presença do *rapper* brasileiro Gabriel, O Pensador como influenciador da popularidade do *rap* em seus países (mas em nível menor do que a influência estadunidense). Esse artista brasileiro assinou contrato com a Sony Music em 1993 e teve grande campanha midiática no Brasil e no exterior. A influência dele foi importante inclusive para que em Moçambique houvesse a transição do uso do inglês para o uso do português nas músicas de *rap*. Ainda houve menções de influências do *rap* angolano e português no *hip-hop* de Moçambique, mas não houve qualquer menção da influência de algum país do espaço lusófono, para a fomentação do *rap* no Brasil.

A questão de o Brasil não receber as notícias dos países do espaço lusófono reflete no fato de não haver referências a esses países nas músicas de Eduardo Taddeo. O próprio Eduardo Taddeo reconheceu como uma falha conhecer pouco sobre os demais países do espaço lusófono, afirmando, por exemplo, nada saber sobre o *rap* desses países e que a presente tese poderia ser uma forma de mudar tal situação. Entre as 22 músicas escritas por Eduardo que abordam a política mundial, sete fazem menções a África, mas nenhum país citado passou pelo mesmo perímetro colonial<sup>412</sup>.

Nos demais estudos de caso, foi observado um conhecimento grande sobre os países do espaço lusófono, ao ponto de haver músicas comentando sobre a política de

---

<sup>412</sup> Os países africanos citados são Etiópia, Serra Leoa, Libéria, África do Sul e a província de Katanga, que na época pertencia ao Congo e agora é um território de Zâmbia.

outro país. MCK é o recordista em parcerias com artistas do espaço lusófono, com 11 músicas, e em duas delas, *Gêmeos separados* e *Perfume da colônia*, foca em comentar a política do Brasil, apresentando comentários atuais e pertinentes. Ademais, na música *Matumbos com dinheiro*, Azagaia e MCK fazem comentários comparativos entre os dois países. Azagaia ainda possui parcerias com artistas do Brasil e Portugal, enquanto Chullage divide as atenções de sua carreira entre Portugal e Cabo Verde.

Em relação a *shows*, foi idealizado no Brasil o festival *Terra do rap* com o objetivo de estimular o intercâmbio entre *rappers* de países do espaço lusófono, mas esse festival parou de acontecer devido à falta de patrocínios. Esse desinteresse é o contrário do que ocorre nos demais países, onde um *show* com os artistas MCK, Azagaia e Valete em Luanda conseguiu grande público em 2018, assim como MCK e Valete se apresentaram em Maputo em 2018. Além disso, diversos *rappers* do espaço lusófono realizam concertos em Portugal. Entre 2016 e 2019, podem ser citados vários artistas que fizeram *shows* em Portugal, tais como os angolanos MCK, Ikonoklasta e Eva Rap Diva, o cabo-verdiano Hélio Batalha e os brasileiros Emicida, Inquérito, Vinícius Terra, RAPadura, Flora Matos, Lívia Cruz, Xandy MC, Cone Crew Diretoria, Rael, Marcelo D2 e Gabriel, O Pensador. Azagaia também esteve em Portugal, onde concedeu entrevistas, mas não realizou *show* e também participou de *show* no Brasil, mas apenas como convidado de um concerto de Vinícius Terra.

Outro desequilíbrio é em relação ao tema colonização, bastante presente em *raps* de Angola, Moçambique e na comunidade imigrante em Portugal. Enquanto isso, o *rap* brasileiro em geral, e de Eduardo Taddeo em particular, mostra escassez em relação a abordagem desse assunto. Isso ocorre porque a memória da colonização não está tão presente nos brasileiros, como nas pessoas dos demais países, devido a um histórico de colonização mais longínquo e até mesmo um apagamento identitário mais sistemático. Enquanto Portugal começou uma invasão efetiva no Brasil em 1500 e manteve até o final do século XIX, essa colonização direta nos territórios africanos só aconteceu depois de pressão sofrida por Portugal na Conferência de Berlim em 1885, quatro anos antes de ser proclamada a República no Brasil, quando Dom Pedro II deixou o país.

Assim, enquanto as origens étnicas ainda é demarcada de forma nítida na maior parte de angolanos, cabo-verdianos e moçambicanos, no Brasil essa discussão não é tão presente, porque grande parte da população não conhece suas origens étnicas, devido ao apagamento identitário ocorrido durante alguns séculos. Um exemplo disso é o autor desta tese, que é brasileiro, mas não tem certeza sobre origem étnica ou se antepassados

comunicavam-se em língua não-ocidental, sabendo apenas que há ascendência negra e branca. O apagamento identitário no Brasil é comprovado no fato de apenas 7% dos territórios remanescentes de povos quilombolas estarem regularizados ou o fato de apenas 0,4% da população brasileira ser indígena. Além disso, essa destruição é contínua, pois o presidente do Brasil Jair Bolsonaro se opõe ao reconhecimento de mais territórios quilombolas ou indígenas e promete até mesmo acabar a demarcação dos territórios atuais.

Desse modo, enquanto o tema colonização não aparece em Eduardo Taddeo, os demais estudos de caso lutam contra o epistemicídio provocado pelo etnocentrismo europeu, projetando ainda referências concretas de origem identitária. Os *raps* de Angola e Moçambique tentam resgatar saberes e construir identidades nacionais próprias, inserindo ritmos locais, falas históricas ou mesmo cantando sobre conhecimentos, danças e costumes invisibilizados. Apesar de ser uma importante forma de mostrar a importância desses saberes e de também ser uma luta contra a vergonha sentida, sobretudo pela juventude, após um histórico de Estatuto de Indigenato e de incentivo a construção do “homem novo”, a luta pelo resgate das tradições provavelmente será sempre aquém do apagamento. Isso porque o colonialismo provocou genocídio de etnias inteiras, por isso, vários saberes, línguas, hábitos e costumes são desconhecidos pela população atual.

O *rap* de países colonizados serve como um dos contropontos, promovendo esses saberes e buscando resgatar o possível. Com isso, o *rap* é um gênero com expansão global, que mantém e difunde esses conhecimentos, contribuindo assim para a formação de uma globalização contra-hegemônica. Entretanto, a vergonha dos saberes africanos, sentida entre africanos e descendentes, ainda é uma barreira a ser superada. A história de Chullage exemplifica como a juventude sente vergonha dos saberes africanos, mas pode se transformar ao conhecê-los. Apesar do racismo e da xenofobia sofridos desde a infância, Chullage comentou que se considerava português e tinha vergonha da ascendência africana por ser ensinado desde criança que a identidade europeia seria superior. No entanto, ao ter contato com Cabo Verde sentiu um complemento identitário e encontrou as suas raízes, passando a valorizá-las. Um caso fora dos estudos de caso, mas relatado também em entrevista para esta tese, foi o de Olho Vivo, que nasceu em Moçambique, mas se transferiu para Portugal quando criança e desejava esconder as suas raízes moçambicanas, devido à visão estereotipada de que a África seria atrasada e até mesmo era um lugar onde “se lutava com leões”. Ambos passaram a promover os saberes dos seus países de origem quando passaram a ter dimensão da importância desses



conhecimentos. Chullage inclusive torna-se um exemplo singular de reivindicação identitária, quando se coloca como um cidadão de origem cabo-verdiana, mesmo tendo nascido em Portugal, além de cantar algumas músicas em crioulo, falar sobre Cabo Verde nas músicas e também utilizar *samples* de músicas cabo-verdianas.

Em MCK, a busca pelo resgate identitário se dá desde o primeiro álbum, por meio de *samples* de artistas assassinados no 27 de maio de 1977. Em seguida, ocorre por meio das parcerias com cantores de diversos ritmos angolanos e também com a regravação de músicas de artistas do passado – Elias diá Kimuezu e Teta Lando. Já no último álbum, MCK mostra o desejo de preservação da arquitetura urbana, como forma de manter uma identidade coletiva.

Em Azagaia, a ênfase na identidade ocorre desde a escolha do próprio nome artístico e do seu primeiro grupo, Dinastia Bantu. Assim como ocorre com MCK e Chullage, Azagaia utiliza estratégias como inserir *samples* de outros ritmos ou instrumentos locais, para construir a moçambicanidade. Ele ainda insere trechos de falas com importância histórica, como discursos ou entrevistas. Azagaia também defende uma política protecionista como forma de defesa da identidade e também econômica. Entretanto, o próprio artista ainda não se sente satisfeito com a questão identitária, por faltar produtores que saibam manusear os instrumentos locais ou ainda estão preocupados em copiar modelos estadunidenses.

Um dos problemas enfrentados para a realização mais efetiva do resgate identitário foi uma rejeição sentida pelos *rappers* angolanos e moçambicanos por parte dos artistas de outros ritmos. Um dos motivos dessa aversão é o fato de estarem reproduzindo um ritmo que não teria origem africana e adotarem traços culturais estadunidenses, como os nomes de artistas em inglês e até mesmo cantar em inglês (no caso específico de Moçambique). Outro motivo era o modo de se vestir, com boné e bermuda larga, que criou uma imagem de criminalização. Constatou-se, por meio de entrevistas com pioneiros do *rap* em Moçambique, que os músicos mais velhos também não os ensinaram a manusear os instrumentos, motivo pelo qual os produtores locais não inserem os ritmos. MCK chegou a questionar uma recusa semelhante em *Folha branca*, mas atualmente sente essa barreira já superada, devido ao respeito alcançado.

A partir do resgate identitário nas músicas de *rap*, é possível compreender também o processo de hibridação, apresentado teoricamente por Nestor Garcia Canclini e Homi Bhabha, pois são formados novos produtos por meio da expansão de traços

históricos locais em uma interligação com produtos culturais expandidos globalmente e que ainda sofrem outras influências diversas.

A pesquisa ainda ajudou a perceber que a imagem do 25 de Abril, que resultou no fim do colonialismo, no caso de Angola e Moçambique, e do regime fascista, em relação a Portugal, não é vista apenas de forma ufanista, em que se vangloria os heróis do passado. Foi visto uma cobrança para esclarecimentos de fatos contraditórios, mal explicados na história e também uma cobrança pelo legado das revoluções. Isso porque as independências de Angola e Moçambique foram conquistadas por meio dos assassinatos de milhares de independentistas, ao mesmo tempo que também morreram portugueses nas Guerras contra esses países, genocídio que influenciou na rebelião dos portugueses contra o regime fascista até conseguirem a destituição desse regime. Assim, os problemas vividos atualmente tornam-se um contraste com a luta dos antepassados. Em Chullage, o 25 de Abril é lembrado como uma forma de questionar porque tantos problemas prosseguem no país quando houve uma luta para libertar-se justamente de tais problemas. Ademais, o 25 de Abril teria se tornado apenas um evento comemorativo, de encontro de familiares e amigos, sem estratégia de luta contínua para evitar a ascensão do fascismo, algo que precisa ser retomado.

Em Moçambique, a imagem de Samora Machel é utilizada por Azagaia para relembrar que esse líder já previa a possibilidade de perda do legado revolucionário devido à existência de “ambiciosos”. Desse modo, não se respeitam as milhares de pessoas que lutaram pela independência, até mesmo ao lado de alguns quadros que passaram a ocupar cargos de poder. Outro problema questionado é até mesmo a falta de interesse em descobrir o verdadeiro motivo da morte de Machel. Outro ponto retratado por Azagaia, e também por MCK em Angola, é que a expulsão do colono não significou o fim do colonialismo, pois a lógica colonial prossegue nesses dois países, apenas tendo mudado de colonizador. MCK ainda utiliza a imagem dos artistas mortos no 27 de maio de 1977 como forma de questionar o heroísmo construído em torno da imagem de Agostinho Neto, que é tido como “pai da nação”, pois esses artistas foram assassinados em chacina ordenada pelo ex-presidente. O único artista estudado que não questiona um legado revolucionário é Eduardo Tadeo, pois o Brasil não passou por um processo semelhante.

Nesta pesquisa, também foi considerada inicialmente a hipótese de a língua portuguesa ser indispensável para compreender os ativismos do espaço lusófono. Os quatro *rappers* estudados utilizam o português como principal idioma de comunicação.

Isso é um reflexo de a língua ser um dos critérios para a escolha dos estudos de caso. No entanto, as entrevistas realizadas em campo e a leitura de pesquisas sobre o *rap* em línguas africanas no espaço lusófono foram determinantes para se chegar a conclusão de que o uso de línguas de origem africana é uma forma de resistência cultural em resposta a um apagamento histórico, provocado pelo uso obrigatório de uma língua ocidental, imposto pelo colonialismo. Adicionalmente, a língua portuguesa continua sendo uma forma de exclusão de pessoas na atualidade, devido ao grande número de pessoas que não dominam essa língua de origem europeia e, assim, são excluídas de espaços institucionais, onde o uso da língua portuguesa é obrigatório. Adicionalmente, há uma grande parte da população que se comunica em português apenas nesses espaços institucionais, como a escola, porque cotidianamente prefere o uso de uma língua local e, assim, a inclusão de línguas africanas poderia ser uma forma de melhorar o rendimento escolar, por haver um domínio maior desses idiomas.

