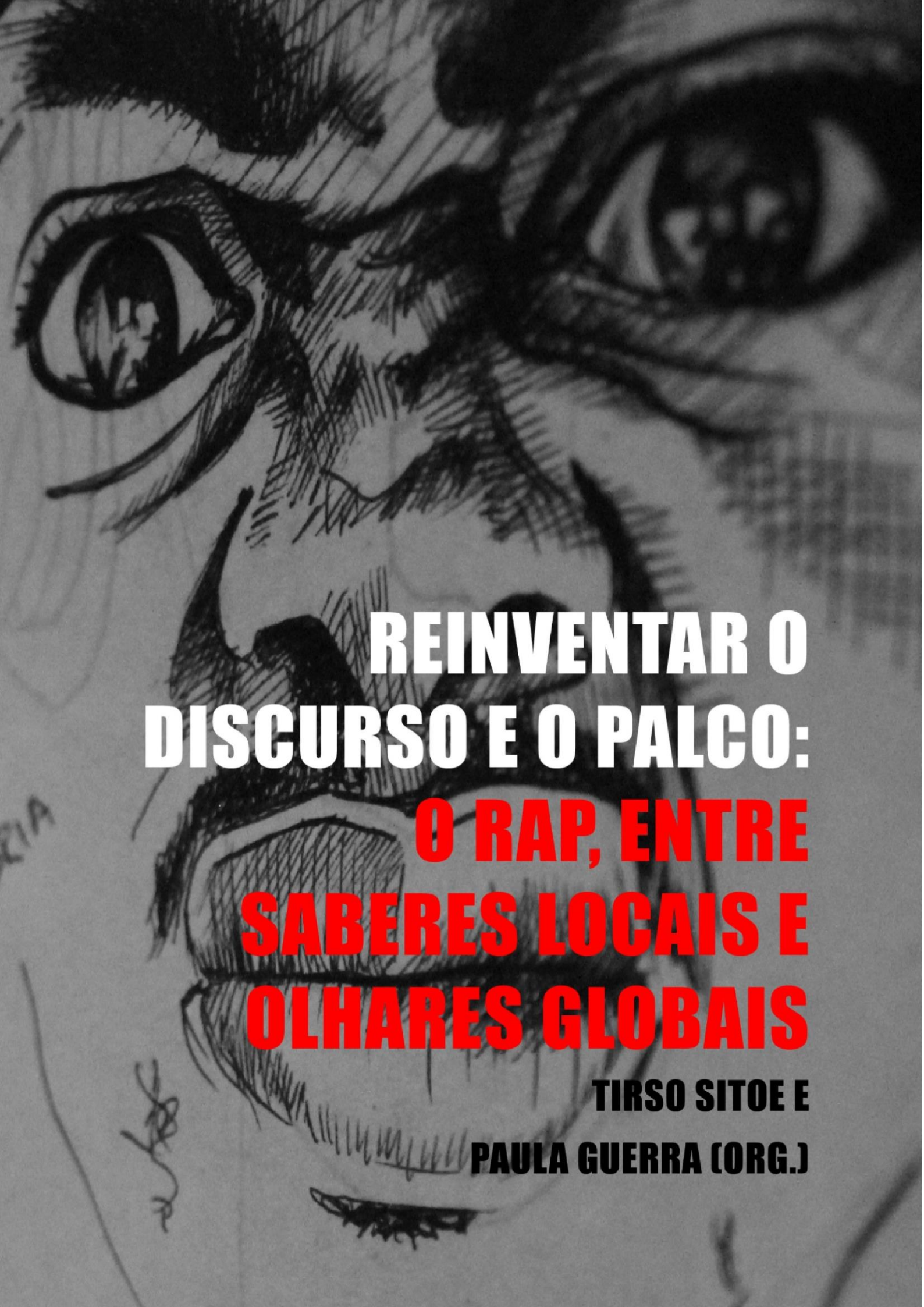
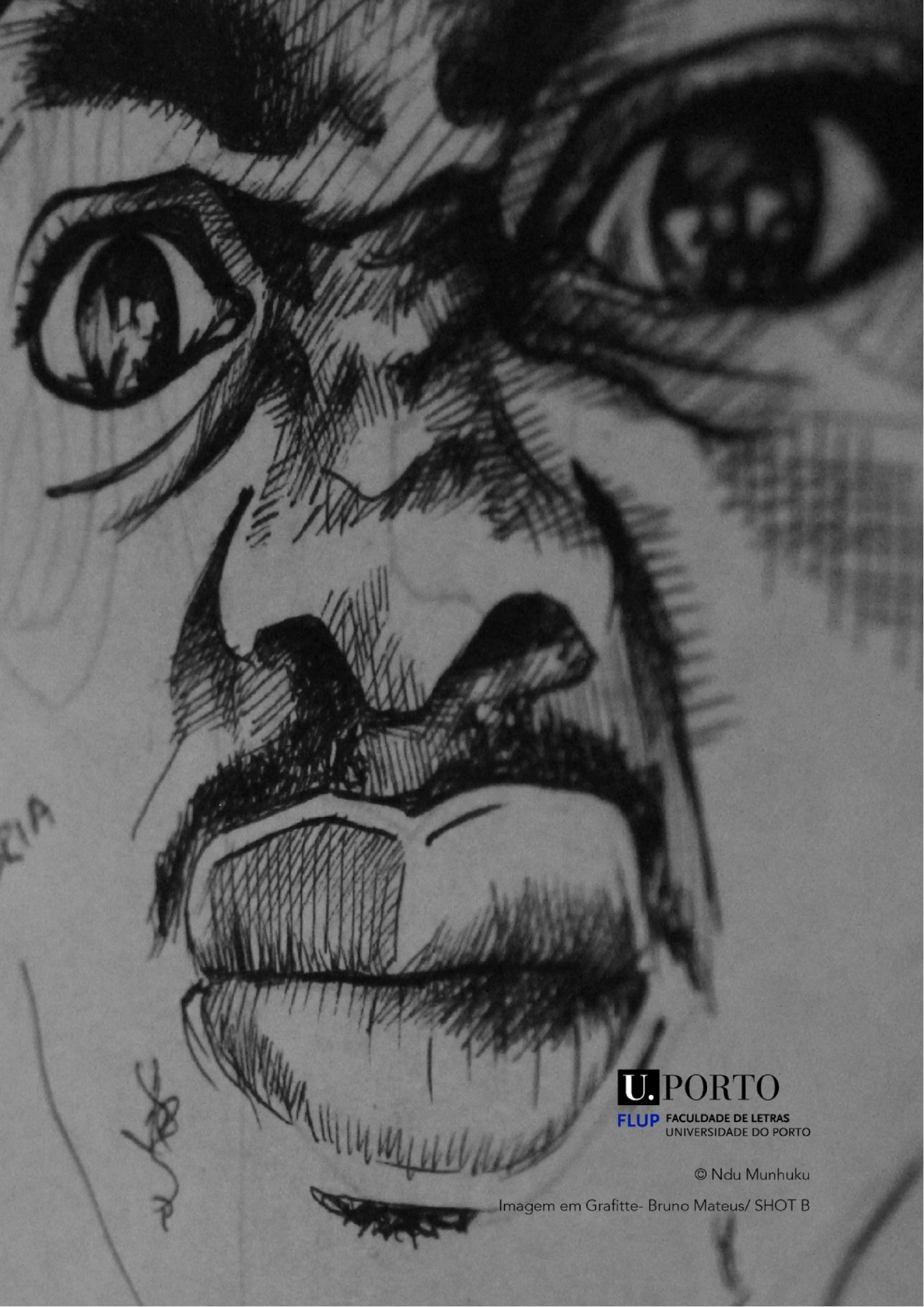


REINVENTAR O DISCURSO E O PALCO: O RAP, ENTRE SABERES LOCAIS E OLHARES GLOBAIS

TIRSO SITOE E
PAULA GUERRA (ORG.)



U.PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

© Ndu Munhuku

Imagem em Grafitte- Bruno Mateus/ SHOT B

Todo o conteúdo apresentado nos capítulos é de exclusiva responsabilidade dos seus autores. As ideias apresentadas não representam necessariamente a opinião dos organizadores.

Atribuição CC BY 4.0. International.

Este livro é licenciado sob um Creative Commons Attribution 4.0. International License (CC BY 4.0). É permitido compartilhar, redistribuir, adaptar transformar e construir o conteúdo deste livro. Os créditos apropriados devem ser atribuídos aos autores e organizadores.

REINVENTAR O DISCURSO E O PALCO:

O RAP, ENTRE SABERES LOCAIS E OLHARES GLOBAIS

TIRSO SITOE E

PAULA GUERRA (ORG.)

Ilustração da Capa por Bruno Mateus/ SHOT B
Design por Juliana Guiomar e Sofia Sousa

Publicado em outubro 2019
Universidade do Porto. Faculdade de Letras
[University of Porto. Faculty of Arts and Humanities]
Porto, Portugal

ISBN 978-989-8969-17-0
Suporte: eletrónico - Formato: PDF / PDF/A

Este livro foi objeto de uma revisão cega de pares.

INDÍCE

Os autores .....

Prefácio 13
Boaventura de Sousa Santos

RITMO, PALAVRA E POESIA.....15
Paula Guerra e Tirso Sitoe

PARTE I MOÇAMBIQUE CANTA 29

CAPÍTULO 1.....30

"Eu sou um cidadão, brada". O RAP como forma de artivismo em Moçambique? 30
Lurdes Macedo, Eduardo Lichuge e Sara Jona Laisse

CAPÍTULO 2 48

Diálogos ausentes? O RAP de protesto, a censura, a criminalização dos músicos e dos protestos sociais em Moçambique pós-colonial 48
Tirso Sitoe

CAPÍTULO 3 63

Memória pública e 'antepassados políticos' através do RAP moçambicano.....63
Janne Rantala

PARTE II BRASIL GRITA.....82

CAPÍTULO 4 83

"Isso aqui é uma guerra": o RAP de protesto no Brasil.....83
Susan de Oliveira

CAPÍTULO 5 100

Rimar, improvisar e ocupar a cidade: o RAP reinventado os discursos e os palcos em uma capital brasileira 100
Dulce Mazer

CAPÍTULO 6 115

O RAP glocal: A produção do conhecimento socialmente robusto no contexto das favelas do Rio de Janeiro.....115
Astrid Maciel Motta

CAPÍTULO 7 128

A rua como um lugar de luta política, arte e performance no Brasil 128
Vera Fátima Gasparetto

PARTE III PORTUGAL PROTESTA 151

CAPÍTULO 8 152

Conexões da lusofonia: aproximações entre Brasil e Portugal por meio do RAP 152

Rômulo Vieira da Silva e Luiza Bittencourt

CAPÍTULO 9 168

Rimando contra o "mito" do bom colonizador: O RAP como forma de combate ao racismo em Portugal 168

Francisco Carlos Guerra de Mendonça Júnior

CAPÍTULO 10 190

Para uma história e teoria crítica do RAP em Portugal: Fixar os paradoxos, os caminhos percorridos e as resistências das primeiras mulheres 190

Soraia Simões

CAPÍTULO 11 202

Verdade e consequência no hip-hop português contemporâneo: o caso de Capicua 202

Paula Guerra

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Malangatana e Shikhani, conversando com José Pádua, em 1970, durante a pintura do mural "Vóvó Chipangara está zangada" (ao fundo). 34
Figura 2. Malangatana e Shikhani, em frente ao mural "Vóvó Chipangara está zangada", em 1970, após o término da obra. 34
Figura 3. Dois registos fotográficos do evento Conversa com Azagaia.....43
Figura 4. Cartaz de promoção do evento Conversa com Azagaia, realizado no dia 24 de janeiro de 2018, no Café Akino, em Maputo 43
Figura 5. W-Meka, produtor da Rapbenta, atuando durante o show The Next Generation 44
Figura 6. Cartaz promocional do show de RAP The Next Generation, realizado no Teatro Gil Vicente, em Maputo, a 16 de dezembro de 2017 44
Figura 7. Fotografia feita ao Azagaia no evento de comemoração dos 10 anos do álbum Babalaze, no dia 1 de dezembro de 2017, em Maputo 49
Figura 8. Notificação da Procuradoria da República para Edson Da Luz, conhecido como Azagaia nos meandros da música 56
Figura 9. Alguns antepassados políticos: Samora Machel (esquerda), Josina Machel (centro) e Eduardo Mondlane (direita) - são representados no poster de um evento de hip-hop na cidade da Beira, em comemoração do Dia dos Heróis Moçambicanos em 2018.....64
Figura 10. Rapper Azagaia da Namaacha, em palco durante a Marcha Popular pela Paz, em 2016, com o dedo indicador levantado como a estátua de Samora Machel (à esquerda) 69
Figura 11. (esquerda): Publicidade do álbum Xibalo por Mesio; (à direita): a cantora Dama do Bling, conhecida por apresentar uma imagem sexualmente explícita e referida nas barras do Y-Not da música Se Samora Estivesse Vivo (Mesio et al, 2012) 71
Figura 12. Mahamudo Amurane, a figura do ano 2017, por jornal Savana 73
Figura 13. Samora Machel e Josina Muthemba no seu casamento, durante a luta de libertação nacional no ano 1969. Mão de Uria Simango (esquerda) 74
Figura 14. Recorte da Cartografia de Batalhas da Região Metropolitana de Porto Alegre 106

Figura 15. Batalha sob o viaduto do Brooklyn, em Porto Alegre 108
Figura 16. Cinco lógicas ou modos de produção da não existência x superação das ausências 119
Figura 17. As onoculturas X as ecologias e a produção do conhecimento..... 125
Figura 18. Manifestantes ocupam escadaria da Igreja Universal durante uma das Marchas das Vadias em Florianópolis 139
Figura 19. Manifestantes realizam performances para demonstrar as vítimas de abortos clandestinos, novembro de 2013 141
Figura 20. Marcha Internacional Mundos de Mulheres por Direitos, setembro de 2017 142
Figura 21. Logomarca da 'Batalha das Minas' 143
Figura 22. Roda da Batalha do Conhecimento na 'Batalha das Mina', junho de 2018 145

Os autores

Astrid Maciel Motta, Brasil, pedagoga de formação, doutora e mestre em Políticas Públicas e Formação Humana pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil. Especialização em Gestão Empreendedora da Educação pela Universidade Federal Fluminense e Pedagogia Empresarial pela Universidade Estadual de Minas Gerais. É professora no Instituto Educacional Almenara. E-mail: astridmotta@hotmail.com

Boaventura de Sousa Santos, Portugal, doutor em Sociologia do Direito pela Universidade de Yale e professor catedrático jubilado da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e distinguished legal scholar da Universidade de Wisconsin-Madison. Foi também global legal scholar da Universidade de Warwick e professor visitante do Birkbeck College da Universidade de Londres. É director do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e coordenador científico do Observatório Permanente da Justiça Portuguesa. O seu trabalho tem sido publicado em português, inglês, italiano, espanhol, alemão, francês, chinês e romeno. E-mail: bsantos@ces.uc.pt

Dulce Mazer, Brasil, jornalista, realiza pós-doutoramento na Universidade Federal do Rio Grande do Sul no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação (linha Mediações e Representações Culturais e Políticas). É doutora em Comunicação e Informação pelo mesmo Programa. Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina. Pós-Graduada (*Lato Sensu*) em Marketing, Comunicação e Negócios pela Faculdade Estadual de Ciências Económicas de Apucarana. E-mail: mazer.dulce@gmail.com

Eduardo Lichuge, Moçambique, formado em História pela Universidade Eduardo Mondlane e doutor em Etnomusicologia pela Universidade de Aveiro, Portugal. Atualmente exerce a função de Diretor Adjunto para a Investigação e Extensão e coordena a Plataforma ECArte-Comunicação, Arte e Sociedade na Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, e é membro organizador das *Tertúlias Itinerantes*. É investigador afiliado ao Instituto de Etnomusicologia e Estudos de Música e Dança da Universidade de Aveiro e membro da Comissão Científica do Bragança Music Fórum (Instituto Politécnico de Bragança). E-mail: lichuge@ua.pt

Francisco Carlos Guerra de Mendonça Júnior, Brasil, doutorando em Ciências da Comunicação e mestre em Comunicação e Jornalismo pela Universidade de Coimbra, Portugal. Graduado em jornalismo e radialismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Concluiu ainda MBA em Administração e Marketing Esportivo pela Faculdade do Nordeste. É artista, atuando como *RAPentista*, uma mistura entre o RAP e o repente, ritmo do Nordeste do Brasil, e também produtor cultural. E-mail: carlosguerrajunior@hotmail.com

Janne Rantala, Moçambique, antropólogo cultural doutorado na University of Eastern Finland. É investigador e coordenador da comissão científica da Bloco 4 Foundation. Atualmente, realiza a sua investigação de pós-doutoramento no Centre for Humanities Research na University of the Western Cape, na África do Sul. Além de sua pesquisa, também está envolvido em projetos de arte. E-mail: janne.juhana@gmail.com | Links: http://bloco4foundation.org/

Luiza Bittencourt, Brasil, doutora em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Brasil e da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal. Investigadora Associada do Laboratório de Pesquisas em Culturas Urbanas e Tecnologias da Comunicação (LabCult/UFF) e do grupo de pesquisa More Than Loud (Universidade do Porto). Luiza é produtora cultura e co-lidera o coletivo Ponte Plural. E-mail: luiza@ponteplural.com.br

Lurdes Macedo, Portugal, doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho, Portugal. É Professora Auxiliar na Universidade Lusófona do Porto onde leciona na área das Relações Públicas. Atualmente trabalha na investigação pós-doutorada em Comunicação Intercultural para o Desenvolvimento, no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho. E-mail: mlmacedo71@gmail.com

Paula Guerra, Portugal, doutora em Sociologia, professora do Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e investigadora do Instituto de Sociologia da Universidade de Porto, Portugal. Investigadora colaboradora no Centro de Estudos Geográficos e Ordenamento do Território (CEGOT) e no Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM). É professora adjunta no Griffith Centre for Cultural Research (GCCR) na Austrália. É cofundadora e cocoordenadora da Rede Lusófona Todas as Artes, do Projeto KISMIF e da KISMIF Conference. E-mail: pguerra@letras.up.pt | Links: http://paulaguerra.pt/ https://www.kismifconference.com

Rômulo Vieira da Silva, Brasil, doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Mestre e bacharel em Comunicação, com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal Fluminense. Membro do Laboratório de Pesquisas em Culturas Urbanas e Tecnologias da Comunicação (LabCult/UFF) e do Laboratório de Estudos Interdisciplinares de Música e Cultura (MusiLab/UFF). E-mail: vieiradasilvaromulo@gmail.com

Sara Jona Laisse, Moçambique, doutora em Literaturas e Culturas em Língua Portuguesa pela Universidade Nova de Lisboa. Docente de Cultura Moçambicana e Metodologia de Pesquisa na Universidade Politécnica de Maputo. É consultora em Avaliação de Qualidade de Ensino e autora de manuais de ensino, artigos publicados em jornais e revistas nacionais e estrangeiras. Dinamiza o evento académico *Tertúlias Itinerantes*, no qual se discute o tema "interculturalidade", e mantém um programa de incentivo ao gosto pela literatura designado *Tertúlias de Sábado*. E-mail: saralaisse@yahoo.com.br

Soraia Simões, Portugal, pós-graduada em estudos de música popular e mestre em História Contemporânea pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Investigadora integrada do Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Autora da Mural Sonoro, plataforma digital criada em 2011. Dirige a associação cultural Mural Sonoro desde 2014. E-mail: muralsonoro.soraiasimoes@gmail.com | Links: https://www.muralsonoro.com/

Susan de Oliveira, Brasil, professora associada do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da Universidade Federal de Santa Catarina. Doutora em Literatura pela mesma universidade, onde coordena o Núcleo de Estudos de Poéticas Musicais e Vocais. Pós-doutorada em Literatura Comparada pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Portugal. Especialista em literaturas africanas de língua portuguesa pelo Instituto Camões, Lisboa, Portugal. É investigadora associada do Centro de Estudos Internacionais do ISCTE-IUL (Portugal). E-mail: susandeoliveira@yahoo.com.br

Tirso Sitoe, Moçambique, fundador, diretor executivo e investigador da Bloco 4 Foundation. Mestre e pós-graduado em Relações Interculturais pela Universidade Aberta de Lisboa e licenciado em Antropologia pela Universidade Eduardo Mondlane. Colabora em projetos de investigação internacional com o Instituto de Etnomusicologia com sede na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. E-mail: tirsohilariositoe@gmail.com | Links: http://bloco4foundation.org/

Prefácio

Boaventura Sousa Santos

Este é um dos primeiros livros publicados em português sobre a cultura *hip-hop*, e em particular o *rap*, no espaço de língua portuguesa, mais especificamente no Brasil, em Moçambique e em Portugal. É um trabalho de reflexão sociológica crítica sobre o *rap* como manifestação artística, nascida no que designo por zona colonial, ou seja, na zona de sociabilidade cujas práticas económicas, políticas e sociais são tratadas pelos poderes dominantes de acordo com tensão entre apropriação e violência e, por isso, por meio de respostas repressivas ou e pelo silenciamento ou ignorância ativa das criações e das inovações que aí ocorrem. A dominação capitalista, colonialista e patriarcal, trata a zona colonial como um campo de ausências e invisibilidades.