Um dos aspectos que conduziu Fanon (2008) a conclusão de que falar uma língua é assumir um mundo e um modo de pensar foi entender que existem expressões intraduzíveis para línguas ocidentais. Apesar de o autor desta tese não dominar qualquer idioma africano, os músicos se disponibilizaram a traduzir alguns trechos, como também comentaram sobre o fato de algumas expressões serem intraduzíveis, e ainda falaram sobre a importância da divulgação de informações, sobretudo em zonas rurais. Assim, uma das conclusões obtidas nesta tese é que o uso de línguas africanas, em espaços institucionais e culturais, deve ser promovido como forma de transmissão de conhecimento, inclusão social e meio para melhoramento de aprendizagem nas escolas.

A utilização de línguas africanas também é uma forma de conexão entre os músicos, mesmo sem haver a comunicação direta entre as diferentes línguas, pois há uma interligação em ser uma estratégia similar de resistência a uma influência colonial. Ademais, o *rap* de intervenção social se propõe a ser uma forma de resistência global. Assim, é importante a preocupação em expandir, de forma global, línguas que teriam um alcance limitado, por ser um meio de divulgar saberes de povos que resistiram a um histórico colonial. Isso é uma estratégia de globalização contra-hegemônica, que pode ser exemplificada em alguns casos de parcerias entre pessoas utilizando línguas bantu ou crioulo cabo-verdiano na mesma música em que artistas de outros países cantam em português ou outras línguas ocidentais.

Em relação aos *rappers* estudados nesta tese, Azagaia, MCK e Chullage mostram certa preocupação no uso das línguas locais. O mesmo não acontece com Eduardo

Taddeo, porque apenas 0,4% da população brasileira é falante de um idioma indígena. Chullage canta algumas músicas inteiras em crioulo cabo-verdiano. Ele explicou que o uso do crioulo é uma forma de incentivar a coletividade ou homenagear cabo-verdianos e descendentes.

MCK canta em português, mas utiliza algumas expressões em quimbundo, língua na qual ele alega falar pouco, mas compreender bastante. O quimbundo está presente na obra de MCK, sobretudo por meio de *samples* e participações de outros músicos. O mesmo acontece com Azagaia, em que vários músicos participam das letras dele utilizando línguas locais, como por exemplo é o caso de *Maçonaria* (Azagaia, 2013, faixa 3), na qual a Banda Likute faz uso de changana, chope, macua e rongá.

A importância do uso de línguas locais no *rap* é uma área de conhecimento vasta e que inclusive carece de mais pesquisas acadêmicas. Neal (2004) e Mitchell (2001) já destacaram a importância das línguas nativas como ferramenta capaz de reconfigurar o *rap* de forma surpreendente. Durante a pesquisa, foram vistos alguns trabalhos que apresentam a importância da resistência inerente ao uso de línguas africanas no espaço lusófono, com destaque para as contribuições de Susan de Oliveira (2015), sobre o uso do crioulo cabo-verdiano em Portugal<sup>413</sup>, e o trabalho de Janne Rantala (2016), que destaca o papel do grupo Xitiku ni Mbawula na promoção de línguas bantu em Moçambique.

Uma sugestão a ser dada nesse campo no cenário moçambicano é pesquisar como o lapso de comunicação entre falantes do português e falantes de línguas locais reflete na pouca quantidade de *samples* de ritmos moçambicanos no *rap* local. Em Angola, não há qualquer estudo sobre o uso de línguas nativas no *rap*, apesar de existir *rappers* cantando idiomas locais desde o início dos anos 1990.

O apagamento de saberes também ocorre por uma característica do eurocentrismo de hierarquizar povos e deslegitimar as possibilidades de alguns grupos produzirem conhecimento relevante. A deslegitimação do conhecimento produzido pelo *rap* seria inerente a essa lógica, por ser um gênero que dá voz a grupos historicamente excluídos. Boaventura de Sousa Santos tem realizado diversas experiências com o *rap* em que o autor desta tese participou em várias delas, incluindo transformar as aulas do sociólogo em letras de *rap*. A ideia não é uma substituição de uma lógica de saber por outra, mas a percepção de que seria emergencial um diálogo horizontal que ele denomina como

---

<sup>413</sup> Oliveira, S. (2015, 24 de Agosto). Indígenas, imigrantes, pobres: o afropolitanismo no rap crioulo - parte 1. Buala. Consultado em 04 de Maio de 2019, em <http://www.buala.org/pt/palcos/indigenas-imigrantes-pobres-o-afropolitanismo-no-rap-crioulo-parte-1>

“ecologia dos saberes”, para ampliar as possibilidades de conhecimento e também o seu alcance. Isso porque os *rappers* são ouvidos nas periferias de uma forma que o acadêmico não consegue, por conta da representatividade e também pelo fato de a linguagem acadêmica ser distante do cotidiano das pessoas. Assim, o artista periférico é uma pessoa que transita entre os dois lados da “linha abissal”, conseguindo observar a realidade das periferias e transmitir de uma forma entendida fora dela, como também faz o caminho contrário.

Mark Anthony Neal (2004) inclusive ressaltou as demasiadas críticas recebidas por qualquer experiência que incluía o *rap* na academia, pois os críticos classificam-nas como uma forma de tornar o conhecimento vulgar. Os quatro *rappers* estudados possuem experiências com a academia, mas, além da deslegitimação, outro ponto que precisa ser pensado são fórmulas para fazer com que a entrada do *rap* na academia não seja uma apropriação. Isso porque na apropriação apenas uma forma de transmissão de conhecimento é considerada legítima, assim, as outras formas precisam se adaptar e ainda ter um intérprete que domina a linguagem acadêmica, causando perdas na própria forma desses outros saberes serem transmitidos. Dos artistas estudados, MCK, que é graduado em filosofia e direito, é o único que não reclama de apropriação e inclusive é um entusiasta do diálogo entre o *rap* e a academia. Isso refletiu até mesmo na disponibilidade contínua do artista em tirar dúvidas para esta tese, sendo o mais acessível entre os quatro estudos de caso. Para ele, é uma grande vitória a conquista de um espaço na academia para o *rap*, tanto que MCK aborda o fato de ser estudado em universidades na música *Milagre*. Em outras músicas, o artista chega a citar teóricos, incluindo Frantz Fanon, que está na base teórica desta pesquisa. A situação mais nítida desse diálogo em MCK está na música *Violência simbólica*, na qual apresenta de forma acessível uma teoria de Pierre Bourdieu, que tem o mesmo nome do título da música.

Chullage é sociólogo e já participou de vários debates em universidades, sendo convidado na condição de artista, e apresenta uma descrença em um diálogo horizontal entre a academia e o *rap*. O artista parou de aceitar convites de universidades. Para ele, o *rap* tem a sua própria dinâmica de saber e, geralmente, chega a mais pessoas. Assim, ele revelou, em entrevista para esta tese, um incômodo nas ocasiões em que esteve como *rapper* na universidade, por ter que se comunicar em uma linguagem acadêmica e estar em espaços não habituais ao *rap*. Assim, entendeu que a defesa de um diálogo horizontal é apenas uma forma de a academia transparecer uma imagem mais democrática, mesmo por parte dos defensores dessas ideias, porque no fundo há sempre uma apropriação, em

que o acadêmico é o responsável por apresentar o *rap* como um exemplo a ser estudado e não aparece o *rapper* transmitindo o conhecimento pela sua linguagem habitual.

O autor desta tese buscou colocar em prática a “ecologia dos saberes” em diversas experiências além da tese. As críticas ouvidas de Chullage, em entrevista para esta investigação, ajudaram o autor da tese a refletir sobre propostas que quebrassem hierarquias. Essas críticas e a participação no evento *Activisms in Africa*, no qual ativistas, sem exigência de formação acadêmica, fizeram as palestras principais no auditório, enquanto os acadêmicos estiveram em salas menores, ajudaram na formulação inicial do evento *Rapensando as ciências sociais e a política*. Nesse evento, promovido pelo Centro de Estudos Sociais, as mesas de debate foram compartilhadas por *rappers* e acadêmicos. Muitos dos artistas convidados como palestrantes não tinham formação acadêmica, apesar de a maioria do público ser formada por doutorandos. Além disso, esses debates aconteceram em um teatro. Chullage aceitou participar do evento, mas, ainda assim, apenas para cantar *rap*, descartando a possibilidade de integrar as mesas e também de conceder entrevista para o projeto Velha Capital TV.

Eduardo Taddeo publicou dois livros e comentou que a partir disso surgiram convites para espaços inesperados, como uma suposta ligação telefônica da Rede Globo de Televisão. Esse convite pode ser entendido como uma forma de destacá-lo como alguém diferente do restante da periferia, porque teria passado a dominar a linguagem tida como a mais legítima socialmente para transmitir conhecimento: a escrita de livros. No entanto, a aceitação da escrita como única forma legítima de transmissão de conhecimento está atrelada a uma lógica hierárquica, de influência eurocêntrica, que os estudos pós-coloniais buscam contrapor, pois essas hierarquias deslegitimam os povos que transmitem o conhecimento por outras lógicas. Um exemplo de transmissão de conhecimento deslegitimada é a tradição oral, histórica forma de comunicação de povos africanos, na qual o *rap* utiliza como inspiração. Em ambas, o mais provável é que a invalidação social das práticas como forma de transmissão de conhecimento esteja mais associada aos povos por elas representados.

A partir da análise de livro de Eduardo Taddeo e das músicas do artista, pode-se observar inclusive que o artista não apresenta uma diferença tão acentuada entre o conteúdo explorado no livro em relação as suas músicas de *rap*. O artista, que atualmente cursa direito (e critica a posição dos professores em disseminar preconceitos), inclusive cita diversas teorias em suas músicas. A grande diferença entre os dois produtos é relativo a linguagem, pois nas músicas ele se permite a apresentar conteúdos teóricos por meio de

metáforas, aliterações, analogias, rimas, entre outras formas de construção poética. Enquanto isso, no livro, ele utiliza uma análise descritiva, de forma direta, para formular a argumentação sobre temas já presentes nas letras de música. Outra diferença está nos detalhes apresentados nos livros, que ele não retrata nas músicas, pois na linguagem musical busca-se muitas vezes transmitir conteúdos relevantes em poucos versos. Portanto, como as músicas já são uma forma de transmissão de conhecimento utilizada há mais de 20 anos, não faz grande sentido essa busca por hierarquização com as pessoas da periferia por conta de uma nova linguagem adotada. Eduardo inclusive afirmou que sequer o seu público aumentou devido aos livros, pois os leitores são essencialmente os fãs da música *rap*, que adquiriram o produto por terem o artista como uma referência. A maior contribuição foi, provalvemente, motivar pessoas, que não estão acostumadas a comprarem um livro, a lerem.

O caso mais polêmico em relação a esse diálogo entre *rap* e academia provavelmente foi o de Azagaia, em que a popularização da sua música tornou-se motivo de debates acadêmicos. Patrício Langa e Elísio Macamo buscaram deslegitimar o *rapper*, por não utilizar o rigor metodológico da sociologia, para fazer afirmações políticas. No entanto, o *rapper* também teve abertura na academia de forma positiva, devido à defesa do sociólogo Carlos Serra, um acadêmico mais experiente do que os dois críticos, que descartou a necessidade de a arte seguir obrigatoriamente o rigor da sociologia para ser legitimada como conhecimento. Outro avanço nesse diálogo entre o *rap* e a academia, relativo a música de Azagaia, foi o fato de as obras do *rapper* moçambicano terem sido estudadas em três trabalhos de finalização de curso de graus acadêmicos: Janne Rantala (doutorado), Tirso Siteo (mestrado) e Jéssica Araldi (licenciatura), além de uma publicação de Cremilde Bahule, sem viés acadêmico.

Desse modo, o que pode se concluir dessas experiências dos *rappers* é que a importância da academia como um campo de saber é inquestionável. Entretanto, para aumentar o alcance do seu conhecimento produzido precisa renovar-se constantemente, buscando atender as demandas dos jovens e de grupos que não sentem confortáveis no formato padrão adotado pelas universidades. Além disso, é necessário que mostre-se mais acessível a linguagens diversas, aumentando o potencial de ser um espaço aberto para pensamentos livres.

Outra conclusão desta tese foi observar os efeitos contrários que causam os episódios de censura e repressão. Apesar de a censura ser um ato que pretende impedir a veiculação de uma informação, os resultados foram opostos nos países estudados, pois os

censurados passaram a ser mais divulgados. Isso porque uma notícia sobre censura interessa aos veículos de comunicação. O clipe do Facção Central era veiculado apenas no canal MTV, mas o caso de censura foi noticiado em diversos meios de comunicação e os membros do grupo também foram convidados para programas de televisão de emissoras com audiência maior do que a MTV. Assim, a informação sobre a censura da música ganhou proporções maiores do que a veiculação do próprio clipe. Desse modo, o clipe é até hoje considerado um marco na história do *rap* brasileiro. No entanto, a veiculação da notícia foi acompanhada muitas vezes de entrevistas do promotor responsável por recomendar a censura, que teve a sua voz validada pela maior parte do público, pois é uma disputa de versões com uma nítida hierarquia, onde a voz institucionalizada, com poder judicial, acusando um grupo de jovens da periferia de crime teria naturalmente uma credibilidade superior.

Entretanto, a decisão da justiça não pode ser considerada como verdade inquestionável, pois há casos de crimes envolvendo juristas no Brasil. Um deles ocorreu no mesmo ano da censura ao grupo, que foi a prisão de juiz Nicolau dos Santos por desvio de dinheiro público<sup>414</sup>. Outro problema mais recente são as críticas a imparcialidade do julgamento do ex-presidente do Brasil, Luiz Inácio “Lula” da Silva (Santos, 2018c). Desse modo, o mais importante a se pensar é em uma mídia que esteja mais aberta a aceitar as versões vindas da periferia.

Pôde-se observar, porém, que esse episódio também aumentou o número de seguidores do grupo, contribuindo para o Facção Central se tornar um dos grupos com maior projeção no *rap* brasileiro, desde então. Além disso, a tentativa de fazer com que o autor tenha medo de voltar a tocar no assunto também não é atingida, pois o grupo citou o episódio em três letras do álbum seguinte. Os artistas inseriram os trechos de reportagens no álbum posterior e ainda questionaram a mídia, por manipulação e por descredibilizar a versão do grupo. Tratou-se de uma resposta ao fato de não haver um equilíbrio nas versões, que eles consideraram como informações manipuladas.

Em Angola, a forma mais nítida de repressão foi o assassinato de Cherokee, fã de MCK. A intenção dos agentes era fazer com que o episódio servisse de exemplo para outras pessoas não repassassem informações como aquela. O efeito foi o contrário, porque o artista recebeu apoios internacionais e foi convidado para eventos no Brasil e na

---

<sup>414</sup> Uol. (2019, 03 de Junho). Ex-juiz Lalau é solto de penitenciária em SP. Consultado em 29 de Julho de 2019, em <https://folhapolitica.jusbrasil.com.br/noticias/122131892/ex-juiz-lalau-presos-pelo-desvio-de-r-170-milhoes-e-solto-de-penitenciaria-em-sp>



Europa. Assim, rapidamente saiu da condição de músico amador, em que várias gravações possuem falhas técnicas, para realizar ações com artistas famosos do Brasil. Adicionalmente, MCK salienta que jamais pode trair os ideais que o levaram ao *rap*, justamente por ter havido uma pessoa que foi assassinada por acreditar nele. Ainda em Angola, casos de manipulação de informações de divulgação falsas atreladas ao caso 15+2 não serviram para tornar invisível o caso como pretendiam, porque a constante divulgação da mídia internacional e de veículos concorrentes chegava até o público em Angola. Ademais, foi inclusive a própria repercussão internacional que contribuiu na libertação dos ativistas e influenciou até mesmo na saída de José Eduardo dos Santos do poder.

Em Moçambique, a censura a duas músicas aconteceu com a decisão da Rádio Cidade em não veicular *As mentiras da verdade* e *O país da marrabenta*. Assim como nos demais países, em Moçambique os casos de censura (não-oficial) ampliaram a divulgação das músicas. Isso porque a informação de que a mídia pública estaria censurando músicas era uma informação que interessava aos concorrentes, que buscaram descredibilizar a Rádio Cidade. A situação inclusive fez com que a própria Rádio Cidade voltasse a veicular a música censurada de Azagaia, para desmentir a informação. Desse modo, a censura tornou-se uma forma de projetar Azagaia, sendo inclusive motivo para a publicação de um livro de Cremilde Bahule.

Vale ressaltar que os dados sobre censura apresentados em relação a Angola e a Moçambique nesta tese focaram, sobretudo, em emissoras públicas da capital. Todavia, foram colhidas algumas informações sobre veículos concorrentes e do interior e, que, portanto, são válidas para um aprofundamento em pesquisas posteriores. Em Angola, Ikonoklasta relatou no evento *Resistência política pela arte*, em Coimbra, que foi demitido da Rádio Despertar, por ter criticado a UNITA ao vivo. Ademais, o pesquisador Janne Rantala está preparando um relatório de pós-doutorado que retrata casos de censura no programa *Alma do Hip Hop* na Rádio Cidade na Beira, em Moçambique.

O fato de os *rappers* criticarem os meios de comunicação nas músicas ou recusarem convites a entrevistas também se mostrou importante para avaliar o tratamento da mídia em relação a grupos socialmente excluídos, sobretudo negros e periféricos. Nos casos de Angola e Moçambique, isso também é importante para perceber o controle de informações pelo partido no poder.

Portugal é o país melhor posicionado no espaço lusófono no *ranking* sobre liberdade de expressão, assim como visto em avaliação da organização não

governamental Repórteres Sem Fronteiras. Ainda assim, recebe muitas críticas do *rapper* Chullage, afirmando que a forma como os meios de comunicação age chega a “estupidificar as pessoas”. Ele é o segundo mais preocupado com o tema (atrás de Eduardo Taddeo), com 12 músicas de 61 recolhidas para análise, o que significa a presença do tema em 19,67% das suas canções. Por meio das músicas de Chullage, é visto que a mídia portuguesa apresenta problemas de liberdade de expressão. Em Portugal, os casos mais conflitantes na mídia portuguesa podem ser vistos na criminalização dos grupos juvenis negros nas décadas de 1980 e 1990, situação avaliada por Isabel Ferin Cunha (2003), e que motivou o discurso antirracista no período de formação do *rap* em Portugal. Essa criminalização pública da imagem do negro é mencionada por Chullage nas músicas. Atualmente, o debate em Portugal está mais intenso em relação a normalização de discursos condenáveis, como é o caso de entrevistas com Mário Machado, com histórico de crimes raciais, ou o fato de André Ventura fazer uma campanha pública contra a comunidade cigana.

Na entrevista para esta tese, outro problema apresentado por Chullage é relativo a mídia não apresentar discursos que vão além de centro-direita ou centro-esquerda, sendo então conivente em manter o *status quo*. Em relação a isso, um estudo do ISCTE, entre 01 de março de 2019 e 01 de abril de 2019, realizado pelos pesquisadores Paulo Couraceiro, Gustavo Cardoso e Ana Pinto Martinho, mostra que os partidos mais à esquerda em Portugal possuem, juntos, apenas cinco comentaristas políticos entre os 29 existentes nos canais de televisão<sup>415</sup> (em Portugal, os comentaristas políticos são, geralmente, ligados a partidos). O Bloco de Esquerda tem três comentaristas e o Partido Comunista Português (PCP) tem dois. Enquanto isso, o Partido Social Democrata (PSD), de centro-direita, domina com 12 e o Partido Socialista, de centro-esquerda, possui 8 comentaristas, enquanto o CDS – Partido Popular, de direita, tem seis. Partidos sem representatividade na Assembleia da República e com linhas políticas mais radicais, como o Movimento Alternativa Socialista (MAS) ou o Partido Comunista dos Trabalhadores Portugueses (PCTP/MRPP), não possuem comentaristas. Assim, torna-se necessário abranger discursos mais radicais, de pessoas de extrema-esquerda, na mídia portuguesa. A falta de espaço na mídia para esses discursos inclusive pode ser um dos motivos para não haver representatividade na Assembleia. Por outro lado, um dos

---

<sup>415</sup> Pena, P. (2019, 08 de Junho). Na televisão, a direita vence a esquerda. *Diário de notícias*. Consultado em 29 de Julho de 2019, em <https://www.dn.pt/edicao-do-dia/08-jun-2019/interior/na-televisao-a-direita-vence-a-esquerda-10984689>

representantes mais populares da extrema-direita, André Ventura, do partido Chega, tem espaço como comentarista esportivo do canal Correio da Manhã TV. Além disso, é recorrentemente convidado para conceder entrevistas sobre política em outras emissoras de televisão.

A pesquisa ainda ajuda a perceber que o Brasil é o país mais violento do espaço lusófono e as consequências desse quadro são vividos no cotidiano das periferias. Apesar de o tema violência está presente entre as primeiras posições em todos os artistas, apenas em Eduardo Taddeo esse tema lidera de forma isolada. Em Azagaia, o assunto divide a primeira colocação com política de Moçambique; em Chullage é o quarto mais abordado; em MCK, é o sétimo tema mais mencionado. Além disso, comparativamente nenhum artista se preocupa com um só tema como Eduardo Taddeo faz com a violência. Isso é, a violência está presente em 109 das 138 músicas analisadas de Eduardo, o que significa uma presença de 78,98%. O assunto mais mencionado por Chullage é vida no gueto, presente em 47,54% das músicas. O tema que lidera em MCK é política de Angola, presente em 43,83% das letras. O assunto mais presente na obra de Azagaia, política de Moçambique, está em 28,84% da sua obra. Isso é reflexo de um quadro no qual o Brasil é o nono país mais violento do mundo<sup>416</sup> e tem 14 cidades entre as 50 mais violentas do mundo<sup>417</sup>. A taxa de homicídios no Brasil até representou uma queda relevante em 2018, sendo a maior diminuição da taxa nos últimos onze anos, quando caiu de 28,5 por 100 mil habitantes, para 24,7 por 100 mil habitantes<sup>418</sup>. Ainda assim, é uma taxa muito superior a qualquer país do espaço lusófono. A última vez que o Escritório das Nações Unidas Sobre Droga e Crime (UNODC) realizou estudo sobre os homicídios intencionais

---

<sup>416</sup> Agência Estado (2018, 17 de Maio). Brasil é o 9º país mais violento do mundo, segundo a OMS. R7. Consultado em 16 de Agosto de 2019, em <https://noticias.r7.com/cidades/brasil-e-o-9-pais-mais-violento-do-mundo-segundo-a-oms-17052018>

<sup>417</sup> No índice das cidades mais violentas do mundo são consideradas apenas as que possuem mais de 500 mil habitantes (1)

(1) Veja. (2019, 13 de Março). México ultrapassa Brasil e é país com mais cidades em ranking de violência. Consultado em 16 de Agosto de 2019, em <https://veja.abril.com.br/mundo/mexico-ultrapassa-brasil-e-e-pais-com-mais-cidades-em-ranking-de-violencia/>

<sup>418</sup> G1. (2019, 27 de Fevereiro). Queda no nº de assassinatos em 2018 é a maior dos últimos 11 anos da série histórica do FBSP. *Globo*. Consultado em 16 de Agosto de 2019, em <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2019/02/27/queda-no-no-de-assassinatos-em-2018-e-a-maior-dos-ultimos-11-anos-da-serie-historica-do-fbsp.ghtml>

em todos os países foi em 2012, quando registrou uma taxa de 9,65 em Angola; 3,39 em Moçambique e 0,97 em Portugal<sup>419</sup>.

A partir dos resultados desta pesquisa, também é possível perceber alguns caminhos em que o *rap* ajuda a compreender o processo de globalização. O contexto de formação do *hip-hop* nos quatro países é um dos fatores que contribui nesta análise. No Brasil e em Portugal, o ritmo começa a ser promovido na década de 1980, pois os dois países apresentavam consequências dos efeitos da globalização, e possuíam acesso à produção do exterior. Nos dois locais, o *rap* inicia com a população pobre e periférica, mantendo a gênese de sua criação, e muitas vezes utilizando os instrumentais de grupos dos Estados Unidos, mostrando que era possível esse acesso, apesar das limitações financeiras. Enquanto isso, o surgimento do *rap* em Angola e em Moçambique ajuda a perceber como se dava as relações entre os países ligados ao bloco da União Soviética durante a Guerra Fria, pois o acesso aos veículos de comunicação privados – de forma restrita e concentrado na elite – inicia com a dissolução do bloco do Leste. Devido ao restrito acesso aos veículos de comunicação nos primeiros anos da década de 1990, as primeiras expressões do *rap* nesses países não eram os *rappers* de intervenção social, tampouco de periféricos.

Outro fator que ajuda a compreender a globalização no contexto de formação é a predominância do inglês em Moçambique e uma forte presença dessa língua também em Portugal. Porém, por motivos diferentes. Em Moçambique, acontecia porque era a única forma de *rap* que essas pessoas conheciam. Assim, os jovens da elite faziam o uso do inglês, apesar de alguns *rappers* terem aprendido apenas poucas palavras nesse idioma, e tentavam imitar os ícones dos Estados Unidos. Em Portugal, acontecia por estratégia de comercialização. Como se trata de um país pequeno e único falante de português na Europa, alguns artistas cantavam em inglês, em busca de utilizar os efeitos da globalização para alcançar expansão internacional.

Outra influência da globalização se dá nos nomes dos artistas em inglês em todos os países e na forma de se vestir que, em sua maioria, era copiada de modelos estadunidenses. A influência dos Estados Unidos ainda acontecia nos instrumentais “*boom bap*” que utilizavam de grupos estadunidenses e até mesmo quando começaram a realizar as primeiras produções de *beats*, também havia uma inspiração no modelo estadunidense, tornando-se uma cópia.

---

<sup>419</sup> UNODC. (2012). Global Study on Homicide. Consultado em 13 de Junho de 2019, em <https://www.unodc.org/unodc/en/data-and-analysis/global-study-on-homicide.html>

Um argumento adicional que evidencia como os *rappers* dos países estudados podem contribuir para o entendimento da globalização é relativo a análise de conteúdo de letras. Os artistas apresentam comentários, em diversas músicas, sobre as relações econômicas hierárquicas que se assemelham a análise de teóricos. Assim, provam que o *rap*, apesar de ser um discurso mais acessível a camadas populares, consegue transmitir informações semelhantes ao cânone científico.

A última música de Chullage, *Da hype*, lançada em 2017, possui uma crítica ao modelo de democracia atual, afirmando que provoca relações desproporcionais na sociedade, onde o lucro é concentrado nas potências econômicas, apesar de a democracia ser defendida ideologicamente como uma equiparação de oportunidades. Trata-se de uma análise semelhante à de Groppo (2005), pois o autor também mostra que ideologicamente enfatiza-se igualdade de oportunidades, mas as relações econômicas são hierárquicas.