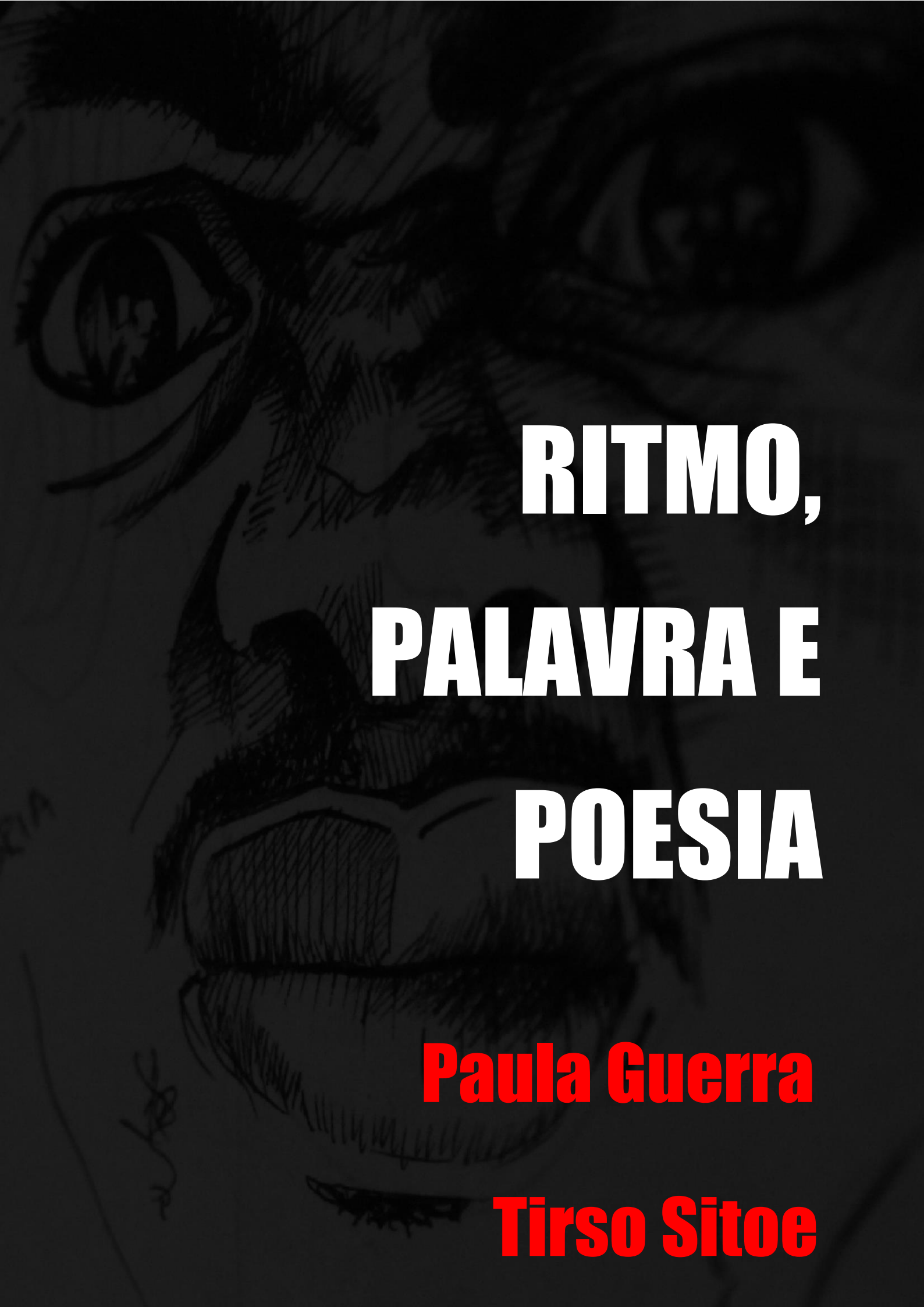
O *rap* e o *hip-hop* em geral, são a demonstração mais eloquente nos nossos dias, de que tais supostas ausências são campos fertilíssimos de criatividade de que a sociedade no seu conjunto, muito beneficiaria se os seus preconceitos a tal, não obstassem.

Os artistas do *hip-hop* são hoje, a vanguarda da denúncia dessa sociologia das ausências e, ao fazê-lo, dão testemunho da criatividade, da resistência e da inovação das práticas protagonizadas pelos excluídos, marginalizados e discriminados. A sua arma é a arte, um conceito elitista que *okupam* para desafiar o cânone e mostrar a sua extrema seletividade e os preconceitos raciais, sexuais e religiosos em que assenta.

Esta *okupação* tem uma potencialidade enorme para denunciar a existência da linha abissal que divide e separa a sociabilidade colonial da sociabilidade metropolitana (onde se constroem os valores supostamente universais da arte). Esta denúncia transforma-se num poderoso instrumento de resistência quando habitado por uma aspiração de verdade, de liberdade e de felicidade. Uma aspiração que pedagogicamente e politicamente procura aliados no outro lado da linha para potenciar a luta por uma sociedade mais justa.

Ao dedicar-se com grande sofisticação sociológica e crítica ao *rap*, este livro mostra de uma maneira muito convincente que não há justiça social global, sem justiça artística global. Este livro é de leitura obrigatória para todos aqueles que queiram entender um dos fenómenos culturais mais relevantes do nosso tempo, a pujança da resistência contra a opressão, a dominação e a reformulação dos critérios estéticos dominantes a que ela obriga.

Coimbra, 1 de setembro de 2019



RITMO, PALAVRA E POESIA

Paula Guerra

Tirso Sitoe

Os anos 1980 em Portugal: a chegada do cosmopolitismo

Os anos 1980 em Portugal foram marcados pelo reforço substancial das subculturas juvenis. Uma delas, marcada por diferentes características, foi o movimento hip-hop. Apesar da sua influência pública ser mais forte na década de 1990, consideramos que a importância de uma multitude de fatores que surgiram na década de 1980 não deve ser escamoteada e, por conseguinte, consideramos o hip-hop mais um exemplo da inovação e rutura artística em Portugal na década de 1980.

O sociólogo português António Barreto (1995) caracteriza a situação portuguesa pré-25 de abril de 1974 da seguinte forma: a sociedade portuguesa não era plural. Apesar de um longo e extenso império colonial, a sociedade portuguesa era homogénea. Não eram visíveis formas de diversidade étnica, cultural ou religiosa. Portugal era um país fechado, pobre, homogéneo e com uma sociedade civil pobre. Atualmente a sociedade portuguesa já se caracteriza por uma maior pluralidade em vários níveis sociais. O nosso argumento é que se o tirocínio se deu com o 25 de abril de 1974, apenas se materializou de facto na década de 1980. E de uma forma muito rápida: a sociedade portuguesa fez em pouco mais de vinte anos, o que outros países europeus fizeram em cinquenta ou sessenta anos. O que não quer dizer que Portugal se tenha aproximado de todos os padrões europeus, nomeadamente dos económicos (Barreto, 1995: 843).

Os anos 1980 representam, por isso, um marco cronológico de profundas mudanças para um Portugal recém-saído do período revolucionário e numa fase de estabilização democrática, de onde se destaca: uma notável expansão do poder de compra das classes médias; o processo de adesão à Comunidade Económica Europeia (CEE), que resultou numa afluência de investimentos comunitários, na quebra de um certo isolamento internacional e o fim das barreiras alfandegárias; um forte processo de secularização; um consenso constitucional limitado por sucessivas crises políticas, governos minoritários e repetidas eleições; terciarização da sociedade portuguesa; progressivo envelhecimento demográfico e diminuição do tamanho do agregado familiar; aumento da escolaridade média (Stoer, 1982); surgimento de uma (ainda incipiente) cultura de massas, entre outros indicadores (Barreto, 1995; Santos, 1993; Pereira e Loff, 2006).

Tratou-se de uma época em que o sentido migratório começou a se inverter, iniciando-se uma corrente imigratória oriunda das antigas colónias africanas e do Brasil, que fez com que, em meados dos anos 1990, a população estrangeira residente, se situasse em 2% da população total (Barreto, 1995). Particularmente importante foi o processo de integração nacional a vários níveis. Isto é, a integração de várias camadas populacionais como as mulheres e os mais jovens. Em relação a estes últimos, podemos falar do desenvolvimento de culturas juvenis específicas (Guerra, 2013; Ferreira, 2008; Pais, 2003; Pais e Blass, 2004; Simões, Nunes e Campos, 2005), associadas

simultaneamente a uma extensão da escolaridade e uma evolução económica, que permitiu que os jovens se tornassem numa camada social per se.

É também neste caldo cultural e de recetividade para a novidade que surge o boom do rock português, que apesar de alguma polémica relativamente à sua extensão temporal, grosso modo, situa-se entre os anos 1980-1984. Um período temporal curto, mas extremamente frutuoso. Foi aqui que se deu o corte com o que era tido como tradicionalmente nacional, particularmente a música de intervenção e o fado. As influências advêm de outros quadrantes, nomeadamente da cultura anglo-saxónica (Guerra, 2015). Operou-se, efetivamente, uma verdadeira revolução. Podemos estabelecer a relação deste novo contexto nacional com o espoletar do pós-modernismo, muito embora ainda restrito às grandes zonas urbanas – Porto e Lisboa. Efetivamente começava a busca de novas modas, estilos, sensações e experiências, em que o consumo surge como a variável estruturadora da vida quotidiana (Featherstone, 1991; Lyotard, 1989).

O hip-hop nas sociedades de marginalidade avançada e de capitalismo tardio

Como Francisco Carlos Guerra de Mendonça Júnior e Paula Guerra analisarão ao longo deste livro, Portugal, apesar de se ter aberto na década de 1980, continuava a ser um país homogéneo e pouco dado à diferença. Mais do que isso, um país que se definia como inclusivo e de brandos costumes, mas que era tudo menos isso para os migrantes das antigas colónias portuguesas. Não é este o espaço para se analisar o racismo em Portugal, questão que Francisco Carlos Guerra de Mendonça Júnior fará ao longo do seu capítulo, mas consideramos ser interessante efetuar uma ligação do *hip-hop*, uma cultura urbana, e as mudanças urbanas que ocorrem no mundo ocidental desde a década de 1970 e em Portugal, desde a década de 1980. Isso, em parte, pode explicar a génese do *hip-hop* em Portugal.

Comecemos por Soja (2010). Este autor cunha o termo de *geografias injustas*, que possui um âmbito bastante amplo: pode ir desde o corpo até aos limites do planeta. Todavia, o autor foca-se, acima de tudo, no contexto urbano. Analisando as geografias exógenas, é possível constatar que a organização macro espacial, possui determinadas caraterísticas não meramente devido a questão de conveniência, mas, isso sim, devido a questões como o poder político, dominação cultural, etc., que não deixam de originar geografias injustas. Um exemplo desses locais, politicamente gerados e que impõe constrangimentos em todas as esferas da vida social, pode ser os *banlieues* parisienses ou os bairros sociais portugueses, caraterizados por populações *despossidentes* a nível económico, cultural e social. Estas condições não deixaram de ser agravadas pelas políticas sociais (ou ausência delas) levadas a cabo. Tornaram-se mesmo espaços invisíveis. Apenas se repara neles quando ocorrem lá motins ou carros são incendiados. O que Soja apelida como a expressão de uma *cidadania insurgente* e *movimentos de justiça desarticulados* (Soja, 2010: 34).

Said (1979) dizia, e todos os membros da cena *hip-hop* podem secundá-lo, que n*enhum de nós é completamente livre da luta em relação à geografia*. Nesta expressão, a "luta" não remete exclusivamente para questões de luta militar ou similares, mas também lutas ideológicas, da maneira de se pensar e agir. E esta expressão só pode ser entendida se a situarmos, no contexto da crítica pós-colonial, que defende que a injustiça espacial não deixa de ser socialmente produzida, especialmente no contexto de relação de forças desiguais entre o Ocidente e os outros. O que dá origem ao que apelida de *imaginative geographies*, fruto de um *orientalismo eurocêntrico*. Ou, como diria Boaventura de Sousa Santos (2018), os vários "Sul" no Norte.

É inegável que existe uma relação entre geografias injustas e etnia. É um facto que nos EUA, as populações de minorias étnicas, especialmente negros, têm uma maior probabilidade de viverem em zonas com baixos padrões de qualidade do ar, entre outras dimensões. Apesar de a realidade norteamericana ser diferente da portuguesa, a verdade é que mantém linhas de contacto, que serviram como espoletador do *hip-hop*. Por essa razão, a abordagem de Wacquant (2003) merece ser acionada. Para este sociólogo francês, o Estado está muito longe de ser a *sábia organização* de que nos fala Durkheim. Muito pelo contrário, é um Estado híbrido, um verdadeiro EstadoCentauro, isto é, os apoios sociais que permanecem são essencialmente dirigidos para os mais favorecidos; enquanto para as franjas despossidentes fica reservado o reverso da medalha, a versão coercitiva, a mão direita do Estado.

Isso é particularmente visível pelo avanço do Estado penal. Ao mesmo tempo que se desinveste na vertente social, aposta-se na vertente coercitiva. E faz-se de duas maneiras: primeiro, tornando as instituições de apoio social também em instituições de vigilância das *classes perigosas*. Os indivíduos, para terem direito aos seus benefícios, passam a ser obrigados a adotar determinados comportamentos e a aceitar todo o emprego (*workfare*), estágios de formação, etc., sob pena de perder os apoios sociais. Isto serve, primeiro, para *acalmar* as vozes que se insurgem contra a crescente *cultura de dependência*; segundo, como um aviso para os trabalhadores, especialmente com baixos salários, que existe um estado ainda pior do que aquele em que se encontram; terceiro, serve para mascar as estatísticas de desemprego. A segunda maneira remete para uma política de *contenção repressiva da pobreza*, isto é, o recurso cada vez crescente ao sistema carcerário, que teve um aumento vertiginoso nas últimas décadas, afetando essencialmente a população negra (Wacquant, 2003: 28-30).

A privação de recursos, aliada à implementação do espírito capitalista, levou então ao surgimento dos subúrbios, onde se concentram essencialmente os bairros ou guetos, arrastando para estes espaços quem não possui os padrões dominantes em termos de recursos sociais, económicos, culturais e políticos. Torna-se, assim,

pertinente analisar as implicações de todo este fenómeno ao nível simbólico, destacando-se que a polarização e separação entre bairros privilegiados e bairros sociais, ou destes com o resto da cidade, podem ser analisadas através de uma perspetiva durkheimiana, especialmente dos conceitos de *sagrado e profano*. Na antiguidade, eram as muralhas que tinham essa conotação: tudo o para lá das muralhas era *profano*, perigoso, algo a evitar; dentro dos limites das muralhas encontrava-se o *sagrado*, a segurança, os nossos semelhantes (Fernandes, 1992: 63-67). Com a modernidade, as muralhas, quando não foram demolidas, perderam a sua centralidade e simbolismo, especialmente devido ao fenómeno da mobilidade, dando origem a uma cidade que E. Soja apelida de *expolis*, onde as fronteiras são cada vez mais difíceis de identificar (Soja, 1997).

Contudo, consideramos que apesar destas fronteiras físicas terem sido derrubadas, mantêm-se claras fronteiras simbólicas, onde a questão do sagrado e do profano mantém a sua pertinência. As fronteiras, cada vez mais fluídas, dos bairros sociais ou guetos, são vistas como o *profano* para os não habitantes, como locais a evitar, o que contrasta com a visão do *sagrado* que possuem das suas zonas residenciais, especialmente se forem condomínios fechados. Esta separação entre sagrado e profano reflete sempre um antagonismo, já que se refere de dois mundos opostos, hostis (Fernandes, 1992).

Quando se fala de certos bairros sociais, é de realçar que se trata de um bairro monofuncional, o que provoca sentimentos de exclusão social, devido à importância da mobilidade. Isto ocorre porque durante o processo de urbanização, as cidades desenvolveram um conjunto de equipamentos, desde escolas a hospitais, que originou dois fenómenos: por um lado, levou a que certos bairros ficassem remetidos a um monofuncionalismo e, por outro lado, surgiram espaços urbanos que concentravam grande parte dos equipamentos essenciais. Ou seja, deixa de ser possível para uma população assegurar todas as suas necessidades no bairro onde habitam, o que acentua a predominância do fenómeno de mobilidade. Como a mobilidade depende de capitais que os habitantes destes bairros tendem a não ter, isto pode levar a um acentuar das desigualdades (Remy & Voyé, 1994: 69-111). Ainda que as condições dos bairros possam estar a melhorar e que hoje estes já não sejam clandestinos e neles existam saneamento, recolha de lixo, iluminação e alguns equipamentos e infraestruturas, a verdade é que esta oposição se mantém, até porque as condições destes espaços são claramente inferiores e marcadas, por exemplo, por habitações sobrelotadas, construções deficitárias e acessos difíceis aos bairros (Malheiros *et al.*, 2007).

Como seria expectável, isto acarreta determinadas *representações coletivas*, especialmente para quem vive nos bairros degradados, que são alvos de *estigmas*, que tornam a sua existência social ainda mais penosa e alienante. Nesta situação, além dos estigmas já associados à pobreza e fragilidade social, junta-se uma estigmatização

territorial, que é comum a quem vive nestes bairros e que estrutura os seus quotidianos. Estes indivíduos estão assim associados a *no go areas* (Malheiros *et al.*, 2007: 199), ou seja, a áreas a evitar por serem estigmatizadas. O espaço é assim também percecionado segundo aqueles que o vivem e que se vai construindo, com as experiências quotidianas e práticas experimentadas. Passa então a existir também uma hetero e autoexclusão dos espaços e dos indivíduos, sendo que "o estigmatizado, por sua vez excluído, passa por um processo de autoconsciencialização de exclusão" (Guerra, 2003: 107). Deste modo, o bairro acaba por ser um local visivelmente afastado do centro, e na maior parte das vezes não tanto no sentido físico, mas mais no sentido simbólico.

Note-se que apesar de a escola poder, em geral, funcionar como um promotor social, no caso destes bairros tal tende a não acontecer. No caso particular da população da Cova da Moura, esta é maioritariamente jovem, mas o nível de escolaridade da mesma é baixo, limitando-se, por vezes, a uma *reprodução* das mesmas profissões desqualificantes que os seus pais ocupam. De igual modo, constata-se a existência de trabalhos precários, às vezes clandestinos, com salários baixos e com tarefas desvalorizadas. Além disto, existe também uma reprodução das dificuldades que perpassam gerações, sem que mudanças significativas ocorram. Isto pode ser explicado em parte pelo facto de os habitantes destes bairros, estarem *remetidos* aos seus contextos de vivência próxima, fruto de baixos capitais em relação à mobilidade. Estamos, assim, perante uma cidade retalhada, palco de exclusão social crescente e paisagem típica do capitalismo avançado, marcada por desigualdades e distintas oportunidades, nas quais os bairros referidos são exemplos de situações de exclusão e de *comunidades sem propinquidade* (Malheiros *et al.*, 2007: 190), que se opõem claramente e se distanciam da restante cidade.

Cantando os (des)encantos

Este livro possui um princípio heurístico primordial: o de demonstrar de que forma as manifestações artísticas – neste caso, em particular, a música popular – constituem matéria e objeto de intervenção social. Definindo um espaço próprio na denúncia, na contestação, no protesto e na revolta perante a realidade social (Eyerman & Jamison, 1998; McKay, 2007; Street, Hage & Savingy, 2007; Araüna, Tortajada, & Figueras-Mas, 2019; Feixa & Nofre, 2013).

Este princípio tem, aliás, sido retomado em recentes trabalhos. David McDonald explora a formação da identidade palestiniana através de uma análise social, política, histórica e musical desde 1917 até hoje (McDonald, 2013). Notando a desadequação do entendimento da música como mero fenómeno superficial de uma expressão sociopolítica, McDonald enfatiza a importância da performatividade da resistência musical. Acompanhando a investigação que temos vindo a fazer (Guerra e Silva, 2014; Silva e Guerra, 2015; Guerra, 2015; 2019), Hoeven *et al*. (2016) considera que a música

popular e a língua são questões essenciais para se estabelecer uma identidade nacional, coletiva e local. Tia DeNora (2003) refere justamente uma *technology of the self*, isto é, a forma como os indivíduos utilizam a música para construir uma identidade, estabelecendo uma ligação entre música e momentos-chave das suas vidas. Simultaneamente, a música possibilita que os grupos estabeleçam identidades coletivas: permite que os grupos se diferenciem entre si, agregando indivíduos com gostos e práticas culturais semelhantes. É o que William G. Roy e Timothy Dowd (2010) apelidam de *technology of the collective*.

A sociologia possui uma já extensa tradição teórica no que respeita à arte e, em concreto, à literatura. A sociologia da literatura surgiu no século XX, quando as ciências sociais começaram a analisar de uma forma mais politizada os textos culturais, lançando assim as bases de uma frutuosa e prometedora inter-relação entre a sociologia e estudos literários (Said, 1979; Barnwell, 2015). No que respeita à música, devido precisamente à sua dimensão textual e a relação desta com a própria produção literária, encontramos vários denominadores interessantes no que toca às letras das canções, aos estilos de texto e narrativas como diferenciadores destacados ao nível dos estilos musicais (Laing, 1997). Simon Frith constata que existe uma clara relação entre a música popular e o texto escrito. Ao pensar numa música, imediatamente pensamos na sua letra e no que significa. Sendo assim, existem duas formas de analisar estes textos: primeiro, analisá-los como separados da música, como uma criação artística; segundo, como uma parte indissociável da performance artística (Frith, 1996). O que se ouve numa música? Palavras. Ou seja, letras musicais "são centrais em como músicas *pop* são ouvidas e avaliadas" (Frith, 1996: 159).

Na verdade, com a música estamos perante manifestações que não procuram apenas denunciar, mas também intervir/agir. Nas quais, por vezes, o incitamento remete para a ação, sendo esta fundamental na demarcação de um espaço próprio, produtor temático e não apenas objeto contemplativo da realidade social. Por isso, estas canções assumem-se como campo produtor de denúncia e protesto, criador de temáticas/problemáticas próprias, insurgentes na realidade ao provocar-lhe agitação e mudança pela leitura que dela faz, constituindo-se simultaneamente em elementos integrantes de uma identidade coletiva resultante e resultado de um processo significativo de autorreflexividade (Guerra, 2019; Feixa & Guerra, 2017; Guerra, 2017).

Veja-se o caso da revolução egípcia em 2011 e o papel que a música aí teve, como instrumento para exprimir e articular os desejos e aspirações da população, para uma mudança de paradigma político. Isto porque a música permite, primeiro, fornecer às pessoas um sentimento de pertença, que as suas aspirações não são individuais, mas sim fazem parte de aspirações partilhadas por um grande número de pessoas; segundo, permite a articulação de críticas culturais, isto é, permitem atingir, através de uma estética mais inovadora, um grande número de pessoas, independentemente de género, idade e classe (Valassopoulos & Mostafa, 2014: 641).

De igual modo, tem de se levar em conta que a utilização da música popular permite que se estabeleça um discurso diametralmente diferente daquele que é propagado pelo Estado, e em que a fronteira entre arte e política são postas em causa, havendo uma descentralização da arte, um contradiscurso. Passa assim a existir um trabalho cultural em que a relação entre músicos e audiência é particularmente forte, permitindo que as pessoas, enquanto atores políticos, abandonem a periferia do discurso político.

Estranhamente, contudo, a música, apesar de ser um meio que atinge um elevado número de pessoas, tem sido pouco estudada, nomeadamente o seu impacto político, isto é, como instrumentos de refutação de ideologias dominantes e articular novas alternativas. Interessante é o facto de as músicas de intervenção política na revolução egípcia não surgirem do nada, quer dizer, situam-se numa tradição de protesto e resistência (como o recurso a um instrumento musical: o lute), o que lhe permite reforçar a sua legitimidade e relevância social, e enfatizar a ligação entre novas e velhas gerações de músicos egípcios (Valassopoulos & Mostafa, 2014: 467).

Uma opinião extremamente válida é a de Côté (2011): este defende que a música permite exprimir frustração e articular esta frustração num instrumento que pode atingir inúmeras pessoas e, por essa razão, ser bastante perigosa para o discurso dominante que o Estado pretenda transmitir. É algo que permite às pessoas se aperceberem de coisas que até então não tinham pensado, não porque não existissem, mas porque estavam articuladas em discursos fragmentários. E o *hip-hop* e o RAP foram e são consentâneos com esse posicionamento.

Como acima mencionamos, Portugal na década de 1980 sofreu profundas alterações sociais. Foi nessa década que surgiu um fluxo migratório, de características económicas, das antigas colónias africanas (Machado, 1994: 112). Isto não deixou de gerar novas identidades transnacionais. Teresa Fradique (1999: 123) afirma claramente que foi aqui que Portugal se tornou uma "sociedade pós-colonial à moda da Europa".

Além disso, estes fluxos migratórios dirigiram-se para o meio urbano. E com uma particularidade ao nível da apropriação do espaço: tratava-se de um espaço que não era denso com as memórias e tradições passadas. Era um lugar virgem e aberto à "construção de novas identidades juvenis baseadas na apropriação (simbólica, se quisermos) deste espaço urbano de ninguém" (Fradique, 1999: 123). É precisamente a vivência do espaço urbano, de uma *life in the street*, que se torna condição essencial para se ingressar no movimento *hip-hop* nacional.

Portanto, a chegada destes novos imigrantes parecia abrir uma nova fase no país: deixava de ser um país de emigrantes para ser um país de imigrantes. Finalmente se podia falar de multiculturalismo e pluralismo. Esta retórica de multiculturalismo e pós-colonialidade, que Fradique (2003) apelidou de redescoberta da

multiculturalidade pós-colonial, rapidamente ganhou tração nos média, na comunidade académica e no campo político (Simões, 2018).

Mas não era bem assim. Este crescimento demográfico ficou associado a casos de racismo e xenofobia. E será a experiência de xenofobia e de desigualdade económica que servirá como base para as letras do *hip-hop* português. Na apreciação do sociólogo José Machado Pais (1994: 128), o RAP foi utilizado pela segunda geração de imigrantes dos PALOP como "forma de expressão/manifestação" contra a periferização social, cultural e económica que os afetava e que já tinha afetado os seus países. O RAP era, portanto, assim entendido como uma forma de mobilização política e social, assente quer em referentes simbólicos de origem, quer em novos referentes de identificação geracional, como é o caso do RAP (Lupati, 2016; Machado, 1994: 128).

Posto isto, efetuaremos uma pequena síntese de cada um dos capítulos presentes neste livro. Começamos com o capítulo *"Eu sou um cidadão, brada". O RAP como forma de artivismo em Moçambique?*, sob a mão de Lurdes Macedo, Eduardo Lichuge e Sara Jona Laisse, que abordam as novas formas de artivismo que têm surgido nesse país e que têm servido para romper com o *status quo* político pós-independência, isto é, de uma arte e cultura ao serviço do Estado. Seguindo para o trabalho *Diálogos ausentes? O RAP de protesto, a censura, a criminalização dos músicos e dos protestos sociais em Moçambique pós-colonial*, de Tirso Sitoe, este capítulo explora experiências de músicos e narrativas sonoras do RAP de protesto, como ponto de entrada para análise de questões relativas à liberdade de expressão, censura, repressão e criminalização dos protestos sociais e como o Estado moçambicano lida com esta música de confronto que pretende desenvolver um novo projeto político e cultural para o país. Continuando em Moçambique, o capítulo *Memória pública e 'antepassados políticos' através do RAP moçambicano* de Janne Rantala, podemos asseverar que efetua uma interessante análise que cruza o RAP e a política. Mais especificamente a apropriação do passado histórico (controverso) e de determinados antepassados políticos, Winnie Madikizela-Mandela ou Samora Machel, pela música RAP. Como acima mencionado por Valassopoulos & Mostafa (2014), a música permite contradiscursos dimétricos aos discursos oficiais, o que no caso moçambicano permite novas e renovadas histórias que servem para imaginar futuros alternativos para o passado.

Noutra latitude, mais concretamente no Brasil, apresentamos o capítulo *"Isso aqui é uma guerra": o RAP de protesto no Brasil*, de Susan de Oliveira, sobre o RAP de protesto no Brasil, especialmente como veículo de afirmação (e protesto) da identidade negra brasileira. Uma forma de romper com a invisibilidade deste grupo social no Brasil, vítima principal da crescente militarização da segurança neste país. Dulce Mazer efetua no capítulo *Rimar, improvisar e ocupar a cidade: o RAP reinventado os discursos e os palcos em uma capital brasileira,* uma interessante cartografia, que foi um método e uma etapa da pesquisa, permitindo analisar de forma

fina as referências físicas e históricas de lugares que conformam as cenas RAP em Porto Alegre, bem como os estilos de vida e práticas sociais dos membros dessas cenas. No capítulo *O RAP glocal: A produção do conhecimento socialmente robusto no contexto das favelas do Rio de Janeiro*, Astrid Maciel Motta aborda os problemas sociais enfrentados pelos moradores das favelas do Rio de Janeiro. Busca uma reflexão teórica acerca dos efeitos da globalização e a exclusão social nas favelas cariocas, através da análise da letra de *Soldado do Morro* do *rapper* e escritor brasileiro Alex Pereira Barbosa. Vera Fátima Gasparetto, no capítulo *A rua como um lugar de luta política, arte e performance no Brasil,* analisa o papel da rua enquanto lugar de luta política e artística no Brasil. Isto é, como determinados setores do movimento feminista brasileiro atuam em rede e como esta organização em rede se repercute na cena pública.

Por fim, na Parte III deste livro abordamos a realidade portuguesa. No primeiro capítulo, *Conexões da lusofonia: aproximações entre Brasil e Portugal por meio do RAP*, Rómulo Vieira da Silva e Luiza Bittencourt analisam as confluências existentes entre a sociedade portuguesa e brasileira, utilizando o RAP como forma de análise. Francisco Carlos Guerra de Mendonça Júnior, por sua vez, analisa no capítulo *Rimando contra o "mito" do bom colonizador: O RAP como forma de combate ao racismo em Portugal* uma realidade que Portugal tradicionalmente tem dificuldade em lidar: a existência de racismo e das *manchas* da sua história. Assim, este autor analisa o RAP como uma ferramenta essencial para se compreender os discursos antirracistas em Portugal, desde a génese do RAP, nas décadas de 1980-1990, até aos dias de hoje. Soraia Simões, por seu turno, no capítulo *Para uma história e teoria crítica do RAP em Portugal: Fixar os paradoxos, os caminhos percorridos e as resistências das primeiras Mulheres* efetua uma muito interessante história crítica do *hip-hop* português, para, em seguida, colmatar uma das principais lacunas na teoria social: o papel das mulheres nas culturas juvenis/urbanas – quais foram as primeiras mulheres deste movimento? Quais foram os seus papéis? Quais os motivos para esta invisibilidade? No último capítulo, *Verdade e Consequência no hip-hop português contemporâneo: o caso ilustrativo de Capicua*, Paula Guerra efetua uma ligação entre sociologia e cultura *hip-hop*. Apoiando-se na ideia da sociologia pública postulada por Burawoy, a autora, através da obra da *rapper* portuense Capicua, analisa como é possível encontrar no *hip-hop* preocupações muito próximas à perspetiva sociológica e de alguns dos principais sociólogos contemporâneos.

Referências Bibliográficas

Araüna, N., Tortajada, I., & Figueras-Maz, M. (2019). Feminist Reggaeton in Spain: Young Women Subverting Machismo Through 'Perreo.' *YOUNG*. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1103308819831473.

Barnwell, A. (2015). Enduring divisions: Critique, method, and questions of value in the sociology of literature. *Cultural Sociology*, 9(4), pp. 550–566.

Barreto, A. (1995). *A Situação Social em Portugal, 1960-1995*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.

Côté, T. (2011). Popular Musicians and Their Songs as Threats to National Security: A World Perspective. *The Journal of Popular Culture*, 44(4), pp. 732–754.

DeNora, T. (2003). Music sociology: getting the music into the action. *British Journal of Music Education*, 20(2), pp. 165–177.

Eyerman, R. & Jamison, A. (1998). *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

Featherstone, M. (1991). *Consumer culture and postmodernism*. Londres : SAGE Publications.

Feixa, C. & Nofre, J. (2013). *#GeneraciónIndignada. Topías y utopías del 15M*. Lleida: Milenio Publicaciones.

Feixa, C. & Guerra, P. (2017). 'Unidos por el mismo sueño en una canción': on music, gangs and bands. *Portuguese Journal of Social Sciences*, 16(3), pp. 305-322.

Fernandes, A. T. (1992). Espaço social e suas representações. *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 2, pp. 61-99.

Ferreira, V. S. (2008). Ondas, cenas e microculturas juvenis. *PLURAL – Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP*, 15, pp. 99-128.

Fradique, T. (1999). Nas margens do rio: retóricas e performances do *rap* em Portugal. *In* G. Velho (Org.), *Antropologia Urbana. Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal* (pp. 121-140). Rio de Janeiro: Zahar.

Fradique. T. (2003). *Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Frith, S. (1996). *Performing rites. Evaluating popular music*. Oxford: Oxford University Press.

Guerra, P. (2003). A cidade na encruzilhada do urbano: elementos para uma abordagem de um objecto complexo. *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 13, pp. 69-119.

Guerra, P. (2013). Punk, ação e contradição em Portugal. Uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (102-103), pp. 111-134.

Guerra, P. (2015). Keep it rocking: the social space of portuguese alternative rock (1980–2010). *Journal of Sociology*, 51(1), pp. 615-630.

Guerra, P. (2017). António e as Variações identitárias da cultura portuguesa contemporânea. *Ciências Sociais Unisinos*, 53(2), pp. 508-520.

Guerra, P. (2019). The Song Is Still a 'Weapon': The Portuguese Identity in Times of Crises. *YOUNG*. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1103308819829603.

Guerra, P. & Silva, A. S. (2014). Music and more than music: The approach to diference and identity in the Portuguese punk. *European Journal of Cultural Studies*, 18(2), pp. 201-223.

Hoeven, A. van der; Janssen, S. & Driessen, S. (2016). Articulations of Identity and Distinction: The Meanings of Language in Dutch Popular Music. *Popular Music and Society*, 39(1), pp. 43-58.

Laing, D. (1997). Listening to punk. In K. Gelder & S. Thornton (eds.), *The Subculture Reader* (pp. 406-419). Londres, Routledge.

Lyotard, J.-F. (1989). *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva.

Machado, F. L. (1994). Luso-africanos em Portugal: Nas margens da etnicidade. *Sociologia - Problemas e Práticas*, (16), pp. 111-134.

Malheiros, J. M. *et al.* (2007). *Espaços e Expressões de Conflito e Tensão entre Autóctones, Minorias Migrantes e Não Migrantes na Área Metropolitana de Lisboa*. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME).

McDonald, D. (2013). *My Voice is My Weapon: Music, nationalism, and the poetics of Palestinian resistance*. Durham/Londres: Duke University Press.

McKay, G. (2007). A soundtrack to the insurrection: street music, marching bands and popular protest. *Parallax*, 13(1), pp. 20-31.

Pais, J. M. & Blass, L. (eds.) (2004). *Tribos urbanas. Produção artística de identidades*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Pais, J. M. (1994). Leisure time and cultural participation in three different contexts of Portugal. In K. Blair (Eds.), *Arts of Leisure: Multi-cultural Perspectives* (pp. 117-148). Culemborg: Giordano Bruno.

Pais, J. M. (2003). *Culturas juvenis*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Pereira, M. C. M. & Loff, M. (eds.) (2006). *Portugal: 30 Anos de Democracia (1974-2004)*. Porto: Editora da Universidade do Porto.

Rémy, J. & Voyè, L. (1994). *A Cidade: Rumo a Uma Nova Definição.* Porto: Edições Afrontamento.

Roy, W. G. & Dowd, T. J. (2010). What is sociological about music. *Annual Review of Sociology*, 36, pp. 183–203.

Said, E. W. (1979). *Orientalism*. Nova Iorque: Pantheon Books.

Santos, B. de S. (2018). *O Fim do Império Cognitivo. A afirmação das epistemologias do sul*. Coimbra: Almedina.

Santos, B. de S. (ed.) (1993). *Portugal – Um retrato singular*. Porto: Afrontamento.

Silva, A. S. & Guerra, P. (2015). *As palavras do punk*. Lisboa: Alêtheia.

Simões, J. A.; Nunes, P. B. & Campos, R. (2005). Entre subculturas e neotribos: propostas de análise dos circuitos culturais juvenis. O caso da música rap e do hip-hop em Portugal. *Fórum Sociológico*, (13/14), pp. 171-189.

Simões, S. (2018). Fixar o (in)visível: papéis e reportórios de luta dos dois primeiros grupos de RAP femininos a gravar em Portugal (1989 - 1998). *Cadernos de Arte e Antropologia,* 7(1), pp. 97-114.