Eduardo Taddeo utiliza a política mundial em 22 músicas das 138 analisados. Os Estados Unidos são o país mais mencionado, sendo relatado em oito ocasiões. Isso mostra um domínio da principal potência econômica na divulgação de informações, mesmo que, em sua maioria, as menções sejam para fazer críticas. Em relação as personalidades, Eduardo Taddeo lança críticas aos ex-presidentes Barack Obama e George Bush, bem como exalta a imagem do líder revolucionário negro Martin Luther King. Nas demais músicas em que os Estados Unidos são citados, Eduardo faz críticas as estratégias bélicas utilizadas pelo país para se manter como potência hegemônica. O *rapper* menciona a Guerra do Vietnã e os ataques ao Japão, ao Iraque e ao Afeganistão. Desse modo, os comentários apresentados em letras de *rap* se assemelham em alguns aspectos com análises mostradas por teóricos da globalização, como Groppo, Boaventura de Sousa Santos e Wallerstein.

A própria forma como cresce a preocupação com o tema política mundial na carreira de Eduardo Taddeo também comprova como a análise das letras do *rapper* pode servir para verificar outro efeito da globalização, que é o contínuo crescimento do acesso à informação do exterior, por consequência da expansão do acesso à *internet*. O crescimento da presença desse tema é contínuo. Nos três primeiros álbuns como compositor único do Facção Central, entre 1995 e 1999, Eduardo Taddeo não mencionou o tema. O tópico aparece pela primeira vez no álbum *A marcha fúnebre prossegue*, de 2001, com apenas uma menção. Depois disso, aparece com quatro menções em *Direto do campo de extermínio*, de 2003; sete em *O espetáculo do circo dos horrores*, de 2006; e 10 citações em *A fantástica fábrica de cadáver*, publicado em 2014.

Em MCK, um exemplo da análise da globalização ocorre na música *5 anos de ausência*, na qual o artista faz comentários sobre a política internacional entre os anos de 2006 e 2011, período em que não publicou músicas. Ele menciona o fato de os Estados Unidos terem tido crise no setor imobiliário, que prejudicou a economia mundial, como também cita consequências dos terremotos no Haiti, a ascensão do primeiro presidente negro nos Estados Unidos e as políticas da S.A.D.C., realizando análises econômicas que podem ser discutidas em debates acadêmicos sobre relações internacionais.

Azagaia faz a defesa de um protecionismo econômico na música *As verdades* e questiona a dependência econômica de Moçambique, sendo continuamente explorado, assim como Boaventura de Sousa Santos e Immanuel Wallerstein mostram que os acordos econômicos entre os países de economias médias e pequenas com grandes econômicas servem para beneficiar os mais ricos.

Um dos efeitos da globalização é a acessibilidade a ferramentas de tecnologia e a possibilidade de conexão entre povos. As parcerias internacionais entre *rappers*, sem necessidade de contato físico, mostram possibilidades de formação de uma globalização contra-hegemônica, a partir do uso da *internet*.

Foi visto que no período de formação do movimento em Maputo, os artistas produziam músicas com ferramentas que não permitiam pausas durante a gravação. Atualmente, por exemplo, há o projeto Interligados, criado na cidade de Chimoio, no interior de Moçambique e que conta com artistas de seis países, em que a maior parte dos artistas nunca encontraram-se pessoalmente e decidem os temas por conversas via *Whatsapp*, enviando arquivos digitais das vozes, sem instrumentais, para o produtor Az Pro realizar a produção final em Chimoio. Em relação aos estudos de caso, o principal exemplo de como a globalização interfere no processo de criação é a música *Gêmeos separados*, que MCK canta em parceria com Kbide. Eles interpretam como se fosse uma ligação telefônica, em que aconteciam respostas instantâneas. Como essa ligação telefônica não ocorreu, um artista necessitava gravar as suas estrofes e depois enviar para o outro artista escrever a resposta da “ligação”. Além disso, as ideias sobre a música eram todas debatidas por *Whatsapp*, bem como gravavam os ensaios e enviavam por essa rede social, para melhorar as performances e pensar na melhor forma de encenar o diálogo.

Assim, pode-se perceber que, apesar de a globalização ter impulsionado relações econômicas que tendem a homogeneização de hábitos e comportamentos, e continuar os apagamentos identitários, ela ainda cria ferramentas que podem ser utilizadas para a

resistência, além de facilitar as informações entre artistas de espaços distantes, possibilitando assim ser feita uma globalização contra-hegemônica.

Outra conclusão extraída desta tese é que os *rappers* atuam como comentaristas políticos. Geralmente, algumas músicas de cada álbum são utilizadas para comentar sobre os principais acontecimentos políticos ocorridos nos períodos entre os álbuns. No entanto, os artistas utilizam os *singles* para abordar outros temas nesse interregno, de acordo com as suas preocupações ou a urgência de determinados assuntos. Exemplos são a música *Te odeio 2016*, em que MCK faz previsões sobre o ano de 2016, a partir dos episódios ocorridos em 2015; ou as músicas de Azagaia produzidas logo após episódios polêmicos, demorando dias ou meses para lançar as músicas após os fatos, tais como *Povo no poder*, *Música de intervenção rápida*, *A confissão* e *Sétimo dia*.

Por fim, ao longo do processo de pesquisa, foram descobertas várias formas de ativismo por meio do *rap* do espaço lusófono que vão além dos artistas estudados. A leitura de artigos, as entrevistas e as sugestões recebidas nos congressos onde se apresentaram os resultados parciais da tese possibilitaram observar que essa relação entre o *rap* e o ativismo no espaço lusófono tem grande potencial de expansão. Não foi possível, porém, investigar todas as pautas que surgiram com a mesma profundidade que se fez com os estudos de caso. Assim, optou-se por apresentar possíveis direcionamentos para trabalhos posteriores, bem como arquivar material colhido em entrevistas para a produção de artigos.

Um desses direcionamentos para possíveis pesquisas é estudar a questão da participação das mulheres no *rap* dos quatro países. O *rap* é historicamente um espaço de resistência e reivindicação por justiça social, mas é necessário reconhecer a falta de visibilidade sofrida pelas mulheres, sendo necessário apontar críticas ao próprio *hip-hop*. A análise de discursos de ativismo de gênero das mulheres, direcionando críticas ao próprio movimento, reforçam as análises de Patricia Hill Collins (2006), sobre a naturalização da opressão contra as mulheres dentro do movimento *hip-hop*. Além das críticas ao movimento, outra estratégia utilizada para vencer a barreira da invisibilidade é a criação de coletivos amplos que possibilitem a atuação em conjunto, garantindo a sororidade<sup>420</sup>. São exemplos da luta por essa união diversos projetos que visam reunir o maior número de mulheres possível: Hard Core Click e Hellas (Portugal); Frente

---

<sup>420</sup> Sororidade é um conceito bastante utilizado no movimento feminista, para designar união das mulheres em busca de um objetivo em comum.

Nacional de Mulheres no Hip Hop (Brasil); Heroínas e Rapvolução (Angola); Female MCs e Imperial Ladies (Moçambique). Ademais, há participações de mulheres desde os primeiros anos do movimento nos quatro países, sendo importante traçar a história das mulheres no *rap* desses locais. O grupo Djamal (Portugal) e as artistas Sharilayne (Brasil), Dona Kelly (Angola) e Gina Pepa (Moçambique) são as mulheres pioneiras encontradas nesta pesquisa em cada um dos locais.

Ainda em relação a gênero, foi visto que a homofobia ainda é algo presente na comunidade *hip-hop*. Essa questão foi evidenciada sobretudo pelo discurso de Azagaia. Assim, é importante apresentar contrapontos, pondo em destaque *rappers* que não são heterossexuais e utilizam o *rap* como divulgação de suas pautas, como no Brasil são os casos do *rapper* gay Rico Dalasam e da/o não-binária/o Triz.

Outro ponto a ser estudado com mais profundidade é a questão regional. As informações mais conhecidas sobre o *rap* dos quatro países estão nas cidades mais populosas. No entanto, foram encontradas evidências de que as ações no interior surgiram paralelamente. Todavia, carecem documentos que comprovem o histórico do *rap* no interior dos países analisados, apesar de haver uma disputa lírica sobre o legado do interior, sobretudo em Moçambique, onde *rappers* de cidades como Beira e Chimoio reivindicam pioneirismo. Ademais, artistas de locais como Brasília e São Luís ressaltam que o *hip-hop* iniciou nesses locais em paralelo a São Paulo.

Outra questão sugerida é relativa ao *rap* cigano em Portugal. Após longa pesquisa para a organização do evento *Rapensando as ciências sociais e a política*, o autor desta tese encontrou o caso do grupo Kartel 31, de Vila Nova de Famalicão, que busca a integração da comunidade cigana por meio do *rap*. Assim, o *rapper* Toxyna, um dos criadores do grupo, foi convidado para o evento. É uma sugestão interessante analisar as letras desse grupo, como também pesquisar outros casos de *rap* cigano em Portugal.

Ainda em relação aos encaminhamentos para pesquisas, outra situação importante de ser analisada é perceber como se dá a integração de *rappers* brancos no Brasil e em Portugal, pois, como o *hip-hop* é considerado um movimento de origem negra, é importante perceber se os artistas são questionados por apropriação cultural, como ocorreu com Eduardo Taddeo. Um exemplo a ser estudado nesse aspecto é o *rapper* Gabriel, o Pensador, que tem forte influência no espaço lusófono e se recusou a comentar sobre a prisão dos ativistas 15+2, quando realizou *show* em Angola na época da detenção deles. A realização desse *show*, inclusive, apresentava nítidos indícios de que era uma



resposta do governo angolano à acusação de que estaria silenciando o *hip-hop*, pois quatro *rappers* estavam entre os presos.

Especificamente em relação a Portugal, é interessante perceber como os efeitos da globalização faz com que seja possível *rappers* que residam em Portugal tenham como principal foco de suas mensagens os seus países de origem e consigam divulgar as músicas nos seus países, como acontece com Pekingman. Esse artista reside em Lisboa e é pouco conhecido em Portugal, mas é um dos mais premiados *rappers* em São Tomé e Príncipe, apesar de ter nascido em Angola (os seus pais nasceram em São Tomé e Príncipe e ele reivindicasse como são-tomeense). Além disso, o fato de Luaty Beirão ser o ativista mais entrevistado em relação aos 15+2 também é motivo para investigar a posição privilegiada do ativista, que é branco, rico e tem dupla nacionalidade. Neste caso, os *rappers* Hitler Samussuku, Cheick Hata e Drux-P, negros e de origem pobre, também estiveram envolvidos e é importante que se analise as suas obras.

O resgate-histórico feito no *rap* é outro ponto importante de ser estudado, pois foram vistos inúmeros casos de utilização de fatos históricos e artistas do passado em músicas de vários *rappers*, podendo estabelecer a relação do *rap* com ritmos como o fado em Portugal ou a marrabenta em Moçambique. Todos esses exemplos ajudam a compreender que o *rap* se mostrou ao longo da tese um importante veículo para comunicar diversos ativismos, mas ainda é um inesgotável campo de conhecimento.

### **Síntese das conclusões**

Neste espaço dedicado à discussão e conclusão foram, pois, destacados dez aspectos que, para permitir uma leitura mais sistematizada, aqui se sintetizam. Existe uma troca de informações assimétrica, em que o Brasil informa o espaço lusófono, mas recebe poucas informações, refletindo-se isso numa comunidade do espaço lusófono que conhece o *rap* brasileiro, embora sem reciprocidade. Neste espaço lusófono, existe uma memória dominante sobre a colonização, que é vertida no *rap* produzido nestes países, com exceção do *hip-hop* brasileiro, que terminou o processo colonial há mais tempo e sem necessidade de uma guerra, assim, não há presença desse tema no artista estudado nesse país. O *rap* tem um papel importante no resgate identitário, mas será sempre aquém dos apagamentos, devido ao genocídio que destruiu etnias inteiras e extinguiu diversos hábitos, costumes, saberes e línguas.

Os dados obtidos nesta tese apontam também para a necessidade de valorizar as línguas africanas como forma de resistência, como meio para popularizar a informação e ainda como ferramentas para melhoramento de aprendizagem, pois foi visto em países como Angola, Moçambique e Cabo Verde que há uma grande parte da população que não domina o uso da língua portuguesa e, mesmo quando utiliza esse idioma, o faz apenas na escola e em espaços institucionais. Na mesma linha, este trabalho tornou visível a importância de incluir linguagens diversas na academia como forma de aumentar o alcance do conhecimento, como é o caso de transformar teorias em letras de música *rap*. Desafiando a relação de forças e os fluxos tradicionais na produção de conhecimento, as reflexões feitas a partir deste contexto do *rap*, evidenciam a importância de promover uma partilha horizontal no diálogo entre a academia e o *rap*, para evitar uma apropriação da academia, porque a hierarquização entre os conhecimentos é também uma forma de tornar invisíveis outras lógicas de saber.

Os casos estudados nesta tese são ainda reveladores de como a censura e a repressão podem ter um efeito de ricochete, aumentando a visibilidade do episódio, por serem notícias de importância pública. O *rap* tem uma tradicional atenção para com a violência. A ênfase na violência urbana dada por Eduardo Taddeo mostra um cenário em que o Brasil é o país do espaço lusófono que mais sofre com esse problema. O *rap* é, inquestionavelmente, neste contexto, um meio para ajudar a compreender a globalização, no sentido de observar a influência do inglês no *rap* de cada país; a diferença no acesso à informação entre Brasil e Portugal em relação a Angola e Moçambique; os comentários sobre acordos econômicos; e, por fim, a diferença na acessibilidade da tecnologia entre o período de formação e a atualidade. Apontando mais diretamente a uma das indagações nucleares da tese, confirma-se que os *rappers* atuam como uma espécie de comentaristas políticos do quadro dos seus países, analisando eventos praticamente no momento em que eles acontecem, bem como contextualizando processos mais diacrônicos.

## Bibliografia

---

Aguilar, S. L. C. (2003). *A guerra da Iugoslávia: Uma década de crises nos Balcãs*. São Paulo: Usina do Livro.

Albuquerque, C. (1997). *O eterno verão do reggae*. São Paulo: Editora 34.

Aléssio, R. L. S. (2004). A representação social da violência na literatura de cordel sobre cangaço. *Psicologia ciência e profissão*, volume 24, número 24, 52-59.

Alves, A. P. (2013). “Angola: musicalidade, política e anticolonialismo (1950 - 1980)”. *Tempo & argumento*, volume 5, número 10, 373-396.

Almada, S. (2012). Prefácio. In Borges, R. C. S.; Borges, R. (Orgs.). *Mídia e racismo*. Petrópolis: DP ET Alii; Brasília: ABPN, 24-31.

Almeida, F. C. (2015). *A direita radical no Portugal democrático: Os rumos após a Revolução dos Cravos (1974 - 2012)*. Tese de doutoramento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

Amaral, M. V. B. (2002). Análise do Discurso: Língua, História e Ideologia. *Leitura, revista do programa de pós-graduação em letras (UFAL)*, volume 1, 25-46.

Anderson, B. (1983). *Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70.

Andrade, C. I. F. (2016). *A política externa de Cabo Verde e a sua diáspora*. Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Andrade, E. N. (Org.) (1999). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus.

Andrade, J.P.; Vidal, N. (2006). *O processo de transição para o multipartidarismo em Angola*. Coimbra: Editora CES.

António, J.; Piçarra, M. C. (orgs.) (2013). *Angola, o nascimento de uma nação – O cinema do império, volume I*. Lisboa: Guerra & Paz.

Appiah, K. A. (1992). *In my father's house: Africa in the philosophy of culture*. Londres: Methuen.

Araldi, J. (2016). *A palavra-viva que corta: O rap de Azagaia em combate a colonialidade em Moçambique*. Trabalho de conclusão de curso de licenciatura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

Aranha, P. V. B. (1900). *Mouvement de la presse périodique en Portugal de 1894 à 1899*. Lisboa: Imprimerie Nationale.

Banton, M. (1983). *Racial and ethnic competition*. London: Cambridge University Press.

Barbosa, C. E.; Ramos, M. R. (2008). Vozes e movimentos de afirmação: Os filhos de cabo-verdianos em Portugal. In Gois, P. (Org.), *Comunidade(s) cabo-verdiana(s): As múltiplas faces da imigração cabo-verdiana*, 173-192.

Barbosa, C. E. (2011). A música rap e espaços de representação negra juvenil em Portugal. *O cabo dos trabalhos: Revista eletrônica dos programas de doutoramento do CES/FEUC/FLUC/ III, n°5*.

Barbosa, J. A. (2015). *Língua e desenvolvimento: O caso de Guiné-Bissau*. Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Baudendistel, R. (1998). Force versus law: The International committee of the red cross and chemical warfare in the Italo-Ethiopian war 1935-1936. *International review of the red cross, número 322*, 81-104.

Bauman, Z. (1998). *Modernidade e holocausto*. (Penchel, M. Tradução). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1989).

\_\_\_\_\_. (2003). *Comunidade: A busca por segurança no mundo atual* (Dentzien, P. Tradução). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 2001).

\_\_\_\_\_. (2008). *Modernidade líquida* (Dentzien, P. Tradução). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1999).

Becker, H. S. (1999). *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. (Estevão, M & Aguiar, R. Tradução) São Paulo: Huciter. (Obra original publicada em 1993).

Beirão, L. (2016). *Sou eu mais livre, então*. Lisboa: Tinta da China.

\_\_\_\_\_. (2017). *Kanguei no maiki*. São Paulo: Demônio Negro.

Bello, W. (2005). *Deglobalization: Ideas for a new world economy: Global issues*. Londres: Zed Books.

\_\_\_\_\_. (2013). *Capitalism's last stand?: Deglobalization in the age of austerity*. London: Zed. Benjamin.

Beltrão, L. (1980). *Folkcomunicação: A comunicação dos marginalizados*. São Paulo: Cortez.

Bergamo, A. (2007). *A experiência do status: Roupas e moda na trama social*. São Paulo: Editora Unesp.

Bhabha, H. K. (1998). *O local da cultura*. (Ávila, M; Reis, E.L.L.; Gonçalves, G. R. Tradução). Belo Horizonte: Editora da UFMG. (Obra original publicada em 1998).

Bigault, A. (1999). *Antologia das músicas de Angola*. Ivry-sur-Seine: Buda Music.

Bittencourt, M. (2010). Angola: tradução, modernidade e cultura política. In Reis, D. A. (Org.). *Tradições e modernidades*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 129-144.

Blanes, R. L. (2016). A febre do arquivo. O “efeito Benjamim” e as revoluções angolanas. In *Práticas da história, número 3*, 71-92.

Boni, V.; Quaresma, S. J. (2005). Aprendendo a entrevistar: Como fazer entrevistas em ciências sociais. *Revista eletrônica dos pós-graduandos em sociologia política da UFSC, volume 2, número 1 (3), janeiro-julho/2005*, 68-80.

Bonnici, T. (2012). *O pós-colonialismo e a literatura: Estratégias de leitura (1990-2001)*. [online] 2ª edição.

Bourdieu, P. (1961). *The algerians*. Boston: Beacon Press.

\_\_\_\_\_. (1998). *O poder simbólico*. (Tomaz, F. Tradução). Rio de Janeiro: Bertrand. (Obra original publicada em 1989).

Broadhead, S.; Martin, J. (2004). *Historical dictionary of Angola*. Metuchen: Scarecrow Press.

Butler, J. (2017). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. (Quintas, N. Tradução). Lisboa: Orfeu Negro. (Obra original publicada em 1990).

Burawoy, M. (2010). Colonialismo e revolução: Fanon encontra Bourdieu. In Braga Neto, R. (org.) *O marxismo encontra Bourdieu*. Campinas: Editora da Unicamp, 107-130.

Burgoa, K. R. A.; Mendonça Júnior, F. C. G. (2019) . Rima sertaneja que educa: O rap do Nordeste como educação alternativa. In *XXI congresso de ciências da comunicação na região Nordeste*, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, Maranhão, Brasil.

Burgueño, J. (2002). El mapa escondido: Las lenguas de España. Departamento de geografía y sociología. *Boletín de la A.G.E. N° 34*. Lleida: Universitat de Lleida.

Cabaço, J. L. O. (2007). *Moçambique: Identidades, colonialismo e libertação*. Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Cabral, A. (1974). *PAIGC - Unidade e luta*. Lisboa: Publicações Nova Aurora.

Cabral, J.P. (2005). Crises de fraternidade: Literatura e etnicidade no Moçambique pós-colonial. In *Horizontes antropológicos [online]*, volume 11, nº 24, jul/dez, 229-253.

Campos, R. M. O. (2007). *Pintando a cidade: Uma abordagem antropológica ao graffiti urbano*. Tese de doutoramento, Universidade Aberta, Lisboa, Portugal.

Campos, A. (1968/2008). *Balanço da bossa e outras bossas*, 5. São Paulo: Editora Perspectiva.

Canclini, N. G. (2001). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. (Lessa, A. R. & Cintrão, H. P.). São Paulo: EDUSP. Obra original publicada em 1990.

Capela, J. (1996). O Ultimatum na perspectiva de Moçambique: As questões comerciais subjacentes. *Actas do Seminário Moçambique: Navegações, Comércio e Técnicas*. Maputo, Moçambique.

Capoco, Z. (2013). *O nacionalismo e o estado: Um estudo sobre a história política de Angola (1961-1991)*. Tese de doutoramento, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, Portugal.

Cardão, M. (2018). A star is born: Eusébio, football, and ideology in the late portuguese empire. In *The international journal of the history of sport*, volume 35, 2018 - Issue 4, 374-388.

Carvalho, S. (2018). *Cabinda – Um território em disputa*. Lisboa: Guerra e Paz.

Castelo, C. (2010). A Casa dos Estudantes do Império: Lugar de memória anticolonial. In *Actas do 7º congresso ibérico de estudos africanos – 50 anos das independências africanas: Desafios para a modernidade*. Lisboa: Casa de Estudantes de Angola.

Castro, I.; Miguel, A.; Lanna, F. D.; Duarte, A. (2011). Quatro estudos de caso sobre a música e a identidade em Portugal, Cabo Verde, Moçambique e Brasil. *Cuadernos de etnomusicologia*, 130-150.

Cerqueira, S. B. (2011). *You said it wasn't art: O rap enquanto género musical pop*. Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Césaire, A. (1978). *Discurso sobre o colonialismo*. (Sousa, N. Tradução). Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora. (Obra original publicada em 1955).

Chappell, D. (2008). Uma pedra de esperança: a fé profética, o liberalismo e a morte das leis Jim Crow. *Revista tempo: Dossiê Estados Unidos: Novas perspectivas, volume 13, número 25*, 64-97.

Chichava, S.; Pohlmann, J. (2010). Uma breve análise da imprensa moçambicana. In Brito, L., et al (Orgs.). *Desafios para Moçambique 2010*. Maputo: Instituto de Estudos Sociais e Económicos, 127-138.

Collins, P. H. (1986). Learning from the outsider within: The sociological significance of black feminist thought, 14-32.

\_\_\_\_\_. (2006). *From black power to hip-hop: Racism, nationalism, and feminism*. Philadelphia: Temple University.

Contador, A. C.; Ferreira, E. (1997). *Ritmo & poesia: Os caminhos do rap*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Contador, A. C. (2001). A música e o processo de identificação dos jovens negros portugueses. *Sociologia, problemas e práticas, número 36*, 109-102.



Coronil, F. (2005). Natureza do pós-colonialismo: Do eurocentrismo ao globocentrismo. In Lander, E. (org.). *A colonialidade do saber: Eurocentrismo e ciências sociais: Perspectivas latinoamericanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Colección Sur Sur, CLACSO.

Correia, I.D.V. (2010). *O design de comunicação e o graffiti como meios cúmplices na personalização do espaço urbano*. Dissertação de mestrado, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Costa, D. R. (1946). *Sonetos*. Lourenço Marques [atual Maputo]: Minerva Central.

\_\_\_\_\_. (2006). Desprovincializando a sociologia: A contribuição pós-colonial. *Revista brasileira de ciências sociais*, volume 21, número 60, 117-134.

Costa, H. A.; Santos, B. de S. (2004). Para ampliar o cânone do internacionalismo operário. In Santos, B. de S. (org.). *Trabalhar o mundo. Os caminhos do novo internacionalismo operário*. Porto: Edições Afrontamento.

Courtine, J. J. (2009). *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos: EdUFSCar.

Crane, D. (2006). *A moda e seu papel social: Classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Editorial Senac.

Cruz, D. J. J. (2012). *A liberdade de imprensa em Angola: Obstáculos e desafios no processo de democratização*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Brasil.

\_\_\_\_\_. (2015). *Da ditadura a democracia – Ferramentas para destruir a ditadura e evitar novo ditador*. Lisboa: Tinta da China.

Cunha, I. F. (1998). Lusotropicalismo, racismo e identidade. *Revista brasileira de ciências da comunicação*, volume 21, número 1.

\_\_\_\_\_. (2013). (Des)continuidades: O sistema mediático lusófono. In Cunha, I.; Castilho, F.; Guedes, A. *Ficção seriada televisiva no espaço lusófono*. Covilhã: LabCom.IFP.

\_\_\_\_\_. (2013). A televisão no prime-time português e brasileiro. In Tondato, M.P. & Baccega, M.A. (Orgs.), *A telenovela nas relações de comunicação e consumo: Diálogos Brasil e Portugal*. São Paulo: Paco Editorial, 89-143.

\_\_\_\_\_. (2017). Pesquisa cooperativa e comparativa: O projeto “Média e corrupção (Portugal, Brasil e Moçambique)”. *Contributos do congresso internacional “Redes de cooperação cultural transnacionais: Um olhar sobre a realidade lusófona”*. Braga: Universidade do Minho.

Daniel, A. M. (1992). Extreme mortality in nineteenth-century Africa: the case of Liberian immigrants. *Demography*, volume 29, Issue 4, 581-594.

Darwin, C. (1868). *The variation of animals and plants under domestication*. 2 volumes. London: John Murray.

\_\_\_\_\_. (1952a). *On the origin of species by means of natural selection or the preservation of favoured races in the struggle of life*. [1875]. 6ª edição. Chicago: Encyclopaedia Britannica (Great Books of the Western World 49).