Soja, E. (1997). *Six Discourses on the Postmetropolis*. Disponível em: http://www.opa-a2a.org/dissensus/wpcontent/uploads/2008/05/soja_edward_w_six_discourses_on_the_postmetropolis.pdf.

Stoer, S. (1982). *Educação, Estado e Desenvolvimento em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.

Street, J.; Hague, S. & Savingy, H. (2007). Playing to the Crowd: The Role of Music and Musicians in Political Participation. *British Journal of Politics and International Relations,* 10(2), pp. 269 – 285.

Valassopoulos, A. & Mostafa, D. S. (2014). Popular Protest Music and the 2011 Egyptian Revolution. *Popular Music and Society*, 37(5), pp. 638-659.

Wacquant, L. (2003). *Punir os pobres: a nova gestão da miséria nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Revan.

Wacquant, L. (2006). A estigmatização territorial na idade da marginalidade avançada. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 16, pp. 27-39.

PARTE I

MOÇAMBIQUE CANTA

CAPÍTULO 1

"Eu sou um cidadão, brada[1]". O RAP como forma de artivismo em Moçambique?

Lurdes Macedo
Eduardo Lichuge
Sara Jona Laisse

Resumo

Segundo Peschanski (2012), a desigualdade económica constitui uma das principais motivações para o surgimento de movimentos de protesto. Embora desprovidos de recursos, mas, ao mesmo tempo, conscientes de que não são desprovidos de direitos, grupos de cidadãos em todo o mundo organizam-se para reivindicar melhores condições de vida, bem como uma sociedade mais justa e mais democrática do que aquela que lhes é dada. Em Moçambique, o conjunto de músicos RAP e *hip-hop* tem vindo a assumir especial relevância nesse sentido, uma vez que a contestação, o protesto e a afirmação dos direitos de cidadania constituem os temas centrais das suas criações. Com efeito, alguns dos seus protagonistas afirmam adotar uma espécie de responsabilidade social quando compõem e divulgam a sua música: "informar" e "educar" os moçambicanos para a compreensão da realidade em que vivem e para a assunção dos seus direitos fundamentais. Este trabalho tem por objetivo apontar o lugar ocupado pelo RAP e pelo *hip-hop* no protesto social, político e económico em Moçambique a partir da produção de conhecimento sobre as suas origens, os modos como evoluíram ao longo do tempo, quem são os seus atores-chave e quais são os seus *modi operandi*. A hipótese de que partimos é de que o RAP e o *hip-hop* moçambicanos têm evoluído para formas de *artivismo* crítico capaz de mobilizar e consciencializar um número cada vez maior de cidadãos. Para testá-la, procedemos a uma extensa revisão de literatura de modo a enquadrar teoricamente a investigação de campo que se lhe seguiu.

Da cidadania ao protesto

A cidadania invadiu o discurso político e científico nas últimas décadas, sendo alvo de abordagens diversas, em conformidade com as diferentes tradições disciplinares. Nas primeiras décadas de interesse científico pelo tema, cientistas sociais e pensadores de referência (Lipovetsky, 1983; Petrella, 2002) tendiam a olhar o exercício da cidadania com pessimismo, fundamentando os seus pontos de vista com a demonstração de fenómenos como as elevadas taxas de abstenção em eleições, a redução da participação em organizações sindicais ou a dessensibilização operada pelos média. A sociedade era, de acordo com Azevedo (1994), "mole, indecisa e narcísica", apelando, desse modo, à "desvalorização da participação social".

Com efeito, a maioria dos estudos realizados nos anos 1990 apontavam para o facto de jovens oriundos de sociedades democráticas possuírem uma conceção

[1] Moçambicanismo com origem no vocábulo da língua inglesa *brother* (irmão) que, adaptando a grafia e a pronúncia à língua portuguesa, mantém o seu significado original.

"ingénua" do exercício da cidadania, resumindo-o ao ato de votar num líder político, que poderia, após a sua eleição, exercer o poder sem qualquer mecanismo de regulação por parte dos cidadãos (Menezes & Campos, 1996). Os resultados destes estudos indicavam igualmente a tendência crescente para o evitamento do confronto, reforçando a ideia de Walzer (1995), quando o autor afirmava que a cidadania constituía um papel passivo, já que os cidadãos eram meros espectadores que se limitavam a votar. Em contraponto, Menezes & Campos (1996: 91) concebiam a cidadania:

> tanto ao nível da universalidade dos direitos fundamentais do indivíduo (...), como da legitimidade da sua intervenção política, em sentido lato, e da preservação de um espaço de afirmação da sua singularidade.

Para estes autores, ser cidadão significava

> a assunção de direitos e de responsabilidades em esferas e contextos cada vez mais englobantes da existência, no contexto das oportunidades e constrangimentos das sociedades democráticas (Menezes & Campos, 1996: 91).

Assim, o conceito de cidadania assumia duas dimensões de carácter distinto, mas complementar: a dimensão formal que se consubstancia num conjunto de direitos e deveres, e a dimensão social que assenta na identidade e nas práticas. A entrada no novo milénio, marcada por acontecimentos inesperados, viria a constituir um tempo de viragem quanto ao exercício da cidadania. A evidência de que a globalização comportava, por um lado, a propagação de males à escala planetária como o terrorismo, as alterações climáticas ou a crise económico-financeira e, por outro, a aproximação entre povos e culturas, sobretudo no que toca a preocupações relacionadas com um futuro coletivamente partilhado, ditaria a emergência de uma contra-tendência com o aparecimento de novos movimentos sociais capazes de reivindicar direitos de cidadania e de representação. Ao analisar este fenómeno, Neto (2016) conclui que, tanto no passado quanto na atualidade, o modo como as populações atribuem significado ao exercício e ao usufruto da cidadania é determinado, sobretudo, pelos acontecimentos. Se tais acontecimentos colocarem em causa princípios fundamentais como os direitos humanos, a justiça social, a diversidade ou a sustentabilidade, é expectável que o sentido de cidadania seja convocado, quer na sua dimensão formal (condição de quem tem direitos e deveres), quer na sua dimensão social (sentimentos de pertença e práticas), conduzindo à participação em movimentos que atuam, na maior parte das vezes, através do protesto.

O início da década 2010, como bem reparava Carneiro (2012), não só assistiu à multiplicação deste fenómeno em larga escala, como também à emergência de uma espécie de solidariedade mútua entre os vários movimentos sociais que protagonizaram reivindicações diversas em diferentes pontos do mundo. A título de exemplo, refiram-se o advento da *Primavera Árabe*, as manifestações e as revoltas nos

países da Europa mais afetados pela crise económico-financeira e a tomada da Bolsa de Valores de Nova Iorque, um símbolo do sistema capitalista, pelo movimento *Occupy Wall Street*. Ainda de acordo com o mesmo autor, a dimensão e a visibilidade destes protestos fizeram ressurgir no imaginário político global as praças invadidas por multidões que, desafiando as forças policiais, reatualizavam formas de mobilização e de luta coletiva.

Por seu lado Peschanski (2012) postula que o surgimento destes movimentos foi motivado, em primeira instância, pela desigualdade económica, uma vez que a severidade atingida por tal fenómeno acaba por minar o próprio funcionamento da democracia. Este é um ponto de vista partilhado por outros autores (Almeida, 2011; Alves, 2012; Sader, 2012; Di Giovanni, 2015) que apontam a concentração de riqueza sem precedentes – 1% da população mundial detém tantos recursos quanto os restantes 99% – como evidência da universalização da precariedade em que vive a maior parte da população do planeta. Assim, não será de surpreender que grupos de cidadãos desprovidos de recursos mas, ao mesmo tempo, conscientes de que não são desprovidos de direitos, se organizem um pouco por todo o mundo para reivindicar melhores condições de vida, bem como uma sociedade mais justa e mais democrática do que aquela que lhes é dada. Aliás, referindo-se às bases teóricas e empíricas da cidadania, amplamente trabalhadas pelas ciências sociais, Neto (2016: 7) postula que estas "(…) deixam bem patente que a cidadania é intrínseca às pessoas e à sua mundividência (…)", pelo que, no contexto da globalização "as lutas também se globalizaram" (2016: 10). Daí a necessidade de se proceder à reflexão sobre os novos processos de mobilização social e o modo como estes se propagam à escala planetária, sem perder de vista as formas como estes procuram reinventar o protesto.

Do protesto ao artivismo

Refletindo precisamente sobre os movimentos sociais que agitaram o ano de 2011, Alves (2012) observava que os mesmos se baseavam mais na indignação moral do que numa linha programática ou na proposta de cenários alternativos. Deste modo, o autor questionava-se quanto à carga disruptiva destes protestos relativamente à vida quotidiana e quanto à sua efetiva capacidade para produzir transformações políticas e sociais. Ainda que a abrangência, as formas de organização e a força dos mesmos se diferenciem em relação a manifestações e a revoltas do passado, a verdade é que a sua principal causa – a falta de perspetivas de futuro imposta pelo triunfo do capitalismo – apela a reformas estruturais que inevitavelmente serão lentas.

Em estreita ligação com esta luta, merece atenção a arte ativista na medida em que, como observa Di Giovanni, aos protestos dos novos movimentos sociais estão associados expressões, eventos e ciclos de agitação criativa que encorajam a análise dos "cruzamentos entre experiência política e criação estética nas formas contemporâneas de ação colectiva" (2015: 15). A autora reconhece que estes

cruzamentos não são novos, uma vez que as manifestações artísticas estão "histórica e simbolicamente associadas ao activismo, ao protesto, à irrupção de processos colectivos de auto-organização, denúncia e reivindicação de direitos" (Di Giovanni, 2015: 15). Porém, a radicalização das práticas[2], que cada vez mais ultrapassam as convenções da política e da arte, conduzem à impossibilidade de estas serem analisadas à luz de qualquer ótica exclusivista. Dito de outra forma, a arte ativista do tempo presente não pode ser compreendida somente a partir da análise da sua eficácia política, nem apenas a partir da análise da sua linguagem estética. Para fazer face a este desafio, emerge o *artivismo* enquanto conceito e enquanto categoria analítica, embora os mesmos se revelem ainda instáveis e pouco consensuais (Raposo, 2015).

A falta de consenso em torno do conceito de *artivismo* pode dever-se não apenas ao facto de este constituir um neologismo, mas também porque, à primeira vista, arte e ativismo apresentam características distintas e até aparentemente opostas. Mourão (2015) repara que enquanto a arte se situa no domínio do simbólico, o ativismo situa-se no domínio do real; enquanto a autoria associa a arte a um exercício individual, a doutrina ou a ideologia associam o ativismo a um exercício coletivo; e, por fim, enquanto a arte procura reinterpretar o mundo, o ativismo procura transformá-lo. Todavia, o autor propõe, a partir de uma reflexão antropológica, que estas fronteiras sejam entendidas como construções culturais que encontram as suas raízes em tradições históricas sendo, por isso, passíveis de reinvenção, subversão ou sobreposição.

Pela forma como intervém na esfera pública, sobretudo a partir de cidades reputadas enquanto espaços de criatividade e de inconformismo, o *artivismo* é pensado por Love & Mattern (2014) a partir da construção de estratégias efetivas de ação com vista à justiça social e das suas implicações ideológicas na promoção da democracia. Sustentado em práticas colaborativas, o *artivismo* permite, por outro lado, analisar expressões artísticas articuladas com experiências vividas em processos de opressão e com experiências de empoderamento nas sociedades contemporâneas. Ainda assim, Love & Mattern (2014) não deixam de notar que outros autores abordam a relação entre arte e ativismo a partir da sua utilização para impedir a transformação democrática e para restaurar hierarquias de classe, de género e de raça[3]. Seja como for, quando se coloca o *artivismo* em perspetiva, a questão central que deve ser tida em conta é até que ponto os ativistas poderão explorar os recursos da arte e da cultura

[2] A autora dá alguns exemplos desta radicalização, ao evocar protestos protagonizados por bailarinos usando máscaras de gás, por batalhões armados de pistolas de água ou por animais de peluche bélicos, aproximando-se dos processos de criação artística no que toca à sua natureza experimental.

[3] Enfatizando que a arte ativista, ao inscrever-se na cultura popular, pode ser instrumentalizada enquanto argumento para legitimar a sacralização da arte e da cultura eruditas, os autores reconhecem que a mesma pode produzir involuntariamente o efeito de acentuar a distância entre cidadãos-comuns e elites.

popular para contrariar a hegemonia das elites que dominam material e simbolicamente o mundo, desafiando o seu poder.

Arte e ativismo em Moçambique: do colonialismo tardio à independência

Sem pretensões de responder à questão central que se coloca às práticas *artivísticas*, mas procurando oferecer contributos para uma discussão séria sobre o assunto, será necessário delimitar a investigação na qual se baseia este trabalho a Moçambique, país da África Austral, considerado entre os mais pobres do mundo. Por outro lado, Moçambique é referido como um dos países africanos com maiores tradições artísticas (Ellert, 2016), o que reforça a relevância de se pensar o *artivismo* a partir de geografias diversas daquelas que a investigação habitualmente privilegia.

Figura 2 Malangatana e Shikhani, conversando com José Pádua, em 1970, durante a pintura do mural "Vóvó Chipangara está zangada" (ao fundo).

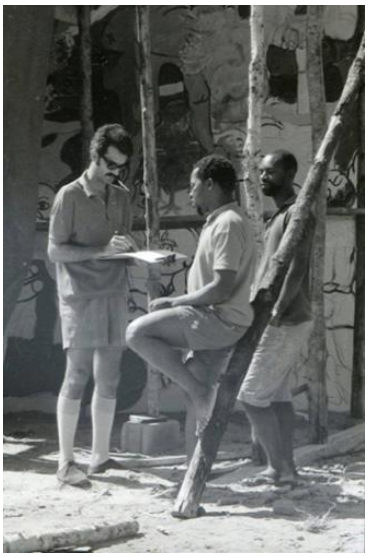


Figura 1 Malangatana e Shikhani, em frente ao mural "Vóvó Chipangara está zangada", em 1970, após o término da obra.

Fonte: Arquivo Casa Comum – Fundação Mário Soares

Fonte: Arquivo fotográfico de António Inocêncio Pereira.

A arte em Moçambique tem raízes ancestrais, como demonstrado pelos inúmeros achados de pintura e gravura rupestres registados desde 1721 por missionários e colonos portugueses (Ellert, 2016). Sem prejuízo de outras importantes manifestações artísticas com fortes tradições, interessa dar um salto no tempo, até ao início da segunda metade do século XX, para situar a relação entre arte e ativismo na aurora daquilo a que Severino Ngoenha[4] chamou o "momento moçambicano". De acordo com este intelectual, o impacto causado pelo trabalho dos artistas modernos

[4] Severino Elias Ngoenha nasceu em Maputo, no ano de 1962. É licenciado em Teologia e Doutorado em Filosofia pela Universidade Gregoriana de Roma. Professor universitário de profissão, é atualmente reitor da Universidade Técnica de Moçambique. A sua obra científica e as suas intervenções públicas de natureza crítica posicionam-no como um dos intelectuais moçambicanos mais respeitados do presente.

dos anos 1950/60 colocou definitivamente "o pensamento moçambicano e as suas reivindicações no círculo da História". Neste sentido, a poesia de Noémia de Sousa e de José Craveirinha, bem como a pintura de Malangatana, são considerados por Ngoenha entre os melhores exemplos das produções artísticas que deram visibilidade internacional a Moçambique no contexto da sua luta pela independência[5].

A leitura feita por Ngoenha sobre a relação entre arte e ativismo no alvorecer do "momento moçambicano" encontra eco nas declarações de Filimone Meigos[6], académico moçambicano que destaca o mural *Vóvó Chipangara está zangada* – pintado por Malangatana e por Ernesto Shikhani em 1970, numa das paredes da então Casa da Cultura da Beira – como uma das expressões simbólicas mais poderosas da revolta dos moçambicanos contra o colonialismo português[7]. Em boa verdade, enquanto a arte moderna fazia espoletar o "momento moçambicano", as artes tradicionais, de raiz popular, já há muito faziam o seu caminho ao serviço do ativismo anticolonial. Por exemplo, no final do Século XIX, no norte de Moçambique, os artistas Macua e Maconde ridicularizavam os funcionários do Estado – sobretudo os europeus – em esculturas que lhes deformavam os traços e retiravam toda a humanidade (Davidson, Isaacman & Pélissier, 2010).

Um outro exemplo de manifestações artísticas contra o colonialismo são as práticas performativas *copi*[8]: o seu carácter crítico ao poder instituído fica claro no conteúdo poético de uma canção[9] interpretada por músicos *chope* nas suas orquestras de timbila. A canção narra o percurso de um ngodo *chope* que foi levado à força de Moçambique para participar na *Exposição do Mundo Português*, em Lisboa, em 1940. Nessa composição interessava demonstrar a força autoritária, segregacionista e hierarquizante do poder colonial e o modo como o compositor e toda a orquestra exprimiam o seu protesto contra esse mesmo poder.

A FRELIMO não só estava atenta a este fenómeno, como também procurava cultivá-lo. É isso que se interpreta nas palavras de Eduardo Mondlane[10], quando nos

[5] Declarações em entrevista realizada a 14 de junho de 2017, durante a rodagem do filme documental *No Trilho de Malangatana – Do legado à memória*, realizado por Lurdes Macedo.
[6] Filimone Manuel Meigos nasceu na Beira, no ano de 1960. É doutorado em Sociologia, pela Universidade da Beira Interior (Portugal), tendo defendido a dissertação intitulada "Dinâmicas das artes Plásticas em Moçambique". Atualmente é Diretor do Instituto Superior de Arte e Cultura (ISArC). Publicou vários livros de poesia, tendo passado também pelo jornalismo, pelo teatro e pelas artes plásticas.
[7] Declarações em entrevista realizada a 21 de junho de 2017, durante a rodagem do filme documental "No Trilho de Malangatana – Do legado à memória", realizado por Lurdes Macedo.
[8] Genericamente designadas pela literatura canónica (europeia e moçambicana) por "música copi". Esta expressão refere-se habitualmente a uma performance associada a um conjunto instrumental designado por *timbila*, constituído por diversas *mbila* (singular de *timbila*), que são lamelofones de madeira compostos em média por 16 a 18 lâminas.
[9] "Coitado de Wani Zavala / Deixado na cadeia por Manjengwe / Que nem chegou a se despedir/ O qual nem sequer disse adeus / Adeus Zavala, nós vamos tocar e dançar timbila em Lisboa / Lá teremos muitos sofrimentos / Fizeram-nos dançar timbila no meio do mar, enquanto íamos" (Fonte: Arquivo privado de Amândio Dide, Matola, consultado em 2014).
[10] Primeiro Presidente da Frente de Libertação de Moçambique.

apresenta ideias que inscrevem as tradições artísticas moçambicanas no ativismo pela causa da independência de Moçambique:

> O governo português tentou reprimir, não apenas a vida política do africano, mas também todos os outros aspectos tradicionais, a arte, a língua, e os costumes. Isto não quer dizer que a vida tradicional tenha desaparecido. Ela sobreviveu como uma espécie de cultura "subterrânea", subjugada, criticada e abertamente desprezada pelas autoridades. (…). Aliás, a própria luta tem dado origem a novos temas nas canções e nas artes. Por exemplo, o guerrilheiro africano aparece entre muitas figuras representado pelos escultores Macondes (Mondlane, 1976: 141-142).