\_\_\_\_\_. (1952b). *The descent of man and selection in relation to sex*. [1871]. Chicago: Encyclopaedia Britannica (Great Books of the Western World 49).

Darwin, C. R. & Wallace, A. R. (1858). On the tendency of species to form varieties; and on the perpetuation of varieties and species by natural means of selection. *Journal of the linnean society of London* 3, 45-62.

Dias, A. F. (2011). Dos estudos culturais ao novo conceito de identidade. *Revista fórum identidades*, ano 5, volume 9, 151-166.

Domingues, P. J. (2005). Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. In *Mediações – Revista de ciências sociais*, volume 10, número 1, 25-40.

Du Bois (1903). *The souls of black folk*. Nova Iorque: Bantam Classic.

Du Bois (1935). *Black reconstruction in America 1860-1880*. Harcourt, Brace and Company: Nova Iorque, 700-701.

Ellingham, M.; Duane, O. & Dowell, V. (1999). *World music: The rough guide. Africa, Europe and the Middle East*. Londres: Rough Guides.

Embarcher, A. (1999). *Moda e identidade: A construção de um estilo próprio*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi.

Escosteguy, A. C. (2010). *Cartografias dos estudos culturais – Uma versão latino-americana [online]*. Belo Horizonte: Autêntica.

Eyango, J. R. S. (2018). *Inside the virtual Ambazonia: Separatism, hate speech, disinformation and diaspora in the Cameroonian*. Dissertação de mestrado, University of San Francisco, São Francisco, Califórnia, Estados Unidos.

Falola, T.; Heaton, M. (2008). *A History of Nigeria*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fanon, F. (1968). *Os condenados da terra*. (Ferreira, S. Tradução). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira. (Obra original publicada em 1961).

\_\_\_\_\_. (2008). *Pele negra, máscaras brancas*. (Silveira, R. Tradução). Salvador: EDUFBA. (Obra original publicada em 1952).

Faria, A. A.; Barros, E. L. (1983). *Getúlio Vargas e sua época*. São Paulo: Global.

Faustino, D. M. (2015). *“Por que Fanon? Por que agora?”: Frantz Fanon e os fanonismos no Brasil*. Tese de doutoramento. Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, São Paulo, Brasil.

Faustino, O. (2001). Das ruas ao coração. In Rocha, J., Domenich, M.; Casseano, P. *Hip-hop: A periferia grita*. São Paulo: Fundação Editora Perseu Abramo, 9-12.

Feldstein, R. (2005). “I Don't Trust You Anymore”: Nina Simone, Culture, and Black Activism in the 1960s. *Journal of American history*, volume 91, issue 4, 1349–1379.

Fernandes, C. B. (2010). *Cor, ritmo e movimento: Hip-hop, definição e suas influências na contemporaneidade*. Dissertação de mestrado, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal.

Ferreira, L. F. (2007). Luiz Gama: um abolicionista leitor de Renan. *Estudos avançados [online]*, volume 21, número 60, 271-288.

Fico, C. (2004). Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista brasileira de história*, volume 24, número 47, São Paulo.

Figueiredo, L. (2014). *Sita Valles: Revolucionária, comunista até à morte*. Lisboa: Alêtheia Editores.

Filho, L. (2004). Hip-hop: Das periferias ao mainstream hip-hopper: Tribus urbanas, metrópoles e controle social. *VIII congresso luso-africano de ciências sociais, tribos urbanas: Produção artística e identidades*, Coimbra, Portugal 127-150.

Fochi, A. M. P. (2007). Hip-hop brasileiro: Tribo urbana ou movimento social?. *Revista facom*, número 17. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 61-69.

Folgôa, C. (2002). O caso peculiar das relações em Angola. *Janus online*, open acess.

Fournier, G. G. (1901). La raza negra es la más antigua de las razas humanas. *Estudio paleontológico, arqueológico, histórico y geográfico*. Valladolid: Saturnia Pérez.

Fradique, T. (1999). Nas margens... do rio: Retórica e performances do rap em Portugal. In Velho, G. (org.). *Antropologia urbana: Cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 121-140.

\_\_\_\_\_. (2004). Escalas de Prática e Representação: A música RAP enquanto projecto de imaginação espacial. In José Machado Pais et al. (coords.). *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 335-355.

Galton, F. (1869). *Hereditary genius*. London: Macmillan & Co.

\_\_\_\_\_. (1874). *English men of science: Their nature and nurture*. London: Macmillan & Co.

\_\_\_\_\_. (1875). A theory of heredity. *Contemporary review*, 27, 80-95.

\_\_\_\_\_. (1883). *Inquiries into human faculty and its development*. London: Macmillan & Co.

\_\_\_\_\_. (1906). Restriction in marriage. *Sociological papers*, 2, 3-17/ 49-51.

\_\_\_\_\_. (1988). *Herencia y eugenesia*. Tradução, introdução e notas R. A. Peález. Madrid: Alianza Editorial.

Galvão, T. V. B. (2009). *Comunicação, política e juventude: 'Marginais midiáticos' do hip-hop*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

Gaunt, K. (2004). Translating double-dutch to hip-hop: The musical vernacular of black girls' play. In Neal, M. A. *That's the joint! The hip-hop studies reader*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 146-163.

Geertz, C. (1989). *A interpretação das culturas*. (Martins, D. M. Tradução). Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S/A. (Obra original publicada em 1973).

Gerdes, P. (2002). Mathematical Activity in Mozambique. *The mathematical intelligencer*, volume 24, issue 2, 26–29.

Giddens, A. (2003). *Modernidade e identidade*. (Dentzien, P. Tradução) Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 2002).

Gilroy, P. (2001). *O Atlântico negro. Modernidade e dupla consciência*. (Moreira, C. K. Tradução). São Paulo: Editora 34. (Obra original publicada em 1993).

Glissant, E. (1989). *Caribbean discourse – Selected essays*. Charlottesville: Universitu Press of Virginia.

\_\_\_\_\_ (2011). *Política da relação*. Porto: Sextante Editora.

Gobineau, A. (1953). *The inequality of human races*. Londres: William Heinemann.

Goldman, E. (2011). *Nacionalismo e pós-colonialismo: Uma abordagem historiográfica da obra de Edward W. Said*. *Anais do XXVI simpósio nacional de história*. São Paulo, SP, Brasil.

Gomes, R. L. (2012). *Território usado e movimento hip-hop: Cada canto um rap, cada rap um canto*. Dissertação de mestrado, Universidade de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil.

Gomes, S. M.; Pontarolo, F. (2009). O hip-hop como fonte documental para a construção do conhecimento da história e cultura afro-brasileiras. *Anais da SIEPE – Semana de integração ensino, pesquisa e extensão*, Paranavaí, Paraná, Brasil, 1-4.

Gonçalves, J. (2004). O descontínuo processo de desenvolvimento democrático de Angola. *Occasional paper series nº10*. Lisboa: CEA.

Gramsci, A. (1999). Cadernos do cárcere – Introdução ao estudo da filosofia. *A filosofia de Benedetto Croce, volume 1*. (Coutinho, C. N. Tradução). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Obra original publicada em 1935).

Grosso, L. A. (2005). A globalização e seus críticos. *Ciências sociais Unisinos*, 37-42.

Grüner, E. (2002). *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires: Paidós.

Guimarães, M. E. A. (1998). *Do samba ao rap: A música negra no Brasil*. Tese de doutoramento. Campinas: UNICAMP.

Guimarães, M. E. A. (1999). Rap: Transpondo as barreiras da periferia. In Andrade, E. N. (Org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus.

\_\_\_\_\_. (2007). A Globalização e as novas identidades – O exemplo do rap. *Revista perspectivas, volume 31, jan/jun*, 169-184.

\_\_\_\_\_. (2008). Moda, cultura e identidades. *IV ENECULT - Encontro de estudos multidisciplinares em cultura*, Salvador, Bahia, Brasil.

Guimarães, S. (2008). *O papel da dança na (sub) cultura hip-hop*. Trabalho de conclusão de curso, Universidade de Porto, Porto, Portugal.

Hall, S. (1992). The west and the rest: Discourse and power. In Hall, S.; Gieben, B. *Formations of modernity*. Cambridge: Polity press in association with the open university.

\_\_\_\_\_. (2005). *A identidade cultural na pós-modernidade*. (Silva, T. T. & Louro, G.

L.). Rio de Janeiro: DP&A. (Obra original publicada em 1992).

\_\_\_\_\_. (2009). Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In Hall, S. (Org.) Liv Sovik. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. (Resende, A. L. G. Tradução). Belo Horizonte: Editora UFMG. (Obra original publicada em 2003).

Hallewell, L. (1982). *Books in Brazil: A history of the publishing trade*. Metuchen (N.J.), Scarecrow Press.

Heintze, B. (2005). A Lusofonia no interior da África Central na era pré-colonial. Um contributo para a sua história e compreensão na actualidade. *Cadernos de estudos africanos [online]*, número 7/8, 179-207.

Henriques, J.G. (2016). *Racismo em português*. Lisboa: Tinta da China.

Hernandez, L. L. (2005). O Pan Africanismo. *A África na sala de aula: Visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 131-157.

Hess, M. (2007a). *Is hip-hop dead?: The past, present, and future of america's most wanted music*. Westport, CT: Praeger.

\_\_\_\_\_. (2007b). *Icons of hip-hop: An encyclopedia of the movement, music, and culture*. Londres: Greenwood Press.

\_\_\_\_\_. (2009). *Hip-hop in America: A regional guide*. Santa Barbara: Greenwood Press.

Hiernaux, J. (1965). Introduction: The Moscow expert meeting. *Internacional social science journal*, volume 17, número 1, 73-84.

Hobsbawn, E. (1984). Introdução – A invenção das tradições. In Hobsbawn, E.; Ranger, T. (Orgs.). *A invenção das tradições*. (Cavalcante, C. C. Tradução). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 9-23. (Obra original publicada em 1983).



\_\_\_\_\_. (2002). *Tempos interessantes: Uma vida no século XX*. (Duarte, S. Tradução) São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 2002).

\_\_\_\_\_. (2004). *História social do jazz*. (Noronha, A. Tradução). Rio de Janeiro: Paz e Terra. (Obra original publicada em 1959).

Hoggart, R. (1957). *The uses of literacy: Aspects of working-class life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hohlfeldt, A. Grabauska, F. (2010). Pioneiros da imprensa em Moçambique João Albasini e seu irmão. *Brazilian journalism research, volume 6, número 1*.

Ianni, O. (1999). Globalização e crise do estado-nação. *Revista semestral do departamento de sociologia e pós-graduação em sociologia (Fundo ao desenvolvimento limpo)*, 129-135.

Johnson, A. G. (1997). *Dicionário da sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Kamel, A. (2007). *Não somos racistas: Uma reação aos que querem nos transformar em uma nação bicolor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Keil, S. (2013). *Multinational federalism in Bosnia and Herzegovina*. Londres: Ashgate.

Kucinski, B. (2002). Mídia e Democracia no Brasil. In Kunsch, M. M. K. E Fischmann, R. (Org.) *Mídia e Tolerância: A ciência construindo caminhos da liberdade*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 39-49.

Laranjeira, R. (2014). *Marrabenta: Sua evolução e estilização, 1950 – 2002*. Maputo: Minerva Central.

Latouche, S. (1996). *Ocidentalização do mundo: Ensaio sobre a significação, o alcance e os limites da unificação planetária*. Petrópolis: Vozes.

Lázaro, G.; Silva, O. (2016). Hip-hop em Angola: O rap de intervenção social. *Cadernos de estudos africanos*, 41-67.

LeFanu, S. (2012). *S is for Samora: A lexical biography of Samora Machel and the Mozambican dream*. Nova Iorque: Columbia University Press.

Lewgoy, B. (2010). Holocausto, trauma e memória. *Webmosaica*, volume 2, número 1 (jan-jun), 50-56.

Lima, L. da C. (1988). Clio em questão: A narrativa na escrita da história. In Prado Júnior, B. et al. *Narrativa: Ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 63-87.

Lima, M. E. O. e Vala, J. (2004). As novas formas de expressão do preconceito e do racismo. *Estudos de psicologia*, 401-411.

Lima, R. W. (2012). Rappers Cabo-verdianos e participação política juvenil. *Revista tomo*, volume 21, 263-294.

Lima, T. S. (2006). *Educação, cidadania e inclusão social*. Curitiba: Aos Quatro Ventos.

Lima, V. A. (2011). *Regulação das comunicações - História, poder e direitos*. São Paulo: Paulus.

Lin, L.W.; C.J. Milhaupt. (2013). Los Grandes Grupos Empresariales Chinos: Entendiendo los mecanismos del capitalismo de estado en China. *Revista chilena de derecho* volume 40, número 3, 801-858.

Lobato, L. V. C. (2018). A questão social no projeto do BRICS. *Ciência & saúde coletiva*, volume 23, 2133-2146.

Lopes, J. V. (2010). *Tarrafal – Chão bom – Memórias e verdades (II volumes)*. Praia: Instituto de Investigação e Patrimônio Culturais.

Lourenço, E. (2004). *A nau de Ícaro seguido de imagem e miragem da Lusofonia*. Lisboa: Edições Gradiva.

Macêdo, T. (2008). *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Editora UNESP.

Machado, T. (2011). *Graffiti Girl: Contributos para uma identidade feminina no contexto da produção de graffiti e de street art em Portugal*. Dissertação de mestrado, Universidade do Porto, Porto, Portugal.

Machel, S. (1974). *A luta continua*. Lisboa: Afrontamento.

Macqueen, N. (1998). *A descolonização da África portuguesa: A revolução metropolitana e a dissolução do império*. Lisboa: Editorial Inquérito.

Magnoli, D. (2009). *Uma gota de sangue: História do pensamento racial*. São Paulo: Editora Contexto.

Maldonado-Torres, N. (2008). A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento: Modernidade, império e colonialidade. *Revista crítica de ciências sociais*, 71-114.

Malcolm X. (1965). *Autobiography of Malcolm X*. Nova Iorque: Grove Press.

Marcussi, A. de A. (2015). *Resenha para o 3º Número da Revista Afro B (4 de 5)*. São Paulo: Museu Afro Brasil.

Maringolo, C. C. B.; Silva, C. R. F. (2017). As tessituras de diálogo: África-diáspora na literatura das escritoras negras Noémia de Sousa, Ntozake Shange e Conceição Evaristo. *Litterata: Revista do centro de estudos portugueses Hélio Simões, volume 7, número 1*, 104-119.

Marques, C. S. & Rosa, R. (2016). Música e moda hip-hop: Consumo, resistência e formação identitária de sujeitos de periferia. *Revista eco pós*, volume 18, 336-350.

Martins, R. & Canevacci, M. (2018). *Lusophone hip-hop*, Wantage: Sean Kingston.

Martins, R. A. (2012). Representação e sentido de pertencimento dos hip-hoppers em São Paulo e Lisboa. *Cadernos de arte e antropologia*, volume 1, número 2, 71-86.

\_\_\_\_\_. (2012). Associações periféricas de jovens hip-hoppers e representações identitárias na cidade. *Cidades, comunidades e territórios*, 65-75.

Marx, K.; Engels, F. (2007). *A ideologia alemã*. (Enderle, R., Schneider, N & Cavini, L. Tradução). São Paulo: Boitempo. (Obra original publicada em 1933).

Mateus, D. C.; Mateus, A. (2007). *Purga em Angola. Nito Alves, Sita Valles, Zé Van Dunem e o 27 de maio de 1977*. Lisboa: Edições ASA.

Mattelart, A. (2004). *Introdução aos estudos culturais*. São Paulo: Parábola Editorial.

Mattos, I. R. (1987). *O tempo saquarema*. São Paulo: Hucitec.

Mckiernan, K. (2006). *The kurds: A people in search of their homeland*. Nova Iorque: St. Martin's Press.

Meihy, J. C. S. B. (1998). Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio. *Revista USP*, volume 37, 82-91.

\_\_\_\_\_. (2004). Os fios dos desafios: o retrato de Carolina Maria de Jesus no tempo presente. In Vagner Gonçalves da Silva. (Org.). *Os fios dos desafios: o retrato de Carolina Maria de Jesus no tempo presente. 2ª edição, volume 2*. São Paulo: Selo Negro, 15-54.

\_\_\_\_\_. (2015). Repensando Carolina Maria de Jesus. *Revista diversitas*, volume 2, 523-529.

\_\_\_\_\_. (2016). Cinderela negra; negras Cinderelas: Carolina Maria de Jesus memória e simulacro. In Castro, M. B. & Santos, M. S. (Org.). *Relações raciais e políticas de patrimônio. 1ª edição, volume 1*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 93-106.

Memmi, A. (2007). *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. (Coelho, M. P. & Corbisier, R.). Rio de Janeiro: Paz e Terra. (Obra original publicada em 1957).

Mendonça, F. (2006). *Os meus versos*. Lisboa: Texto Editores.

\_\_\_\_\_. (2016). Noémia de Sousa e José Craveirinha nos trilhos poéticos da Mafalala. In Ribeiro, M. C.; Rossa, W. *Mafalala: Memórias e espaços de um lugar*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 33-52.

Mendonça Júnior, F. C. G. (2014). *Hip-hop como identidade cultural negra e periférica: A aversão de rappers brasileiros à rede globo*. Dissertação de mestrado, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.

\_\_\_\_\_. (2017a). A música como forma de resgate histórico em Angola: O 27 de maio de 1977 referido no rap local. *Revista convergência crítica, volume 11*, 168-195.

\_\_\_\_\_. (2017b) . A aversão de rappers à mídia no Brasil, Portugal e Angola. In *Comunicação, diversidade e tolerância: XV congresso ibero-americano de comunicação, volume 1*. FCH-UCP/ECA-USP, Lisboa/São Paulo, Portugal/Brasil, 817-835.

\_\_\_\_\_. (2018). Diferenças e semelhanças no discurso do espaço lusófono. In *Memoria del 56º congreso internacional de americanistas, volume 1*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 786-795.

\_\_\_\_\_. (2019). Rimando contra o 'mito' do bom colonizador: O rap como forma de combate ao racismo em Portugal. In Siteo, T.; Guerra, P. (Org.).

*Reinventar o discurso e o palco: O rap, entre saberes locais e olhares globais*. Porto: Universidade do Porto, 168-189.

Mendonça Júnior, F. C. G.; Nobre, I. (2016). Rap: uma representação pós-colonial e contra-hegemônica no cenário cultural. *Revista internacional de folkcomunicação*. Ponta Grossa: UEPG, 25-40.

Menezes, M. P. (2009). Poderes, direitos e cidadania: O ‘retorno’ das autoridades tradicionais em Moçambique. *Revista crítica de ciências sociais, volume 87*. Coimbra: Revues, 9-42.

\_\_\_\_\_. (2012). O ‘indígena’ africano e o colono ‘europeu’: A construção da diferença por processos legais. In *E-cadernos CES*, 67-93.

Merton, R. (1957). *Social theory and social structure*. New York: Free Press.

Messias, I. S. (2015). *Hip-hop educação e poder: O rap como instrumento de educação*. Salvador: EDUFBA.

Miguel, J. (2008) *Media, política e mercado na sociedade moçambicana: O sector televisivo aberto*. Tese de doutoramento, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, Rio Grande do Sul, Brasil.

Miguel, L. F. (2002). A eleição visível: A Rede Globo descobre a política em 2002. *Dados (Impresso)*, volume 46, número 2, 289-310.

Mitchell, T. (Org.). (2001). *Global noise: Rap and hip-hop outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press.

Müller, T. M. P. (2012). *Mídia e racismo*. Petrópolis: DP et Alii.

Napolitano, M. (2004). A MPB sob suspeita: A censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista brasileira de história (impresso)*, volume 24, número 47, 103-126.

Nascimento, R. L. X. (2014). *Palmares: Os escravos contra o poder colonial*. São Paulo: Editora Terceiro Nome.

Nascimento, W. S. (2013). *Gentes do mato: “Os novos assimilados” em Luanda (1926-1961)*. Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Naves, S. C. (2000). Da bossa nova à tropicália: Contenção e excesso na música popular. *Revista brasileira de ciências sociais*, volume 15, número 43, 35-44.

Neal, M. A. (2004). *That’s the joint! The hip-hop studies reader*. Nova Iorque/Londres: Routledge.

Neves, D. P. A. (2017). *A segurança interna em São Tomé e Príncipe: Os desafios do Século XXI*. Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Nucci, A. (2011). A guerra particular de Lenin – A deportação da intelectualidade russa pelo governo bolchevique. *Fênix – Revista de história e estudos culturais*, 1-6.

Oliveira, R. C. (2007). História, música e ensino ao ritmo dos excluídos: Músicas engajadas e problemáticas sociais na contemporaneidade. *Revista cadernos história*, volume 15, número 1, 137-147.

Oliveira, S. (2013). *O rap e os direitos humanos em Angola*. Porto Alegre: AFROLIC.

Olson, S. (2003). A história da humanidade: Desvendado 150.000 anos da nossa trajetória através dos genes. In Foley, R. *Os humanos antes da humanidade: Uma perspectiva evolucionista*. São Paulo: Editora UNESP, 170-190.

Orlandi, E. P. (1999). *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes.

Pardue, D. (2012). Cape Verdean Kriolu as an Epistemology of Contact. *Cadernos de estudos africanos*, 73-94.

\_\_\_\_\_, D. (2014). Creole as Drama Kriolu *Rappers* Extend a Cape Verdean Paradigm of the Encounter. *Social text*, 53-75.

Passarali, S. (1999). A invasão do *Rap* na escolarização da classe média. In Andrade, E. N. (Org.) (1999). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 125-136.

Paxton, R. O. (2007). *A anatomia do fascismo*. (Zimbres, P. & Zimbres, P.). São Paulo: Paz e Terra. (Obra original publicada em 2004).

Pêcheux, M. (1990). Análise Automática do Discurso (AAD-69). In Gadet & Hak (org). *Por uma análise automática do discurso*. Campinas: Editora Unicamp.

Pereira, A. (2013). Graffiti: práticas, estilos e estéticas de uma identidade cultural. *CIES e-working paper/150*, 1-16.

Pereira, A. D.; Visentini, P. G. F. (2010). *África do Sul: História, estado e sociedade*. Brasília: FUNAG/CESUL.

Peterson, J. B. (2014). *The hip-hop underground and african american culture*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.

\_\_\_\_\_. (2016). *Hip-hop headphones: A scholar's critical playlist*. Londres: Bloomsbury Academic.

Pikkety, T. (2017). *Às urnas, cidadãos! - Crônicas 2012-2016*. (Telles, A. Tradução) Rio de Janeiro: Intrínseca. (Obra original publicada em 2017).

Pinheiro, M. C.; Mendes, S. C. (2012). O jazz na literatura moçambicana da negritude. In Santos, M. R. G.; Lessa, E. M. *Música, discurso, poder, volume 26*. Braga: Edições Humus, 135-146.



Pöysä, A.; Rantala, J. (2018). Who has the word? Mc Azagaia's intervention into past and politics in Mozambique. In Martins, R.; Canevacci, M. (orgs.), *Lusophone hip-hop*. Wantage: Sean Kingston, 222–239.

Price, E. G. (2006). *Hip-hop culture*. Santa Barbara: ABC-CLIO.

Queni N. S. L. Oeste (2010). *Rap global*. Apresentação de Boaventura de Sousa Santos. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In Lander, E. (Org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: CLACSO, 201-246.

\_\_\_\_\_. (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In Lander, E. (Org). *A colonialidade do saber: Eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: CLACSO, 107-130.

Rake, A. (1990). *Who's who in Africa: Leaders for the 1990s*. Lanham: Scarecrow Press.

Ramos, A. P. M. (2009). *Figuras do discurso e (des)construção identitária: Uma análise dos raps nacionais da última década*. Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

Ramos S. (2002). *Mídia e racismo*. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional dos Editores de Livro.

Rantala, J. (2015). Rapper Azagaia e seus críticos. Debate sobre Moçambique. *Actas da II conferência internacional do centro de estudos africanos 2012. Os intelectuais africanos face aos desafios do século XXI*, 297-316.

\_\_\_\_\_. (2016). 'Hidrunisa Samora': Invocations of a dead political leader in Maputo Rap. *Journal of southern african studies* 42/6: 1161–77.

Raposo, O. (2007). *Representa Red Eyes Gang: Das redes de amizade ao hip-hop*. Dissertação de mestrado, Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, Portugal.

\_\_\_\_\_. (2010). “Tu és *rapper*, representa Arrentela, és *red eyes gang*”. Sociabilidades e estilos de vida de jovens do subúrbio de Lisboa. *Sociologia, problemas e práticas*, número 64, 127-147.

\_\_\_\_\_. (2011). «Até a bandidagem sabe»: segregação e sociabilidades entre os jovens do breaking da Maré. *CIES e-working paper/112*, 33.

\_\_\_\_\_. (2013). *Coreografias da amizade: Estilos de vida e segregação entre os jovens do break dance da Maré (Rio de Janeiro)*. Tese de doutoramento, Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Ratcliff, A. (2014). The crisis of the hip-hop intellectual. *35th annual national council for black studies*, 11-26.

Reis, F. R. C. (2010). *Das políticas de classificação às classificações políticas (1950-1996). A configuração do campo político angolano: contributo para o estudo das relações raciais em Angola*. Tese de doutoramento, Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Renan, E. (1863). *Vie de Jésus*. Paris: Michel Lévy frères - librairie éditeurs.

\_\_\_\_\_. (1863/1883). *l'Histoire des origines du christianisme (8 volumes)*. Paris: Michel Lévy frères - librairie éditeurs.

Restrepo, E; Rojas, A. (2010). *Inflexión decolonial: Fuentes, conceptos y cuestionamientos. 1ª edición*. Popayán: Samava.

Rex, J. (1983). *Race relations in sociological theories*. Londres: Routledge.

Ribeiro, M. C.; Rossa, W. (2016). *Mafalala: Memórias e espaços de um lugar*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Rocha, J.; Domenich, M. & Casseano, P. (2001). *Hip-hop: A periferia grita*. São Paulo: Fundação Editora Perseu Abramo.

Rocha, H. (2011). *Racismo e mídia*. Brasília: Universitas Humanas.

Rosa, A. C. B. S. (2017). *Ensino bilíngue em Cabo Verde: Desafios e práticas educativas*. Redenção: UNILAB.