Paralelamente ao nascimento do "momento moçambicano", e à multiplicação de manifestações de ativismo anticolonial na arte tradicional, há ainda a salientar, no decorrer da Luta Armada de Libertação Nacional em Moçambique (1964-1974), a emergência da poesia de combate, da autoria de militantes da FRELIMO. A título de exemplo, refira-se o poema de 1972, "Irmãos de que esperam?"[11].

Assim, a investigação aponta para a coexistência, durante o colonialismo tardio, de uma arte politicamente comprometida, sobretudo a partir do espoletar do "momento moçambicano", com uma arte militante, mais cingida ao seio da FRELIMO, que começava a dar os primeiros passos rumo à sua definitiva afirmação na primeira década do pós-independência. Analisar esta transição é importante no quadro do presente estudo: uma vez que ficou demonstrada a forma como a arte e a cultura – quer as tradicionais, quer as modernas – estiveram politicamente comprometidas na luta pela independência, interessa agora compreender a evolução para uma maior militância durante a consolidação das suas conquistas, no período após 1975.

Moçambique no pós-independência: a arte e a cultura ao serviço do Estado

Após apurada investigação a documentos do Arquivo da FRELIMO, Lichuge (2016) sugere que a questão do "renascimento cultural" constituía uma matéria fundamental para a concretização dos objetivos mais gerais do movimento de libertação, designadamente, para garantir a unidade das várias entidades étnico-linguísticas. De certo modo, era isso que explicava a necessidade de "matar a tribo para construir a nação", um princípio tantas vezes evocado por Samora Machel[12]. Com efeito, o sucesso do projeto político da FRELIMO dependia, em grande parte, da cultura e da educação. O partido no poder acreditava que era nestes dois domínios que deveria residir o epicentro das suas ações, com vista à formação do "homem novo", livre do obscurantismo, da superstição, e capaz de assimilar de forma crítica os conhecimentos políticos, científicos, técnicos e culturais que lhe deviam ser transmitidos (Programa da FRELIMO, s/d: 21-22).

[11] "Irmãos! De que esperam? /Estão sempre passando dias... / E o português jamais se transformará, / Deveis lutar pela liberdade de Moçambique. / Irmãos! Termina o dia... /A primeira estrela resplandece / Procurem o vosso caminho de liberdade, / Dirigi-vos por estão os outros. / Dirigi-vos por estão os outros... / Pegar em armas contra Salazar...". (Fonte: Arquivo da FRELIMO, consultado em 2014).

[12] Primeiro Presidente de Moçambique independente.

A arte e a cultura passavam a estar ao serviço do governo moçambicano, o que as associava à ideia de uma militância pela nova ordem política. Nesse sentido, a arte só era considerada enquanto tal quando estava sujeita à lógica do discurso dominante e quando cumpria uma função facilitadora na afirmação do projeto político da FRELIMO. Em 1986, a morte de Samora Machel, num acidente aéreo na zona montanhosa de Mbuzine (África do Sul), precipitou a introdução de reformas em todos os sectores-chave da vida nacional. A cultura moçambicana, seguindo esta lógica reformista, sofreu uma segunda restruturação, entrando num processo de internacionalização fora da esfera dos países do bloco socialista. A partir daí, e a título de exemplo, os músicos moçambicanos passaram a ser convidados para participar em festivais internacionais de música em França, promovidos e organizados pela *Rádio França Internacional*. Tratou-se, por sinal, de uma experiência salutar, na medida em que foram arrecadados três prémios[13] que serviram para confirmar a qualidade da música que se produzia em Moçambique (Lichuge, 2005).

O ano de 1992 também foi decisivo, do ponto de vista político, porque simbolizou o fim de dezasseis anos de guerra civil. Naturalmente desenhar-se-ia um novo contexto no campo artístico-cultural, enquanto a população moçambicana se tornava num público potencial para a produção artística internacional. No espaço moçambicano entravam novidades para uma audiência sedenta, que havia sido formatada política e ideologicamente pela causa da revolução no pós-independência. Neste quadro, e de acordo Lichuge (2005), a cidade de Maputo foi invadida por estações de rádio e de televisão privadas, enquanto a música ganhava maior tempo de antena nos diversos programas de entretenimento difundidos não só pela Rádio Moçambique, como também pelas estações de rádio privadas.

Valerá a pena mencionar que no campo das artes e da cultura e, em particular, na música, a emancipação da mulher – um assunto amplamente debatido na atualidade moçambicana pelas organizações que se dedicam à área do género – teve uma certa relevância neste período. Com efeito, desde os meados da década de 1990 que a participação da mulher na música tem sido cada vez mais notória. Mais do que coristas ou bailarinas de agrupamentos musicais maioritariamente compostos e liderados por homens, as mulheres passaram a apresentar-se como intérpretes de composições da sua autoria (Lichuge, 2005) e como líderes de projetos musicais próprios. Será de destacar o caso da *rapper* Gina Pepper, pela expressão que teve no campo da cultura *hip-hop* na cidade de Maputo, interpretando temas RAP em conjunto com alguns dos projetos mais emblemáticos dos finais da década 1990 e início de 2000 como, por exemplo, os *Rappers United*.

[13] Por Elsa Mangue e pelo dueto Chico António / Mingas.

Hip-hop, RAP e protesto em Moçambique contemporâneo

Interessa agora fazer referência ao movimento *hip-hop*[14], no qual o RAP se encontra inscrito enquanto expressão musical, bem como à sua introdução em Moçambique. De acordo com Whiteley (2004), o movimento *hip-hop* constituiu uma forma de reação ao empobrecimento experimentado por negros e hispânicos nos E.U.A., no final dos anos 1960 e início dos anos 1970. O autor identifica o Bairro do Bronx, em Nova Iorque, como o lugar mítico de nascimento e desenvolvimento deste movimento alternativo que procurava reconfigurar o sentido da experiência quotidiana através de experimentações artísticas. Foi neste contexto que o DJ Afrika Bambaataa, um dos principais precursores do movimento, criou a organização *Zulu Nation*, a qual pretendia transformar os *gangs* em *crews* nos anos 1970, através de valores como a tolerância e a paz. Bambaataa procurava redirecionar a raiva e o desespero dos jovens para a música, para a dança e para as artes plásticas, o que deu origem ao aparecimento do RAP, do *break dance* e do *graffiti*, respetivamente.

Assim, a partir da experiência de consumidores de cultura popular, o DJ e aqueles que atraiu para o movimento tornaram-se também produtores, capitalizando as suas frustrações em expressões artísticas que capacitaram a comunidade *hip-hop* para se fazer ouvir a partir das margens da sociedade. A este propósito, Whiteley (2004: 9) postula que "o *hip-hop* representa e é porta-voz daqueles que não têm poder, é uma voz política, com o RAP a fornecer o foco de resistência simbólica e de poder simbólico das minorias alienadas" (tradução nossa)[15].

O movimento *hip-hop* entrou em Moçambique na década de 1980, conquistando pouco a pouco o gosto dos mais jovens. Foi introduzido por membros de uma elite que mantinha contacto com o mundo ocidental, quer como bolseiros, quer em comitivas governamentais que se deslocavam em missões diplomáticas. A partir daí, gerou-se uma rede no seio desta elite, que trocava entre si vídeos e cassetes áudio numa primeira fase e, mais tarde, discos compactos e DVDs de espetáculos ao vivo de vários músicos associados ao género RAP norte-americano. Esta partilha estendeu-se progressivamente aos clubes noturnos existentes na cidade de Maputo nessa época, bem como aos convívios familiares. Começa então a notar-se a visibilidade do movimento *hip-hop* na cidade de Maputo. Helder Leonel[16], *rapper*, radialista e

[14] Atendendo à conceção de Gombrich (1994), um movimento cultural apresenta características como a forte penetração nos meios mais evoluídos e distintos da sociedade e a indiscutível influência nas atitudes e nos comportamentos da sua época. Neste sentido, e mesmo considerando que o *hip-hop* teve origem nas margens da sociedade, admitimo-lo como movimento cultural, uma vez que: 1 – a sua rápida expansão fez com que a sua presença comercial se fizesse sentir em todo o mundo, através de vedetas à escala global como Eminem (Whiteley, 2004); 2 – tornou-se num estilo de vida e numa forma de estar no mundo para muitos jovens, em diversos pontos do globo (Fradrique, 2003).

[15] "Hip-hop is about being a spokesperson and representative for those without power, a political voice, with rap providing a focus for symbolic resistance and symbolic power for alienated minorities (…)".

[16] Em entrevista para este estudo a 3 de fevereiro de 2018, Bairro de Khongolote, Maputo.

realizador do programa *Hip-hop Time* na *Estação Rádio Nacional*, no canal FM, há mais de 25 anos, confirma que a génese desta cultura na cidade de Maputo se deu na "cidade de cimento", ou seja, na zona central e mais nobre da cidade:

> Quando houve aquela mania do *break dance*, nos anos 1980, em Maputo, ouvi falar de um zimbabueano chamado Albert, que deu alguns shows no Favo[17]. Eu não ia a esses shows, mas ouvia o que diziam os meus primos mais velhos. Tinha um primo que vivia na Coop, e lá eles estavam mais avançados, ouviam muito funk, e quando eu ia passar férias com ele, aprendia a dançar *break dance*.

Há aqui um dado interessante a reter: enquanto nos Estados Unidos, de onde a cultura *hip-hop* é originária, a sua emergência se deu nas zonas suburbanas habitadas por pessoas com condições sociais difíceis, em Moçambique, foi no centro da cidade, habitado pelas classes favorecidas, que esta espoletou. Consequentemente, não será de surpreender que o RAP, enquanto expressão musical desta cultura urbana, se tenha afirmado nos bairros periféricos das grandes cidades norte-americanas como forma de protesto contra as más condições de vida das populações negras. Já em Moçambique, este aparece como forma de entretenimento dos jovens das classes privilegiadas que tiveram oportunidade de aceder à música que era produzida no panorama internacional. Ainda assim, a emergência do *hip-hop* em Moçambique não deixou de obedecer à estrutura basilar desta cultura contemporânea que, segundo Fradrique (2003), se mantém independentemente do contexto sociogeográfico que esteja a ser analisado: trata-se de um fenómeno urbano, "de rua" e juvenil.

As redes de expansão deste movimento desenvolveram-se rapidamente a partir das relações estabelecidas entre jovens de diferentes níveis socioeconómicos e socioculturais, levando-o para as zonas suburbanas da capital moçambicana. O crescimento do *hip-hop* para além do círculo elitista da cidade de Maputo é notória no depoimento de Helder Leonel, quando, ao referir-se à sua experiência de contacto com esta cultura na "cidade de cimento", acrescenta que "(...) eu era dos poucos que não era daquelas zonas". Assim, pese embora o papel das elites na legitimação dos fenómenos culturais, valerá a pena relativizar as circunstâncias históricas do aparecimento do *hip-hop* em Moçambique, uma vez que este tem, na atualidade, a sua base nos bairros periféricos das principais cidades moçambicanas.

É a partir desses bairros, onde os problemas sociais se fazem sentir de forma mais acentuada, que se produz grande parte do RAP que hoje se ouve no país. De acordo com Azagaia, um dos mais conhecidos *rappers* moçambicanos, tal acontece porque é precisamente nos bairros suburbanos que o RAP encontra enquadramento para a sua natureza contestatória:

> O *hip-hop* é o que as pessoas são. São os contextos dos fazedores de RAP que contribuem mais para o seu reconhecimento, uma vez que a sociedade se identifica com esses contextos e com os assuntos tratados no RAP. Assim, o RAP está de volta aos bairros suburbanos. É lá onde se faz sentir a necessidade da contestação, é onde a maioria vive os dramas sociais[18].

[17] Clube noturno dos anos 1980/90, localizado na Coop, um bairro nobre da cidade de Maputo.
[18] Em entrevista para este estudo, a 11 de julho de 2018, no Bairro de Khongolote, Maputo.

Para uma melhor compreensão do contexto socioeconómico e político no qual os artistas RAP têm desenvolvido o seu trabalho, há a destacar três marcos: (1) As manifestações populares contra a governação de Moçambique, ocorridas a 5 de fevereiro de 2008; (2) O levantamento popular, também contra o governo, de 1 de setembro de 2010; (3) A propalada, mas jamais operacionalizada, "Revolução Verde", que pretendia fazer de Moçambique um país de referência a nível agrícola. Relativamente aos dois primeiros eventos, o jornalista Jeremias Langa referia, numa crónica publicada no jornal *O País*[19], que os mesmos foram organizados nos bairros periféricos de Maputo, com recurso a mensagens SMS, atraindo jovens, adolescentes, homens e mulheres que, em poucas horas, sitiaram a cidade de Maputo. Os manifestantes protestavam contra o facto de o Governo ter rompido o contrato social, votando as populações ao desemprego e à subida do custo de vida. A corrupção generalizada e a má distribuição dos rendimentos eram apontadas como o cerne da questão. O jornalista não se coibia de criticar o modo como os manifestantes foram reprimidos, através da violência, quando a seu ver o protesto cabe no âmbito dos direitos dos cidadãos, desde que estes informem as autoridades. Consubstanciando a reflexão iniciada por Jeremias Langa, um outro jornalista, Lázaro Mabunda, criticava, numa crónica do mesmo jornal[20], o facto de o Governo, representado pelos seus ministros, ter aparecido em público a insultar os manifestantes dos levantamentos populares, em vez de apresentar soluções para os problemas.

Quanto à importância de se realizar uma "Revolução Verde", o jornalista Jeremias Langa referia, no mesmo texto, que esta estava ainda por fazer, uma vez que "(…) tudo o que consumimos, importamos da África do Sul e a nossa agricultura nunca deixou de ser o que sempre foi – de subsistência e com pouca produtividade". Langa concluía a sua ideia de forma acentuadamente crítica: "No lugar de oferecermos soluções aos cidadãos, fazemos truques de ilusionismo (…)". Não esquecendo que o ponto de partida deste trabalho tem por base o conceito de cidadania na sua relação com o protesto e com o *artivismo*, importa agora retomar essas noções para colocá-las em diálogo com o RAP que se faz em Moçambique. Assim, dever-se-á proceder a uma reflexão que procure alcançar as perceções locais sobre esta expressão artístico-cultural em Moçambique, à luz das dinâmicas políticas, económicas e socioculturais a que o país esteve sujeito no decurso da sua história recente. Para que tal reflexão traga contributos para a discussão central deste trabalho – até que ponto os ativistas poderão explorar os recursos da arte e da cultura popular para contrariar a hegemonia das elites, desafiando o seu poder – deverão ser esclarecidas questões como: Quem são os artistas RAP de protesto em Moçambique? Até que ponto estão conscientes do

[19] In O País online, Maputo, www.opais.co.mz. "Porquê 5 de Fevereiro? E porquê agora 1 de Setembro?". 2 set. 2010; c.f. Press reports linked to MOZAMBIQUE 168. News reports & clippings 8 September 2010 from Joseph Hanlon.
[20] In O País online, Maputo, www.opais.co.mz. "Governo levou o povo ao desespero e o povo respondeu com violência!" 3 set. 2010. c.f. Press reports linked to MOZAMBIQUE 168. News reports & clippings 8 September 2010 from Joseph Hanlon.

seu papel socialmente interventivo? Estão comprometidos com que causas? Até que ponto os fazedores deste género musical urbano estão alinhados com os conceitos de cidadania, de protesto e de *artivismo*?

"Eu sou um cidadão, brada!". O RAP como forma de artivismo em Moçambique?

Na secção anterior procurámos estabelecer a ligação entre a emergência do movimento *hip-hop*, a produção de RAP e os lugares onde tiveram origem os principais movimentos de protesto no Moçambique contemporâneo. Esta ligação remeteu-nos para as declarações de um dos protagonistas da música RAP, quando este se referia aos bairros periféricos de Maputo como lugares onde, simultaneamente, se produz o género musical em análise e se fazem sentir os principais problemas sociais. Azagaia, nome artístico tomado por Edson da Luz, nasceu a 6 de maio de 1984, na vila da Namaacha, numa zona rural do sul de Moçambique. Foi aí que passou a sua infância, tendo-se mudado com a mãe e os irmãos para Maputo, aos dez anos de idade. Iniciou-se na música quando entrou para a Universidade Eduardo Mondlane, integrando a banda Dinastia Bantu. O artista RAP reside atualmente no bairro de Khongolote, na cintura urbana da capital moçambicana. A referência aos lugares por onde Azagaia tem feito o seu percurso torna-se mais relevante se atendermos à ideia de Bennett (2004), de que a música – quer enquanto prática criativa, quer enquanto forma de consumo – joga um papel importante na narrativização do lugar, isto é, na forma como as pessoas definem a sua relação com o local e suas imediações. O autor enfatiza que tal aconteceu com o *punk*, com o *metal* e com o *hip-hop*. Assim, a música interage com aquilo a que autor chama a "estrutura local do sentir"[21] (Bennett, 2004: 3). Não surpreende, pois, que Azagaia admita: "No meu caso, o RAP que faço está entre Maputo e a Namaacha"[22].

Em entrevista ao blogue *Diário de um Sociólogo*[23], da autoria de Carlos Serra, Azagaia afirmou ter adotado este nome artístico dados o significado e a função que este instrumento tem nas culturas bantu: o de objeto de combate. Refere também ter sido influenciado pelo poeta moçambicano José Craveirinha, em cuja obra diz ter descoberto "mensagens de revolta, esperança e alternativa", bem como "uma maneira de estar na sociedade". Chegou a escrever poesia, mas é na música RAP que se tem notabilizado. Por causa da sua ousada indagação contra o *status quo*, Azagaia tornou-se num artista controverso, alvo de acesos ataques e de apaixonados atos de defesa não só nos média, como também nos meios intelectual e académico[24]. Ao longo da sua carreira, teve problemas com a Justiça em, pelo menos, duas ocasiões: a primeira, no final de abril de 2008, quando foi ouvido pela Procuradoria da República

[21] "Local structure of felling" (tradução nossa).
[22] Em entrevista para este estudo, a 11 de julho de 2018, no Bairro de Khongolote, Maputo.
[23] Entrevista concedida a 5 de novembro de 2007.
[24] Ver, por exemplo, "Machado da Graça e os académicos-escudos anti-Azagaia", crónica publicada a 18 de janeiro de 2008, no blogue *Diário de um Sociólogo*.

por alegadamente "atentar contra a segurança do Estado", através do tema *Povo no poder*; a segunda, a 30 de julho de 2011, quando foi detido pela Polícia, indiciado por posse de substâncias ilícitas (para consumo próprio), precisamente no dia em que iria fazer o lançamento do seu trabalho *A minha geração*, que continha críticas ao governo. Viu também alguns dos seus concertos cancelados sem explicação como, por exemplo, aquele que esteve anunciado para o dia 1 de julho de 2016, no Centro Cultural Franco Moçambicano, em Maputo.