Rose, T. (1994). *Black noise. rap music and the black culture in contemporary America*. Hanover: University Press of New England.

\_\_\_\_\_. (2008). *The hip-hop wars: What we talk about when we talk about hip-hop and why it matters*. Nova Iorque: Basic Civita Books.

Russell-Wood, A. J. R. (1998). *Um mundo em movimento. Os portugueses na África, Ásia e América (1415- 1808)*. Lisboa: Difel.

Said, E. (2005). *Representações do intelectual*. (Hautom, M. Tradução). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1994).

\_\_\_\_\_. (2007). *Orientalismo, o Oriente como invenção do Ocidente*. (Eichenberg, R. Tradução). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1978).

\_\_\_\_\_. (2011). *Cultura e imperialismo*. (Bottman, D. Tradução). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1993).

\_\_\_\_\_. (2012). *A questão da Palestina*. (Midori, S. Tradução) São Paulo: Editora Unesp. (Obra original publicada em 1979).

Salgado, S. (2011). O digital entre os muitos divides de África. *Media & jornalismo, número 18, volume 10*, 100–111

Sansone, L. (2004). *Negritude sem etnicidade: O local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador/Rio de Janeiro, Edufba/Pallas.

Santanella, L. (2010). *Eras culturais*. São Paulo: Paulus.

Santiago, S. (2000). *Uma literatura nos trópicos. 2ª edição*. Rio de Janeiro: Rocco.

Santos, B. de S. (1994). Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. *Tempo social - Revista de sociologia da USP. 5(1-2)*, 31-52.

\_\_\_\_\_. (2002). Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista crítica de ciências sociais, número 63*, 237-280.

\_\_\_\_\_. (2005). A crítica da governação neoliberal: O Fórum Social Mundial como política e legalidade cosmopolita subalterna. *Revista crítica de ciências sociais, número 72*, 7-44.

\_\_\_\_\_. (2007). Para além do pensamento abissal: Das linhas globais a uma ecologia dos saberes. *Revista crítica de ciências sociais, número 78*. Coimbra: CES, 3-46.

\_\_\_\_\_. (2008a). A filosofia à venda, a douta ignorância e a aposta de Pascal. *Revista crítica de ciências sociais, número 80*. Coimbra: CES, 11-43.

\_\_\_\_\_. (2008b). Do pós-moderno ao pós-colonial e para além de um e outro. *Travessias 7/8*, 15-36.

\_\_\_\_\_. (2014a). *A cor do tempo quando foge: Uma história do presente – Crônicas 1986 – 2013*. São Paulo: Cortez Editora.

\_\_\_\_\_. (2016). *A difícil democracia – Reinventar as esquerdas*. São Paulo: Boitempo Editorial.

\_\_\_\_\_. (2017). *Demodiversidade: Imaginar novas possibilidades democráticas. – (Epistemologias do Sul)*. Lisboa: Edições 70.

\_\_\_\_\_. (2018a). *O fim do império cognitivo*. Coimbra: Almedina.

\_\_\_\_\_. (2018b). *Na oficina do sociólogo artesão. Aulas 2011-2016*. São Paulo: Editora Cortez.

\_\_\_\_\_. (2018c). *Pneumatóforo: Escritos políticos 1981-2018*. Coimbra: Almedina.

Santos, C. J. (2012). Juventude e educação não-formal: Uma análise das práticas educativas do/no hip-hop soteropolitano. *Cidades, comunidades e territórios, volume 22*, 76-87.

Santos, J. A. (1999). *ABC do bê ò*. Luanda: Edições CC.

Santos, I. (2013). *A apropriação cultural como ferramenta de criação artística - Um estudo sobre a utilização do sampling no contexto do hip-hop nacional*. Dissertação de mestrado, Universidade do Porto, Porto, Portugal.

Santos, L. L. (2015). Consumo, hierarquias sociais e colonialidade econômica: na contramão de uma banalização da consciência. *Revista espaço ético: Educação, gestão e consumo, ano II, número 06, Setembro/Dezembro*, 1-28.

Santos, M. (2000). *Por uma outra globalização: Do pensamento único à consciência universal, 3ª edição*. Rio de Janeiro: Editora Record.

Santos, R. E. (2007). *Hip hop e educação popular em São Luís do Maranhão: Uma análise da organização Quilombo Urbano*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, Brasil.

Santos, R. V. (1996). *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: Fiocruz.

Scantamburlo (1981). *Gramática e dicionário da língua crioula da Guiné Bissau (GCr)*. Bolonha: Editrice Italiana.

\_\_\_\_\_ (1999). *Dicionário do guineense: Introdução e notas gramaticais – volume I*. Lisboa: Edições Colibri.

\_\_\_\_\_ (2019). *Dicionário do guineense - volume II*. Lisboa: Edições Colibri.

Schmitt, A.; Turatti, M. C. M.; Carvalho, M. C. P. (2002). A atualização do conceito de quilombo: Identidade e território nas definições teóricas. *Ambiente & sociedade [online]*, número 10, 129-136.

Shumaker (Schuma), M. A.; Brazil, E. T. V. (2000). *Dicionário mulheres do Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar.

Silber, L.; Little, A. (1996). *The death of Yugoslavia*. Londres: Penguin Books.

Silva, C. F. N. (2014). *Rap e literatura popular: Duas culturas, uma expressão*. Dissertação de mestrado, Universidade da Madeira, Funchal, Portugal.

Silva, J. C. (1999). Arte e educação: A experiência do movimento hip-hop em São Paulo. In Andrade, E. N. (Org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 23-38.

Silva, T. C. (1998). Educação, Identidades e Consciência Política: a 'Missão Suíça' no Sul de Moçambique (1930-1975). *Lusotopie 1998*, 397-406.

Silva, J. C. G. (1999). *Rap na cidade de São Paulo: Música, etnicidade e experiência urbana*. Tese de doutoramento, Universidade de Campinas, Campinas, Brasil.

Silva, J. C. G. (2012). Rap, a trilha sonora do gueto: um discurso musical no combate ao racismo, violências e violações aos direitos humanos na periferia. *colóquio internacional culturas jovens Afro-Brasil Américas: Encontros e desencontros*, São Paulo, Brasil, 1-17.

Silva, L. L. S. (2017). O papel da água para a prática de políticas distintas por parte de Israel entre os territórios da Cisjordânia e da faixa de Gaza. *Revista percurso (Online)*, volume 9, 213-233.

Silva, M. F. Q. (2012). *Influências da dança clássica e hip-hop em jovens praticantes em centros de dança*. Dissertação de mestrado, Universidade Aberta, Lisboa, Portugal.

Silva, M. L. (2004). História e interculturalidade: Aspectos críticos à educação e ao multiculturalismo no Brasil. *VIII congresso luso-afro-brasileiro de ciências sociais*, Coimbra, Portugal, 1-11.

Silva, R. S. (2012). *A periferia pede passagem: Trajetória social e intelectual de Mano Brown*. Tese de doutoramento, Universidade de Campinas, Campinas, Brasil.

Simões, J. A. (2013). Entre percursos e discursos identitários: Etnicidade, classe e género na cultura hip-hop. *Revista estudos feministas*, volume 21, número 1, janeiro/abril, 107-128.

Simões, S. (2017). *RAPublicar: A micro-história que fez história numa Lisboa adiada: 1986 - 1996*. Lisboa: Caleidoscópico.

Simmel, G. (1904). Fashion. In Johnson, K. P.; Torntore, S. J. & Eicher, J. *Fashion foundations: early writings on fashion and dress*. Oxford/New York: Berg.

Sitoe, T. (2012). *Comunidades hip-hop na cidade de Maputo*. Trabalho de conclusão de Curso, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, Moçambique.

\_\_\_\_\_ (2013). Música *RAP* e identidades na cidade de Maputo: Buscando pegadas e analisando discursos. *Agália 107*, 51–65.

Snell, K.; Söderman, J. (2014). *Hip-hop within and without the academy*. Lanham: Lexington Books.

Soares, I. (2000). Educomunicação, um campo de mediações. *Comunicação & educação*, volume 7, número 19, 12-24.

\_\_\_\_\_. (2014). Educomunicação e a formação de professores no século XXI. *Revista FGV online*, volume 4, 19-34.

\_\_\_\_\_. (2015). A Educomunicação, em diálogo com as tecnologias, na Educação Básica. *Comunicação & educação*, volume 20, 7-14.

Sodré, M. (1999). *Claros e escuros: Identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes.

Soledade, A. C. (2016). Recepção e conflito: O videoclipe “Isso aqui é uma guerra” do Facção Central e a diversidade de classificações. *Anais III encontro internacional de história, memória, oralidade e culturas*. Fortaleza: UECE.

\_\_\_\_\_. (2019). Entre o ethos criminoso e o professoral: A tentativa de censura do videoclipe “Isso aqui é uma guerra” do grupo Facção Central. In Muniz, A. C. & Leal, T. B. (Org.). *Arquivos, documentos e ensino de história: Desafios contemporâneos*. 1ª edição. Fortaleza: EdUECE, 205-236.

Sopa, A. (2014). *A alegria é uma coisa rara: Subsídios para a história da música popular urbana em Lourenço Marques (1920-1975)*. Maputo: Marimbiqwe, Conteúdos e Publicações.

Sopa, A.; Silva, C.; Neves, O.I. (2007). *Ao mata-bicho: textos publicados no semanário «O Brado Africano»*. Maputo: Texto Editores.

Sousa, J. P. (2008). Uma história do jornalismo em Portugal até ao 25 de Abril de 1974. *Jornalismo: história, teoria e metodologia da pesquisa, perspectivas luso-brasileiras*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.

Sousa, N. (2001). *Sangue negro*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos.



Spivak, G. C. (2010). *Pode o subalterno falar?*. (Almeida, S. R.G., Feitosa, M. P. & Feitosa, A. P. Tradução). Belo Horizonte: Editora UFMG. (Obra original publicada em 1983).

Stapleton, K. R. (1998). From the margins to mainstream: The political power of hip-hop. *Media, culture, society, volume 20*. London: Sage Publications, 219-234.

Steger, M. (2003). *A globalização-compreender*. (Tanque, A. & Serrano, H. Tradução). Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições. (Obra original publicada em 2003).

Swedenburg, T. (2001). Hip-hop vs. islamophobia: Aki Nawaz, Natacha Atlas, Akhenaton. In Mitchell, T. *Global noise: Rap and hip-hop outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press, 57-85.

Taddeo, E. (2012). *A guerra não declarada na visão de um favelado*. São Paulo: Saraiva.

\_\_\_\_\_. (2016). *A guerra não declarada na visão de um favelado 2*. São Paulo: Saraiva.

Teles, E. L. A. (2007). *Brasil e África do Sul: Os paradoxos da democracia – Memória políticas em democracias com heranças autoritárias*. Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Thompson, E. P. (1963). *The making of the english working-class*. Cambridge: Cambridge University Press.

\_\_\_\_\_. (1981). *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. (Dutra, W. Tradução). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1978).

Thornton, J. K. A. (2004). *África e os africanos na formação do mundo atlântico, 1400 - 1800*. (Motta, M. R. Tradução). Rio de Janeiro: Elsevier e Editora Campus. (Obra original publicada em 1992).

- Toop, D. (1984). *The rap attack: African juice to New York hip-hop*. London: Pluto.
- Yin, R. K. (2001). *Estudo de caso: Planejamento e métodos*. 2ª edição (Grassi, D. Tradução). Porto Alegre: Bookman. (Obra original publicada em 1994).
- Yoshinaga, G. (1999). *Nelson Triunfo: Do sertão ao hip-hop*. São Paulo: Literarua.
- Valdivieso, R. (2006) *Contribuição para o conhecimento da territorialidade humana: O graffiti e o espaço territorial urbano*. Dissertação de mestrado, Universidade do Porto, Porto, Portugal.
- Veiga, M. M. (2002). *O caboverdiano em 45 lições: Estudo sociolinguístico e gramatical*. Praia: INIC.
- Vianna, H. (1997). *O mundo funk carioca*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Wacquant, L. (2005). *Os condenados da cidade*. Rio de Janeiro: Editora Revan.
- Wallerstein, I. (2012). A análise dos sistemas-mundo como movimento do saber. In Vieira, P. A., Lima Vieira, R., & Filomeno, F. A. (Orgs.). *O Brasil e o capitalismo histórico: Passado e presente na análise dos sistemas-mundo*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 17-28.
- Watkins, S. C. (2005). *Hip-hop matters: Politics, pop culture, and the struggle for the soul of a movement*. Boston: Beacon Press.
- Wedderburn, C. M. (2002). Prefácio: Abdias Nascimento e o surgimento de um pan-africanismo contemporâneo global. In Nascimento, A. *O Brasil na mira do pan-africanismo*. Salvador: Editora EDUFBA, 17-32.
- \_\_\_\_\_. (2007). *O racismo através da história. Da antiguidade à modernidade*. Salvador: Instituto Cultural Steve Biko.

Zamparoni, V. (2012). O colonialismo e a criação de raças e identidades em Lourenço Marques, Moçambique. In Sansone, L. *Memórias da África: Patrimônios, museus e políticas das identidades*, 177-212.

Zeni, B. (2004). O negro drama do rap: Entre a lei do cão e a lei da selva. *Estudos avançados*, 225-241.

Zibordi, M. A. (2015). *Hip hop paulistano, narrativa de narrativas culturais*. Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.