O conteúdo poético de *Povo no Poder* ilustra a defesa dos direitos de cidadania assumidos pelo artista ao nível do protesto e da intervenção política, por exemplo, criticando a corrupção[25] e as difíceis condições de vida da maioria dos moçambicanos[26]. Há ainda, na letra deste tema, versos que constituem um convite dirigido a cidadãos residentes em vários bairros periféricos de Maputo – Malhazine, Magoanine, Urbanização e Jardim – para que se façam presentes na luta através da qual é possível mudar este estado de coisas[27]. Tal chamamento foi inspirado, de acordo com o artista, pelos levantamentos populares ocorridos em Maputo a 5 de fevereiro de 2008. Nesta composição musical, o cantor, por um lado, convida o povo para ser seu aliado na luta pela transformação e, por outro lado, utiliza um tom ameaçador para criticar a governação, dirigindo-se ao presidente[28]. Trata-se de uma abordagem que corresponde à essência do movimento *hip-hop* pois, tal como postula Whiteley (2004), o seu foco original é a opressão política e o desafio ao regime instituído, operando como forma de resistência cultural enquanto constrói "espaços de liberdade". Note-se que nas manifestações acima referidas a maioria dos participantes era constituída por residentes da periferia da cidade que, de forma inédita, protestava contra a subida do custo de vida. Contudo, convém clarificar que a intenção da música de Azagaia não passa por instigar protestos de rua. No dizer do próprio artista, a sua vida

> é de ativismo sim, mas porque as pessoas é que me associam a esse ativismo. Um intelectual não espera marchas para fazer ativismo. Faço ativismo por via do RAP, pois a génese do RAP é o ativismo"[29].

A mesma forma de ativismo ganha o tom de denúncia de males sociais e económicos, tal como pode ser observado na letra do tema *As mentiras da Verdade*, também de sua autoria. Nesta composição são referidos vários casos de morte não esclarecida de destacados cidadãos moçambicanos: o do primeiro presidente de Moçambique, Samora Machel; o de António Siba-Siba Macuácua, bancário que trabalhou na recuperação de crédito "malparado"; o de Carlos Cardoso, jornalista de

[25] Já não caímos na velha história / Saímos p´ra combater a escória / Ladrões / Corruptos / Gritem comigo p´ra essa gente ir embora / Gritem comigo pois o povo já não chora (…).
[26] "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 (…)".
[27] "Eu vou lutar, não me abstenho / Malhazine-PRESENTE / Magoanine-PRESENTE / Urbanização-PRESENTE / Jardim (…)".
[28] "Baixa a tarifa do transporte ou sobe o salário mínimo / Xeeeeeeeee...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 (…)".
[29] Em entrevista para este estudo, a 11 de julho de 2018, no Bairro de Khongolote, Maputo.

investigação; e o de Pedro Langa, autor de uma vasta obra musical. A letra deste tema recorda também a tomada de assalto dos média pelo poder político e ataques diretos à liberdade de imprensa[30]. De destacar ainda, em *As mentiras da Verdade*, a reprovação do modelo de desenvolvimento económico do país sancionando a opinião de alguns observadores de que o crescimento económico de Moçambique não se reflete na vida dos cidadãos[31]. Por fim, é criticada a parcialidade da abordagem à História de Moçambique, tal como ela é ensinada nas escolas[32].

Se a cidadania crítica, o protesto e o ativismo refletido no género RAP, nestes e noutros temas, têm trazido vários dissabores à carreira de Azagaia, também têm trazido uma notoriedade e uma capacidade de mobilização notáveis na história do movimento *hip-hop* em Moçambique. Um exemplo recente dessa capacidade de mobilização foi o evento *Conversa com Azagaia*, realizado no dia 24 de janeiro de 2018, no Café Akino, em Maputo, que lotou a capacidade do recinto.

Figura 4 Cartaz de promoção do evento Conversa com Azagaia, realizado no dia 24 de janeiro de 2018, no Café Akino, em Maputo

Fonte: Café Akino.

Figura 3 Dois registos fotográficos do evento Conversa com Azagaia

Fonte: Café Akino

Fonte: Arquivo fotográfico de Eduardo Lichuge

Essa capacidade de mobilização é atribuída pelo artista ao conteúdo das mensagens do RAP de contestação que, ao contrário do sistema político, atrai cada

[30] "Que há canais de televisão comprometidos / com o governo e só abordam os assuntos permitidos".
[31] "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".
[32] "Se eu te dissesse / Que a história que tu estudas tem mentiras / Que o teu cérebro é lavado em cada boa nota que tiras / Que a revolução não foi feita só com canções e vivas / Houve traição, tortura e versões escondidas".

vez mais simpatizantes. Azagaia prossegue a sua reflexão, demonstrando que os ativistas que se manifestam por via do RAP acabam por ter maior impacto junto às massas do que os políticos: "(…) Entre os dois [o *rapper* e o político], quem terá mais impacto na sociedade? Claro que é aquele que fala da vida social, daquilo com que as pessoas se identificam"[33]. Esta visão encontra fundamento nas ideias de Honwana (2003), que defendia que o descontentamento dos jovens quanto ao futuro dos seus países e, consequentemente, quanto ao seu próprio futuro, os levava a procurar espaços de atuação distintos dos processos sociais e políticos dominantes, já que estes não lhes garantem uma efetiva participação. Honwana conclui que, face a esta realidade, "As ligações entre o ativismo cívico, cultura popular (com destaque para o *hip-hop*) e o protesto político marcam as formas de contestação contemporânea de muito jovens em África" (2003: 152).

Figura 6 Cartaz promocional do show de RAP The Next Generation, realizado no Teatro Gil Vicente, em Maputo, a 16 de dezembro de 2017

Fonte: Rapbenta.

Figura 5 W-Meka, produtor da Rapbenta, atuando durante o show The Next Generation

Fonte: Arquivo de W-Meka.

Contudo, Azagaia repara que o protesto veiculado pelo RAP também tem vindo a convocar o público adulto, com maior capacidade de atuação no que toca a transformações sociais. O maior reconhecimento do RAP de contestação e o seu consequente alargamento a novos públicos é confirmado também por outros músicos ligados a este género, como W-Meka, Da Bilas, Escopro e vários dos elementos do coletivo Escorraçados do Inferno. Ainda que continuem a não encontrar condições para se profissionalizarem enquanto *rappers*, o que os obriga a dedicarem-se a outros ofícios para poderem ganhar a vida, estes músicos afirmam[34] que, na atualidade, são promovidos mais *shows* de RAP, pois existem mais "fazedores" e seguidores. Contudo, a falta de financiamento à produção, de editoras e de mercado discográfico em Moçambique constitui, segundo eles, um bloqueio que impossibilita a afirmação do

[33] Em entrevista para este estudo, a 11 de julho de 2018, Bairro de Khongolote, Maputo.
[34] Em várias entrevistas individuais realizadas para este estudo, a 16 de dezembro de 2017, no Teatro Gil Vicente, Maputo.

RAP e dos *rappers* nacionais a níveis que possam ser comparados com os dos países do mundo ocidental ou mesmo com os da vizinha África do Sul. Assim, é por "amor à camisola" e pela necessidade de encontrarem espaço de participação social que estes músicos prosseguem o seu caminho no mundo árduo do RAP moçambicano.

Pelo seu lado, Simone Faresin, programador e produtor cultural italiano que viveu em Moçambique entre 2015 e 2017, tendo conhecido de perto os circuitos do RAP de Maputo e da Beira, afirma que nestes "(…) o RAP é considerado, tal como na Europa, como uma forma de expressão e de denúncia que reflete os problemas sociais (…)". Distinguindo os dois principais tipos de RAP que conheceu em Moçambique – o RAP comercial do RAP de contestação – prossegue dizendo que "(…) o verdadeiro RAP tem que retratar a realidade de um povo e transmitir uma mensagem de mudança para uma sociedade melhor". Para Azagaia, é esse retrato e é essa mensagem que trazem reconhecimento ao RAP, uma vez que:

> O RAP de contestação, que tende a contradizer o sistema, é pouco disseminado, mas fica na memória das pessoas. Esse RAP canta o que as pessoas são e o que as pessoas vivem. E mais, os seus representantes (rappers ou cantores), diferentemente do que acontece noutros movimentos, são escolhidos pelo seu trabalho, ou seja, há um reconhecimento por parte da sociedade[35].

Tal reconhecimento, que tende a ser crescente, só é possível porque através dos recursos oferecidos pela arte popular, neste caso pela música RAP, ativistas por uma sociedade mais democrática e mais justa desafiam o poder das elites dominantes em Moçambique, a quem vão pedindo contas. Independentemente da sua influência na mobilização para os protestos de 5 de fevereiro de 2008 e de 1 de setembro de 2010, o facto de hoje se registar a realização de um maior número de *shows* deste género musical, bem como um maior número de músicos e de consumidores, demonstra o quanto o *artivismo* é capaz de atrair, mobilizar e consciencializar um número cada vez maior de cidadãos. Afinal, tal como afirma Escopro, um dos músicos entrevistados para este estudo, "Eu sou um cidadão, *brada*!".

Referências Bibliográficas

Almeida, M. C. (2011). Occupy, Movimentos de protesto que tomaram as ruas. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, 19, pp.267-270.

Alves, G. (2012). Ocupar Wall Street… e depois? In Jinkings, I. (Coord.), *Occupy, Movimentos de protesto que tomaram as ruas* (pp. 31 - 38). São Paulo: Boitempo.

Azagaia (2007). As Mentiras da Verdade. *Babalaze* [CD]. Maputo: Cotonete Records

Azagaia (2008). *Povo no Poder*. Maputo: Cotonete Records. Disponível em: http://cotonetemoz.blogspot.com/2008/02/povo-no-poder-letra-mp3.html?m=0.

[35] Em entrevista para este estudo, a 11 de julho de 2018, Bairro de Khongolote, Maputo.

Azevedo, J. (1994). *Avenidas de liberdade – Reflexões sobre política educativa*. Porto: Asa.

Bennett, A. (2004). Music, Space and Place. In Whiteley, S. and Bennett, A. (Eds.), *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity* (pp.2-7). Aldershot: Ashgate.

Carneiro, H.S. (2012). Rebeliões e ocupações de 2011. In Jinkings, I. (Coord.), *Occupy, Movimentos de protesto que tomaram as ruas* (pp. 7 - 14). São Paulo: Boitempo.

Davidson, A. B., Isaacman, A. F. & Pélissier, R. (2010). Política e nacionalismo nas Áfricas central e meridional, 1919-1935. In Adu Boahen, A. (Ed.). *História Geral de África VII. África sob domínação colonial, 1880 – 1935* (pp. 787-832). Brasília: UNESCO, Representação no Brasil / Ministério da Educação do Brasil / Universidade Federal de São Carlos.

Diálogo de um sociólogo. Blogue de Carlos Serra. Disponível em: http://oficinadesociologia.blogspot.com/2007/11/azagaia-2-biografia-e-entrevista.html

Di Giovanni, J.R. (2015). Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2), pp. 13-27.

Ellert, H. (2016). *Mosaico Moçambique*. Maputo: Kapicua

Fradrique, T. (2003). *Fixar o Movimento. Representações da música rap em Portugal.* Lisboa: Publicações Dom Quixote.

FRELIMO (s/d). Programa da FRELIMO. Maputo: Arquivo da FRELIMO.

Gombrich, E. H. (1994). *Para uma História Cultural*. Lisboa: Gradiva.

Honwana, A. (2003). *O Tempo da Juventude: emprego, política e mudanças sociais em África*. Maputo: Kapikua.

Lichuge, E. (2016). *História, Memória e Colonialidade: Análise e releitura crítica das fontes históricas e arquivísticas sobre a música em Moçambique* (Tese de Doutoramento). Universidade de Aveiro, Portugal.

Lichuge, E. (2005). *O percurso histórico da música Popular do tipo urbana na cidade de Maputo, 1975-2005* (Tese de Licenciatura). Universidade Eduardo Mondlane, Maputo.

Lipovetsky, G. (1983). *A Era do Vazio*. Lisboa: Relógio d' Água.

Love, N. S. & Mattern, M. (2014). Art, Culture, Democracy. In Love, N. S. & Mattern, M. (Eds.) *Doing Democracy. Activist art and cultural politics* (pp. 3 – 28). New York: State University of New York Press.

Menezes, I. & Campos, B. P. (1996). Educação, Desenvolvimento Psicológico e Promoção da Cidadania. In Menezes, I. & Campos, B. P. (Eds.), *A Ciência Psicológica nos Sistemas de Formação* (pp. 91-97). Algarve: SPCE.

Mondlane, E. (1976). *Lutar por Moçambique*. S/l: Livraria Sá da Costa Editora.

Mourão, R. (2015). Performances Artivistas: incorporação de uma estética de dissensão numa ética de resistência. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2), pp. 53-69.

Neto, H. V. (2016). Atitudes face à cidadania e participação cívica. In Neto, H. V. & Coelho, S. L. (Eds.), *Movimentos Sociais e Participação Cívica* (pp. 6 – 45). Porto: Civeri Publishing.

Peschanski, J. A. (2012). Os "ocupas" e a desigualdade económica. In Jinkings, I. (Coord.), *Occupy, Movimentos de protesto que tomaram as ruas* (pp. 27 - 30). São Paulo: Boitempo.

Petrella, R. (2002). *O Bem comum. O elogio da Solidariedade*. Porto: Campo das Letras.

Raposo, P. (2015). "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2), pp. 3-12.

Sader, E. (2012). Crise capitalista e novo cenário no Médio Oriente. In Jinkings, I. (Coord.), *Occupy, Movimentos de protesto que tomaram as ruas* (pp. 83 - 86). São Paulo: Boitempo.

Walzer, M. (1995). The civil society argument. In Beiner, R. (Ed.), *Theorizing citizenship* (pp.152 – 174). Albany: State University of New York Press.

Whiteley, S. (2004). Rap and Hip Hop: Community and Cultural Identit. In Whiteley, S. and Bennett, A. (Eds.), *Music, space and place. Popular music and cultural identity* (pp. 8-15). Aldershot: Ashgate.

CAPÍTULO 2

Diálogos ausentes? O RAP de protesto, a censura, a criminalização dos músicos e dos protestos sociais em Moçambique pós-colonial

Tirso Sitoe

Resumo

A crise em democracias representativas tem sido resultante da falta de transparência na gestão de fundos públicos pelos partidos políticos no poder e reflete-se na instabilidade e marginalização política devido à fraca capacidade do Estado em gerar emprego, habitação e educação condigna principalmente para a juventude em Moçambique tal como, noutros países africanos. Dentro desse contexto, o documento explora experiências de músicos e narrativas sonoras do RAP de protesto, como um ponto de entrada para análise de questões relativas à liberdade de expressão, censura, repressão e criminalização dos protestos sociais em Moçambique pós-colonial. Os dados recolhidos avançam a ideia da existência de um Estado que foi construído segundo a imagem da elite política, por via de um projeto político, que neutraliza e reprime a mobilização política dos indivíduos que se contrapõem à prática governativa instituída. Os músicos dentro desse processo, não reclamam apenas por um lugar para os excluídos das políticas ou programas de desenvolvimento. Reclamam também, por estar num lugar no qual possam ser reconhecidos como impulsionadores de interesses diversos dos excluídos.

Introdução

A Marcha dá título à música de Azagaia[36] que traduz a morfologia dos processos políticos e de governação em Moçambique, através de vestígios que são forjados nas experiências de luta das classes sociais, marginalizadas por esses processos, se partirmos do pressuposto de que a música**,** em muitos casos, tem oferecido formas imprevisíveis de compreender a política (Perullo, 2005). Quando o músico refere "ladrões fora, corruptos fora, assassinos fora, gritem comigo para essa gente ir embora" apresenta-se como um provável reflexo da politização de espaços pessoais como casa, rua, loja de música ou clube (Allen, 2004).

Esta politização, no caso em estudo, denuncia a constituição mútua de vários paradigmas em prol do desenvolvimento, especificamente, a pobreza e a luta contra a pobreza, que figuram como cartilha dos sucessivos governos da FRELIMO[37], desde a independência do país em 1975, e que teve várias estratégias político-económicas para se combater (Chichava, 2010), que, por si só, não garantem a participação das

[36] Azagaia é o nome artístico de Edson Da Luz, *rapper*/músico moçambicano que se notabilizou por abordar questões políticas e sociais com profundidade, sobre o quotidiano em Moçambique, criticando o Estado e os seus agentes e representantes.
[37] A sigla "FRELIMO" refere-se à Frente de Libertação de Moçambique, partido no poder desde 1975.

comunidades no processo decisório, devido à fraca densidade de interação entre os órgãos de descentralização e as comunidades. No entanto, este aspeto, no contexto do debate sobre o desenvolvimento, denota que a sua abordagem se centra ainda numa lógica hierárquica, de cima para baixo, etnocêntrica e tecnocrática que trata as pessoas e culturas como conceitos abstratos, estatísticas que podem ser movimentadas para cima e para baixo em gráficos de progresso (Escobar, 2011).

Figura 7 Fotografia feita ao Azagaia no evento de comemoração dos 10 anos do álbum Babalaze, no dia 1 de dezembro de 2017, em Maputo

Fonte: STRUE.

Se por um lado, esse quadro pode ser observado através da retórica populista das elites políticas, que se foi afastando cada vez mais de qualquer contacto real, dos anseios do "povo", por outro, pode-se afirmar que ele se traduz pela natureza da relação entre o Estado e a sociedade, que compromete questões relativas a democracia em Moçambique, que produziu uma cultura política, um projeto político assente na subordinação da cidadania à vontade particularista do Estado (Macamo, 2014: 45). Como consequência desses processos pode-se observar a forma como os jovens, durante a década de 1990, com o efeito das transformações sociopolíticas, construíram o seu olhar em relação à política, ao político e ao Estado, na tensão entre a herança e a experimentação, tudo no contexto da necessidade de reprodução da lógica hegemónica das estruturas do Estado e do partido político mais influente (Biza, 2007: 50).

Na arena musical, um dos exemplos mais elucidativos do dever, gratidão, colaboração e reprodução da lógica hegemónica das estruturas do Estado e do partido mais influente, é o músico MC Roger[38] que por diversas vezes, enalteceu os princípios de governação do Partido FRELIMO nas suas narrativas sonoras, em entrevistas

[38] Importa reiterar que MC Roger não é o único músico entre estas pistas. Temos o exemplo do músico Mr Bow, o grupo H20, entre outros, que nos últimos anos de governação da FRELIMO, participaram de forma ativa em processos políticos, especialmente em campanhas eleitorais (2014) a favor de Filipe Jacinto Nyussi, atual presidente da República de Moçambique.

realizadas e difundidas em programas televisivos e radiofónicos, mas também, naquilo que foi seu engajamento em campanhas eleitorais pelas figuras do partido. É dentro do mesmo contexto que encontramos jovens moçambicanos que usaram a expressão "desenrascar a vida" para transmitir a natureza extemporânea e precária das suas vidas, e se depararam com o desafio de criar um espaço de participação que lhes permita ter um papel construtivo na transição política e no processo de governação, para além dos mediáticos protestos de rua (Honwana, 2015: 400-403).

É, em particular, por um lado, dentro deste diapasão, que o RAP de protesto se torna num espaço alternativo, onde a juventude encontra forças para contestar as desigualdades estruturais, económicas e as relações políticas que o Ocidente tem tido com África, entrando para o domínio público em que muitas vezes foi excluída em favor dos que exercem o poder social, político e económico e mostram o encolhimento do Estado, na prestação de serviços sociais, devido a mudanças económicas globais (Ntarangwi, 2009). Mas, por outro lado, encontrámos o RAP de protesto na denominada *Primavera Árabe* que inaugurou o uso dos média de forma a criar uma cultura de resistência e de protesto que culminou na Tunísia, com a derrocada do governo, onde foi visível o engajamento da cantora Emil Mathlouthi que, movida pela luta contra o desemprego e repressão, canta seu *Kelmti Horra*, uma música de protesto que clama pela liberdade de expressão (Amaral, 2013: 148). No contexto angolano temos a figura do ativista e *rapper* luso-angolano Luaty Beirão, que representa neste processo de luta a expressão máxima do combate desigual que a cidadania e poder podem travar (Raposo, 2015).

O presente documento pretende explorar experiências de músicos e narrativas sonoras do RAP de protesto, como um ponto de entrada para análise de questões relativas à liberdade de expressão, censura, repressão e criminalização dos protestos sociais em Moçambique pós-colonial. Para tal, centro-me em dois argumentos fundamentais: o primeiro argumento assenta na ideia de que apesar da liberdade de expressão ser um direito constitucionalmente previsto, ela tornou-se um "problema" para quem questiona o "desempenho governamental" pela consequente censura, repressão e criminalização de protestos sociais (Guerra & Januário, 2016). Em algum momento isso justifica-se pelo modo como os agentes e representantes do Estado, mobilizam formas de coerção quando os músicos e narrativas sonoras do RAP de protesto granjeiam a simpatia de diferentes públicos, ao enfatizar a instabilidade estrutural e a incapacidade governamental em prover diversos serviços básicos a população. No segundo argumento, procuro sustentar a ideia de que o discurso poético patente nas narrativas sonoras do RAP de protesto e veiculado pelos canais formais e informais de comunicação, ao popularizar a exclusão social advinda da fragilidade dos processos políticos e de governação, remete-nos à análise de contextos sociais de diálogos ausentes que fazem emergir alternativas de emancipação social,

mas também formas subtis de censura e repressão às alternativas que colocam em causa a agenda governativa e político-partidária.

Vozes silenciadas? E que histórias reveladas?

No campo da comunicação, os efeitos negativos gerados pela possível e indesejada cristalização da "democracia restringida" são múltiplos, a começar pelo facto de que esta alimenta e, ao mesmo tempo, é retroalimentada pela concentração dos grandes meios de comunicação de massa nas mãos de pouquíssimas empresas, dando assim forma a uma situação de monopolização extrema, produzida e reproduzida pela ausência de regulação do mercado mediático pelo poder público (Mondaini, 2013: 8). Em Moçambique, no contexto de transição para a democracia multipartidária, com a promulgação da Constituição pluralista e liberal de 1990 (Artigo 74) e da Lei de Imprensa (Lei nº.18/91), uma série de liberdades e garantias individuais, antes vistas como burguesas, foi estendida aos moçambicanos**;** de entre elas, a possibilidade de se exprimirem livremente e de criarem uma imprensa independente, não mais sujeita às interpretações do partido no poder (Chichava & Pohlmann, 2010: 128-129).

No entanto, note-se que, segundo o relatório da *Human Rigths Measurement Initiative*[39] de 2018, têm-se verificado ameaças à liberdade de expressão em Moçambique no que tange a violência contra jornalistas, interferência em opiniões e ameaças financeiras, caracterizadas pelo aumento de taxas de acreditação de jornalistas e da imprensa independente. Já em contexto de divulgação de narrativas sonoras do RAP de protesto, um dos primeiros episódios mediatizados no contexto da censura ou ataque à liberdade de expressão na imprensa estatal, deu-se em 2003, depois da divulgação da narrativa sonora *O país da marrabenta*[40] do álbum de GPRO FAM na e pela *Rádio Cidade* em Maputo. Este ato consistiu em inviabilizar a difusão da narrativa sonora em diversos programas da emissora, porque na altura a direção considerava que as intervenções discursivas nela existentes consistiam num ataque discursivo-político ao governo, como consta do extrato da narrativa abaixo:

> [Machado da Graça]
> Passe o tempo que passar um nome ficará
> Sempre marcado em Moçambique
> O nome de Samora Moisés Machel
>
> [2 caras]
> O País da marrabenta vai de mal a pior
> Mas paciência, moçambicanos têm de melhor
> Foram 16 anos de uma guerra civil
> Só de orelhas decepadas foram mais de mil
> Ainda querem que o povo lhes de ouvidos
> Dam! Filhos da mãe desses políticos!
>
> [100 paus]
> Prometem isto e aquilo mas no fim nem um quilo

[39] Para mais informações sobre o relatório consulte: https://humanrightsmeasurement.org/ameacas-a-liberdade-de-expressao-em-mocambique/ [Acedido em: 15 jun. 2016].
[40] Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_qaKqSKWlYg [Acedido em: 15 jun. 2016].

De arroz para povo nem um saco de milho
Os impostos que nem elevadores sobem
Tantos argumentos mas no fim nada resolvem
O que serão? Buracos em estradas ou estradas em
Buracos
Argumentos foi a guerra que fez esses estragos!

[2 caras]
Maputo é tipo a 24 de julho, pois é
Começa em luxo mas acaba em entulho
Tem ladrão de galinha que vai para a prisão
E tem o traficante de haxixe que paga caução
Quem dorme no chão? O gajo que arrombou uma janela
Quem é rico até instala um telefone na cela

[100 paus]
Todos na mesma cela mas crimes bem diferentes
De ladrões de galinha a assassinos dementes
Onde é que esta a polícia quando vem os ladrões
Arriscar a vida quando não há condições
Corrompidos pelas quinhentas que o estado não dá
20 anos de trabalho e a patência não há
Não sobem de nível, continuam pelas ruas
2 meses de trabalho tem as mãos bem nuas

[Samora Machel]
Moçambicanas e moçambicanos,
A nossa república popular nasce do sangue do povo

[2 caras]
Lançaram uma falsa taxa de 20 paus
Mas o saneamento básico ainda é um caos
Tem mais lixo na cidade do que peixe no mar
E um concelho parasita que nos tenta sugar
Nos tenta tirar o pouco que poupamos nos bolsos
Chega o fim do mês temos que pagar os impostos
Enquanto gastam dinheiro em carros de luxo
O povo sobrevive embora que sem nada no buxo

[100 paus]
Tantos anos de trabalho mas foram em vão
Madjermanes já não sabem se têm ou não
Direito a tais moedas que conquistaram
Com o suor das camisetas e lhes confiscaram
Cadê a justiça? Quem tem o poder na mão pisa
O pobre mais pobre fica e só lhe resta xiiçaaaa!
Injustiça! Palavra mais comum entre nós
Tanto se reclama quase que se perde a voz

[2 caras]
No país de Mondlane já mais houve justiça
Gindza tem mais armas que a própria polícia
Não consegue se aguentar com um salário de fome
Coitado do bufo, tem que alugar uniforme
Sujar o seu nome para ter o mata-bicho na mesa
Se é honesto sujeita-se a viver na pobreza
Aqui o sol só brilha para as elites
Sem dúvidas para o povo life’s a bitch!

[100 paus]
Mais de mil famílias sacrificadas por um Mercedes
Novo
Nem com greves o povo consegue ter direitos todos
São 10 anos de paz, 10 anos de um governo incapaz
10 anos de “nós faremos mais”
Promessas falsas não enchem barrigas

> Deixem dessas graças são bem antigas
> Mais força para o povo que continua firme
> Sem poder fazer nada na plateia vê o filme (GPRO FAM, 2003).

Se, por um lado, as intervenções discursivas acima expostas buscam pôr na centralidade do debate público uma possível distinção entre as fronteiras "povo" e "elite", denunciando as assimetrias sociais e económicas vividas nos primeiros anos após a assinatura do acordo geral de PAZ (AGP) entre o governo da FRELIMO e o partido RENAMO, por outro lado, isso sugere a existência de um movimento que, através da música, objetiva e cria a sua história, tornando-se visível para os outros, recrutando mais indivíduos, libertando-se da censura da cultura dominante, e fazendo emergir um núcleo de identificação/formação da identidades coletivas (Eyerman, 2011). Ora, na verdade, essas identidades coletivas, ganham corpo também através de referências, no caso concreto, através do Jornalista Carlos Cardoso[41], tomado como símbolo da luta pela liberdade de expressão e de imprensa, como se pode depreender do extrato da narrativa sonora abaixo:

> [2 Caras]
> Deram liberdade de imprensa ao jornalista
> O Carlos teve azar foi o primeiro da lista
> Pois é o mano esqueceu-se da lei da floresta meu
> Antes que abrisse a boca tiro na testa
> Dizem que era boa pessoa, mas sabia demais
> Resultado, levou uma facada por trás
> E o assassino com certeza foi ao enterro
> Abraçou a viúva e disse: meu companheiro (GPRO FAM, 2003).

No entanto, este extrato oferece-nos a possibilidade de compreender a forma como se articulam os mecanismos de controlo comunicativo dentro do aparato estatal: o recurso à violência explícita dentro de um campo de confronto de ideias em que circunstancialmente quem detém demasiada informação, legitimidade discursiva e entendido como desviante nos corredores do poder político, sujeita-se ao silenciamento por via das armas. Além disso, durante a realização da pesquisa busquei entrevistar alguns dos jornalistas que estiveram na linha da frente do processo de divulgação da narrativa sonora acima descrita, circunstância em que foi afirmado o seguinte:

> Lembro-me muito bem disso. Na altura, eu estava a fazer o programa Hip-Hop Time. Fui eu quem passou a música da GPRO FAM O país da Marrabenta pela primeira vez aqui na rádio. No momento, não houve barulho em relação a mesma. Mas, dias depois, houve um documento oficial da direção a referir que a música não poderia passar mais na rádio. Não questionei as ordens superiores. Porem, isso provocou muita agitação que a própria GPRO FAM procurou saber os porquês, da música ser interdita a passagem, mas, ninguém se pronunciou sobre isso. Na verdade, eu já sabia que o problema advinha da própria frontalidade da música ao tratar os temas quentes que eram poucos abordados. Um tempo depois, por causa da agitação que isso causou, a diretora da rádio na altura, retirou o documento de circulação e voltamos a passar a música. Contudo, havia uma certa ordem para passar a música em períodos considerados "mortos" em que pouca gente estivesse a ouvir rádio[42].

[41] Cardoso foi um proeminente jornalista investigativo moçambicano, morto a tiro a 22 de novembro de 2000.
[42] Entrevista realizada em Maputo, a um radialista da Rádio Cidade-Maputo em maio de 2013.

O extrato dessa entrevista demonstra, em parte, que as medidas tomadas dentro de um circuito interno de comunicação para inviabilizar a divulgação da narrativa sonora do RAP de protesto, não só foram contestadas, como também abriram novas alternativas e formas de protagonização da censura sonora pela rádio. Foi do mesmo modo que em 2006, aquando da divulgação do álbum *Babalaze* de Azagaia, mais concretamente com a narrativa sonora *As mentiras da verdade*, se abriu espaço para censura. O radialista que tocou a narrativa sonora pela primeira vez na rádio foi o mesmo que tocou a do GPRO FAM. Durante a pesquisa, partilhou o episódio referente ao Azagaia, nos seguintes termos:

> Em relação ao Azagaia, eu fui quem passou a música As mentiras da verdade em primeira mão no programa. De forma subsequente foi passando em outros programas. Contudo, um dia quando se aperceberam da "bomba" que era a música, recebi uma chamada telefónica interna, de um membro superior da rádio que disse, para que eu não passasse mais a música. Aí, eu lhe questionei o porquê de não passar. Não tive uma resposta clara. Apenas não tinha de passar. Não houve um documento oficial a impedir a música de passar. Eles tinham medo de cometer mesmo erro que tiveram com o caso da Gpro Fam. Também, Azagaia era colaborador da rádio e fazia spots publicitários. Os recados eram transmitidos em conversa nos corredores com colegas. Azagaia quando apercebeu-se da situação, gravou a música Eu não paro como forma de dar resposta a censura efetuada na rádio[43].

Portanto, por um lado, estas metamorfoses sobre como se deve censurar uma narrativa sonora de protesto, têm-nos ensinado a forma como se tem definido o inimigo interno[44] e como o governo – e, portanto, a FRELIMO – exerce um controlo direto sobre os principais meios de comunicação públicos, nomeadamente a rádio nacional (*Rádio Moçambique*), a televisão pública (*Televisão de Moçambique*) e jornais históricos (*Notícias* e *Domingo*), cujo acionista principal é o Banco de Moçambique, para além de ter influência em muitos outros novos média (da imprensa escrita, televisão e rádio) através do poder que lhe confere a publicidade de que vivem esses média (Brito *et al.*, 2015: 7). Por outro lado, sugerem-nos também a existência de um processo de criminalização/silenciamento de sujeitos sociais e dos movimentos sociais que lutam pelos direitos humanos desses sujeitos sociais (Mondaini, 2013: 9).

Este processo de silenciamento é descrito em diferentes narrativas sonoras do RAP de protesto, focando-se de forma acentuada na figura do jornalista Carlos Cardoso da seguinte forma:

```
Mártires da Machava, 22 de novembro de 2000
No final do dia, Cardoso foi cobardemente assassinado
E enquanto o criminoso sorria, o carro chiava
A família chorava e o criminoso sorria, sorria
Hei moço, não vire o rosto
Quem mandou matar Carlos Cardoso e acusou a presidente da República?
A pergunta é também para ti
É que eu tenho mil dúvidas e uma certeza
Quem mandou matar Cardoso foi a nossa elite
Que habita na Coop, Polana e Somarshild
```

[43] Entrevista realizada em Maputo, a um radialista da Rádio Cidade em maio de 2013.
[44] Feijó (2015) entende que os inimigos internos constituem os agentes nacionais considerados ao serviço do inimigo externo, herdeiros dos seus valores e vícios morais, que importa vigiar, denunciar e punir. No enanto, chama atenção a pensarmos que a construção do inimigo constituiu um processo dinâmico, não consensual e estruturado nas vicissitudes (internas e externas) da luta política ou dos interesses dos grupos dominantes.

> É por isso que Nini foi preso, mal necessário
> Quando davam um torno, prendem o intermediário
> Desculpa a frontalidade
> Apreendi a ser direto e o juiz Paulino não nos trouxe a verdade
> É que aqui neste país, mais vale um pé no travão que os dois no caixão
> Mas, não foi essa a opção de Cardoso
> Agora ignorado pelo povo, morto por aqueles que nos cobram impostos
> Traído por um inimigo oculto, família de luto
> Sabe quem é o FDP, caixa que detém
> O direito de tirar a vida de alguém
> Para que os seus podres não venham à tona
> É mais um tiro que se dá, na mona
> De quem entorna
> Na opinião pública de informação que não retorna (Xigono, Quem mandou matar Carlos Cardoso, 2008).

De algum modo, Xigono lança um olhar à estratégia de controlo e legitimação do poder político sobre os média e instituições de justiça por parte de quem governa, ao questionar quais as possíveis opções que são oferecidas aos "líderes de opinião" num contexto em que a constituição de um espaço de participação política, baseado na ampliação da cidadania[45] é marcado de evidências que destacam uma cultura política baseada no silenciamento; de outro modo, a narrativa sonora de Xigono, oferece-nos, a oportunidade de observar a possibilidade que ela tem de estabelecer reencarnações.

Nesse processo de estabelecimento de reencarnações, a narrativa sonora de Xigono estabelece um interessante diálogo entre dois indivíduos em que o pano de fundo é a "liberdade de expressão". Num primeiro momento, faz-se ouvir uma voz: "mude, mude o assunto" e em resposta surge uma segunda voz afirmando o seguinte:

> Não, não vou mudar o assunto
> Queres-me amputar a língua? Não é justo
> Eu vou falar a verdade a qualquer custo
> Queremos o autor, o autor moral
> Queremos o autor, deste crime e de outros mais (Xigono, 2008).

Para além da censura: A criminalização dos músicos e repressão dos protestos

No dia 5 do mês de fevereiro de 2008, por conta da subida dos custos de vida, houve revoltas populares em Maputo[46]. Essas revoltas enquadram-se num movimento mais amplo que, desde 2008, tem abalado muitos países em consequência do aumento e da alta volatilidade dos preços alimentares no mercado internacional, mas exprimem sobretudo dinâmicas económicas e políticas locais e são um resultado da exclusão

[45] "Uma conceção mais clara de cidadania pode ser vista a partir da ampliação e garantia dos direitos e deveres, implícitos no exercício da cidadania que supõem de imediato, a possibilidade não só de usufruir dos benefícios materiais e culturais do desenvolvimento, como também, sobretudo, o de debater os destinos desse desenvolvimento" (Kowarick, 1977 apud Sposito, 2000: 73). Esta orientação permite também lançar olhares sobre a cidadania como uma ideia virada para o futuro, tendo em conta a realidade do presente, que nos diz que a ideia de cidadania continua associada à defesa de direitos universais e um dos mais relevantes desses direitos é, sem dúvida, o tão reclamado direito à diferença (Pais, 2005).

[46] Para mais informações sobre os contornos da revolta popular em Maputo, no dia 5 de fevereiro de 2008 pode-se visitar o seguinte link: http://oficinadesociologia.blogspot.com/2008/02/hoje-meia-noite-cano-de-azagaia-sobre.html [Acedido em: 15 jun. 2016].

social e política a que são votadas as camadas urbanas mais pobres em Moçambique (Brito *et al*. 2015: 1).

Foi neste contexto que Azagaia apoiou as manifestações e apresentou uma narrativa sonora intitulada *Povo no Poder*[47]. É a partir desta noção que explora, através de um viés discursivo, a forma como é demarcada a fronteira entre a elite política e o "povo", baseando-se nas revoltas populares. Como resultado disso, no dia 21 do mês de março de 2008, Azagaia foi intimado a prestar declarações à Procuradoria da República da Cidade de Maputo, sobre o conteúdo da letra da narrativa sonora. O ato justificou-se pelo facto de a narrativa ter sido tomada como aquela que incitou populares a manifestarem-se contra as posições tomadas pelo governo.

Figura 8 Notificação da Procuradoria da República para Edson Da Luz, conhecido como Azagaia nos meandros da música

REPÚBLICA DE MOÇAMBIQUE

PROCURADORIA DA REPÚBLICA DA CIDADE DE MAPUTO

Proc. N.º 139/PRC/08

NOTA

Fica notificado: O Senhor EDSON DA LUZ para comparecer nesta Procuradoria no próximo dia 21 de Março de 2008 pelas 11:30 horas afim de ser ouvido em perguntas nos Auto de Instrução Preparatório acima referido

Nota: Sendo Constituir Advogado,

Sob as penas da lei, faltando.

Maputo, 12 de Março

No entanto, em sua defesa, Maria Alice Mabota teria, perante aos órgãos de comunicação, afirmado o seguinte:

> A letra foi composta após as manifestações de 5 de fevereiro e que depois da sua publicação não se registaram mais manifestações [...] A letra é reveladora duma verdade, pois "depois da manifestação popular o governo viu-se forçado a tomar uma posição (interrupção da tarifa contestada e anúncio da medida compensatória aos "chapas")", logo [...] "o povo está no poder" [...] A procuradoria pretende amedrontar Azagaia, feito que "não vai lograr posto que ele não está sozinho[48].

No entanto, em setembro de 2010, nas cidades de Maputo e Matola, eclodiu novamente uma manifestação violenta contra a subida do custo de vida. Foi neste contexto que os manifestantes foram denominados "vândalos e marginais" pelo então Ministro do Interior José Pacheco. Para além dos instigantes debates televisivos e textos de opinião circulados em jornais nacionais da imprensa privada, sobre pronunciamento apresentado pelo Ministro do Interior em resposta às reivindicações

[47] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=RhSKixT-n0w [Acedido em: 15 mai. 2016].
[48] Disponível em: http://antigo.esquerda.net/content/view/6683/ [Acedido em: 2 mar. 2017].

dos manifestantes, as intervenções culturais por via de narrativas sonoras do RAP de protesto[49] teriam, na cidade de Maputo, dado corpo a uma narrativa sonora de Azagaia intitulada *Liricismo do Vândalo* onde se afirma o seguinte:

> Eu me chamo de vândalo, como alguém me chamou
> Mas pode-me chamar como quiser sô doutor
> Eu não tenho nome
> Eu não tenho identidade
> E nem tenho certeza se sou gente de verdade
>
> I
> Heee chama-me o que quiseres sô doutor
> Vândalo, marginal, esse teu discurso já tem bolor
> Se a tua vida é um arco iris, a minha é incolor
> Põe-te na minha pele se queres sentir a minha dor
> Mamei uma garrafa de tentação
> Pra ceder a tentação de apedrejar a tua mansão...
> Enquanto só discutes, eu vivo essa inflação
> Da próxima que abrires a boca sais com uma inflamação
> Informação: eu não sou mais um número na estatística
> Espero que percebas isso quando te roubo mais uma pisca
> Desista, se roubar é arte, eu sou artista
> Vejo-te no Estrela a procura duma pista
> Que se lixe o branco da paz, um gajo com fome é racista
> A única cor que tolero, é o vermelho da guita
> Por isso não me venhas com esse discurso marginalista
> Marginais existem porque alguém marginaliza
> Pra Somershield 16 apartamentos de luxo
> Pra Xipamashield 16 amontoamentos de lixo
> E ainda perguntas porque é que eu falo sujo?
> Pra que eu te respeite, dá-me o respeito que exijo!
> Só empresários do partido fazem negócios em Maputo?
> Nas minhas ruas também só os meus vendem o produto
> Traição é crime, aqui também paga-se com sangue
> Dou o primeiro tiro como dizem que fez Chipande
> Já tentei a vida nas terras do Rand
> Formei quadrilhas, vocês não são a única gang
> Vêm com vandalismo político, trazemos pneus e gasolina
> Fósforo, pedras, paus, ainda por cima
> A coisa vai doer, vais implorar por vaselina
> DJs dessa merda, pergunta o Rajoelina
> Este é o liricismo do vândalo
> Eu vandalizo mesmo, não perco tempo com escândalo
> E vou queimar as ruas com DJ Relâmpago
> Coro
> Estou pronta pra queimar as ruas
> Nem que estejam no teu comando
> Estou pronto pra queimar as ruas
> Com DJ Relâmpago
>
> Coro
> Estou pronta pra queimar as ruas
> Nem que estejam no teu comando
> Estou pronto pra queimar as ruas
> As ruas...
>
> II

[49] Na verdade, as performances dos artistas do *hip-hop* demonstram que suas intervenções carregam uma posição política que, em grande parte, apontam para questões de corrupção do partido no poder e a falta de oportunidade para o avanço da juventude (Shepler, 2010) e, neste sentido, não há como negar que *hip-hop* foi-se constituindo como uma plataforma única para projetar a voz à esfera pública e desafiar a exclusão realizada pelo público adulto dominante (Cho, 2010), que rotula a juventude como marginais, violentos ou perdidos ,ao representarem uma componente importante da luta social e política para o progresso (Clark, 2012).

> Põe-te a pau, senão alguém enfia-te um
> Só na semana passada bro, linchamos mais um
> Isto é bairro sub-urbano, polícia é o cidadão comum
> Fazemos as nossas leis, se vocês não fazem nenhum
> Mamparas!
> Mamparas de duas caras
> Uma é cara do crime, outra cara das câmaras
> Eu já vos venho observando há muitos anos
> Discursam diarreia, trocam a boca pelo ânus
> E a única maneira de eu estar onde vocês estão
> É se os meus boxers entrarem em reunião
> Nah...ponho as jeans só, pé na estrada
> Na Mafalala vendo a planta pra alunos da Manyanga
> Da Armando Guebuza e da Luta Armada
> Perdão, essa escola ainda não foi inaugurada
> Eu sou o vândalo aquém vocês negaram pão e escola
> Peço a tua carteira pra o meu filho não pedir esmola
> Uma vez fui parar na gaiola
> Entrei macho na Machava, mas não saí boiola
> Jurei nunca mais meter o pulso na argola
> Quando a coisa amarga, eu cuspo com a pistola
> Sem escola, sem escolha
> A coisa mais ho-ho-nesta que fiz, foi insultar essa escória
> E só porque minaram o Serviço de Manifestações Socias (SMS!!!)
> Não pensem que mataram os ideias
> E cada vez q vocês matam mais um Hélio
> Alimentam a minha raiva com mais oxigénio
> Não preciso de Wikileaks pra queimar o vosso império
> Nada melhor que ver o diabo a queimar no próprio inferno
> Gramo do estilo de música Fela Cuti
> Antirregime, e sei que a tua velha curti
> A vida é uma merda, e eu não espero que ela mude
> De cheiro, mesmo que a moscaria mude […][50] (Azagaia, 2011).

Na mesma senda, em 2013, durante as manifestações dos desmobilizados de guerra[51], um cenário semelhante foi observado: a ação da polícia através de atos de violência física, uso de gás lacrimogéneo e jatos de água para a dispersão dos manifestantes. Dentro desse contexto, a então Ministra da Justiça Benvinda Levy, teria afirmado junto dos órgãos de comunicação o seguinte:

> Os direitos humanos têm de ser sempre respeitados, mas há circunstâncias, em que o poder do Estado tem de se sobrepor para acautelar direitos mais altos ou valores mais altos.

Face às declarações[52] e apoiando as manifestações, Azagaia novamente estreia uma uma narrativa sonora intitulada *Música de Intervenção Rápida* onde faz referência a diversos artigos da Constituição da República de Moçambique que, por lei, dão o direito e a possibilidade de as pessoas poderem expressar-se ou exprimirem-se livremente. Nesta narrativa ele afirma:

> Eu falo em nome da declaração universal dos direitos humanos

[50] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7hgNv-mQyF8 [Acedido em: 2 mar. 2017].
[51] Para mais informações sobre as motivações da repressão das manifestações dos desmobilizados de guerra em Moçambique, poderá consultar o link seguinte: http://www.portugaldigital.com.br/lusofonia/ver/20075462-policia-mocambicana-reprime-manifestacao-de-desmobilizados-de-guerra [Acedido em: 8 set. 2016].
[52] Estas declarações conduzem, como sustenta Feijó (2015), à existência de um inimigo do povo que detém um inesgotável capital de desculpabilização dos erros internos e de descredibilização das vozes críticas, tornando-se a sua evocação necessária sempre que o paradigma ideológico se mostra incapaz de responder, positivamente, às necessidades ou expectativas das populações.

Eu falo em nome da constituição que rege os moçambicanos
Eu nem sequer sou formado em Direito
Mas sei que me manifestar nesse País é meu direito
Contra a polícia violenta
Disparo o artigo 40
Se a lei não me representa
Eu preparo o artigo 80
Depois de 35, 48, 43, aprendam de uma vez que Estado não são só vocês, ilustres funcionários com interesses partidários
Podem ser exonerados por esses tipos de comentários
Capazes de provocar uma febre nacional
Imagine se convocar-se uma greve nacional
Haverá tanta polícia, para tanta justiça?
Tanto gás lacrimogéneo, para tanto oxigénio?
Haverá tanta água para tanta mágoa?
Até quando a ditadura numa nação democrática? (Azagaia, 2013).

Se, por um lado, nesta narrativa sonora as mediações tecidas nas fronteiras entre o Estado e a sociedade abrem espaço para entendermos o protesto como crítica social - o que significa que a atenção deve ser colocada sobre a forma como os atores políticos articulam seus interesses (Macamo, 2011: 66), discursivamente -, por outro lado, a narrativa sonora, explora e expõe uma "consistência cultural", na qual existem "símbolos compartilhados, linguagem básica comum, gramaticalidade no processo de interação e negociação da realidade, expectativas e desempenhos de papéis congruentes dentro de um campo de possibilidades" (Velho, 1994: 17-20), que permitem que o RAP de protesto seja um meio de expressão de autorrepresentação das minorias sociais, resultando na configuração da resistência. Esse aspeto pode ser visto a partir do refrão desta narrativa sonora, em que Azagaia emite uma mensagem ao Conselho de Ministros nos seguintes termos:

Avisem ao Conselho de Ministros, que na próxima terça-feira
Eu levo um par de gira-discos e colunas lá para feira,
E como milhares de quilowatts para os camaradas
Vou pegar o microfone e lançar jatos de palavras,
Música, de Intervenção, rápida
Contra esse governo que hoje em dia age como se fosse a máfia
Música, de intervenção, rápida
Jatos de palavras
Contra os vossos jatos de água […] (Azagaia, 2013).

No entanto, uma das contribuições centrais desta narrativa sonora foi o de demonstrar que o direito à liberdade de expressão não pode ser limitado ao valor que lhe é atribuído e imposto pelo discurso autoritário do governo, contrariando, o que é previsto por lei. É preciso pensar o direito à liberdade de expressão, como um aspeto fundamental para a vida social, independentemente das diferentes posições sociais que os indivíduos ocupam.

E ficamos calados?

Os dados recolhidos em entrevistas e narrativas sonoras do RAP de protesto avançam a ideia da existência de um Estado que foi construído segundo a imagem da elite política, por via de um projeto político, que neutraliza e reprime a mobilização política

dos indivíduos que se contrapõem à prática governativa instituída. No entanto, o desafio de compreender os processos políticos e de governação e as posições que os músicos tomam discursivamente é, de certo modo, complexo, na medida em que se problematiza não somente os valores das posições que tomam, mas a lógica através da qual esses valores são apresentados, na procura de legitimar os seus discursos através de narrativas sonoras perante um público que reconhece e partilha das mesmas angústias ou utopias.

Os dados mostram que os músicos dentro desse processo não reclamam apenas por um lugar para os excluídos das políticas ou programas de desenvolvimento, reclamam também por estar num lugar no qual possam ser reconhecidos como impulsionadores de interesses diversos dos excluídos. Eventualmente, a definição desses lugares dá-se através daquilo que é dito por eles nas suas narrativas sonoras e que remete a um projeto político e cultural que ecoa contra um sistema político que marginaliza as suas narrativas ao mesmo tempo que marginaliza as minorias sociais, dando corpo à ideia de diálogos ausentes entre a elite política e a sociedade.

Referências Bibliográficas

Allen, L. (2004). Music and politics in Africa. *Social Dynamics*, 30(2), pp. 1-19.

Amaral, M. T. do. (2013). O *rap*, a revolução e a educação: do Bronx à Primavera Árabe. *Ide*, *36*(56), pp. 145–159.

Azagaia (2011). *Liricismo do Vândalo*. Disponível em: http://gestosdaspalavras.blogspot.com/2010/12/liricismo-do-vandalo.html.

Azagaia (2013). *M.I.R. - Música de Intervenção Rápida.* Maputo: Kongoloti Records

Barnes, J. A. (1954). Class and committee in a Norwegian island parish. *Human Relations*, 7, pp. 39-58.

Biza, A. (2007). Associação de Jovens, Estado e Política em Moçambique - Da Herança a Novos Desafios. In *Conferência Inaugural do IESE: Desafios para investigação Social e Económica em Moçambique*, Maputo, Universidade Eduardo Mondlane, 19 set. 2007.

Brito, L., Chaimite, E., Pereira, C., Posse, L., Sambo, M., & Shankland, A. (2015). Revoltas da Fome: Protestos populares em Moçambique (2008–2012). *Cadernos IESE 14P*. Maputo: Instituto de Estudos Sociais e Económicos (IESE).

Chichava, S. (2009). "Por que Moçambique é pobre?" Uma análise do discurso de Armando Guebuza sobre a pobreza. In *II Conferência IESE: Dinâmicas da Pobreza e Padrões de Acumulação Económica em Moçambique,* Maputo, Universidade Eduardo Mondlane, 22-23 abr. 2009. Disponível em: http://www.iese.ac.mz/lib/publication/II_conf/CP19_2009_Chichava.pdf

Cho, G. (2010). Hiplife, cultural agency and the youth counter-public in the Ghanaian public sphere. *Journal of Asian and African Studies*, *45*(4), pp. 406–423.

Clark, M. K. (2012). Hip hop as social commentary in Accra and Dares Salaam. *African Studies Quarterly*, 13(3), pp. 23-46.

Chichava, S., Jonas, P. (2010). Uma análise breve da imprensa moçambicana. In Brito, L. *et al.* (Orgs.) *Desafios para Moçambique 2010* (pp. 127-138). Maputo: Instituto de Estudos Sociais e Económicos (IESE).

Eyerman, R. (2002). Music in movement: Cultural politics and old andnew social movements. *Qualitative Sociology*, 25(3), pp. 443–458.

Escobar, A. (2011). *Encountering development: The making and unmaking of the Third World*. Princeton: Princeton University Press.

Feijó, J. (2015). (Re)inventando o inimigo do povo - a importância da realidade oculta no pensamento ideológico. In Carlos Serra (Org.). *O que é ideologia* (pp. 95-117). Maputo: Escolar Editora.

GPRO FAM (2003). País da Marrabenta*. Um Passo Em Frente* [CD]. Maputo: GPRO*.*

Guerra, P. & Januário, S. (2016). Um espelho é mais do que um espelho. *Revista NAVA*, *1*(2), pp. 202-239.

Honwana, A. (2014). Juventude, Waithood e protestos sociais em África. In Brito, L. *et al.* (Orgs.) *Desafios para Moçambique 2014* (pp. 399-412). Maputo: Instituto de Estudos Sociais e Económicos (IESE).

Macamo, E. (2011). Social criticism and contestation: Reflections on the politics of anger and outrage. *Stichproben. Wiener Zeitschrift Für Kritische Afrikastudien*, 11(20), pp. 45–68.

Macamo, E. (2014). Cultura política e cidadania em Moçambique: uma relação conflituosa. In Brito, L. *et al.* (Orgs.) *Desafios para Moçambique 2014* (pp. 41-60). Maputo: Instituto de Estudos Sociais e Económicos (IESE).

Mondaini, M (2013). Democracia restringida e comunicação líquida: Em busca da génese histórica da criminalização dos movimentos sociais. In Mondaini, M (org.) Mídia, Movimentos sociais e Direitos Humanos: o desafio democrático à comunicação. Recife: EDITORA Universitária.

Ntarangwi, M. (2009). *East African hip hop: Youth culture and globalization*. University of Illinois Press.

Pais, J. M. (2005). Jovens e cidadania. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 49, pp. 53 –70.

Perullo, A. (2005). Hooligans and heroes: Youth identity and hip-hopin Dar es Salaam, Tanzania. *Africa Today*, 51(4), pp. 75–101.

Raposo, P. (2015). "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2), pp. 3–12.

Shepler, S. (2010). Youth music and politics in post-war Sierra Leone. *The Journal of Modern African Studies*, *48*(04), pp. 627–642.

Sposito, M. P. (2000). Algumas hipóteses sobre as relações entre movimentos sociais, juventude e educação. *Revista Brasileira de Educação*, 13, pp. 73 –94.

Velho, G. (1994). *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar.

Xigono (2008). *Quem mandou matar Carlos Cardoso*. Maputo: Thumba Sound.

CAPÍTULO 3

Memória pública e 'antepassados políticos' através do RAP moçambicano[53]

Janne Rantala

Resumo

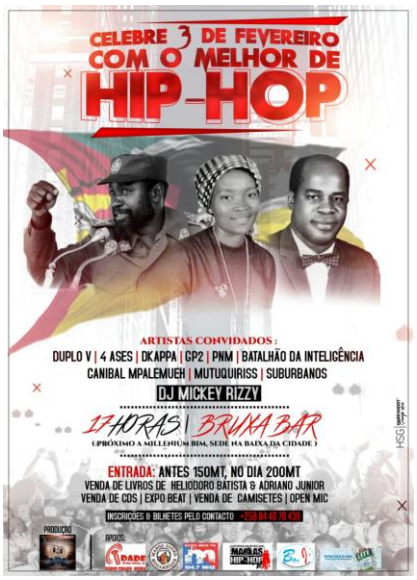
Neste artigo pretende-se examinar como os *rappers* de Maputo e outras cidades Moçambicanas mobilizam memórias e vozes do passado para expressar as suas exigências, ampliar as suas mensagens sociais e expressar a sua autoafirmação e a identidade local e nacional Moçambicana. Em Moçambique, a memória oficial remonta predominantemente à guerra pela independência de 1964-1974 e à resistência armada. Atualmente, as elites políticas moçambicanas, que ainda consistem em grande parte de antigos combatentes da libertação, muitas vezes justificam o seu poder utilizando narrativas retiradas de lutas históricas pela independência do país. Ao mesmo tempo, os *rappers* desafiam ativamente essas narrativas, comentando e combatendo a meta-narrativa oficial, seja "imaginada" ou real, através das suas músicas e letras. Os principais materiais de pesquisa são canções de RAP, vídeos e letras que envolvem pessoas já falecidas, alguns políticos, intelectuais e jornalistas, revitalizando a sua voz. Essas canções são analisadas através de um processo de leitura e escuta etnográfica: os materiais são contextualizados social e historicamente, através de observação participante em eventos, bem como durante entrevistas temáticas e partilha de memórias e visões futuras, particularmente com moçambicanos mais jovens. A metodologia baseia-se na antropologia fenomenológica e na antropologia dos sentidos. Pode dizer-se que, apesar das diferenças significativas nos contextos regional, temporal e social, os *rappers* estão insatisfeitos com a atual ordem social, de forma semelhante à dos combatentes anticoloniais durante a guerra pela independência. *Rappers* em Moçambique, assim como em algumas outras nações pós-coloniais, às vezes invocam e aliam-se a falecidos participantes de lutas anticoloniais para articular questões atuais. Proponho o conceito de "antepassado político" referindo-se àquelas, muitas vezes controversas, figuras históricas que ganham novo significado político após a sua morte. Uma das vozes invocadas é a do ex-presidente Samora Machel, mas também outras figuras que morreram 'de forma errada' são constantemente invocadas. Perspetivas sobre a sua memória como heróis, traidores, conquistadores ou libertadores diferem significativamente dependendo da região, do tempo e do grupo que os lembra. Esta investigação contribui para uma discussão multidisciplinar mais ampla sobre a memória pública na África Austral, papel e autoridade de figuras históricas e ideias locais espirituais sobre elas, e estudos de *hip-hop* internacionais.

[53] Agradeço ao Centre for Humanities Research na University of the Western Cape pela bolsa que facilitou a escrita deste artigo. Todos os créditos para fins de DHET para este artigo são atribuídos à CHR na UWC. Agradecimentos especiais a Carlos Fernandes do Centro de Estudos Africanos (CEA), Universidade Eduardo Mondlane (UEM), Carlos Guerra (Universidade de Coimbra), Rui Assubuji e Douglas Mulliken (CHR/UWC), e pelo apoio generoso dos amantes da cultura *hip-hop* na Beira, Chimoio e Maputo, especialmente para o Papa K (Beira), Peer Dog (Maputo) e AZ Pro, Inspector Desusado, Extraterrestre (Chimoio) e todos os entrevistados. Estendo os agradecimentos à Journal of Southern African Studies, pelo Prémio Colin Murray 2017, ajudou-me a realizar o trabalho do campo em 2018. Agradeço também à oficina "The African Studies Review Pipeline for Emerging African Studies Scholars (PEASS)" em Johannesburg, e "Intellectual and Cultural Life under Conditions of Austerity Conference", em Maputo, organizado pelo Kaleidoscopio, University of Michigan, Wiser e o CEA/UEM.

Introdução

A morte é capaz de mudar profundamente o papel simbólico de uma figura pública, sendo possível notar este fenómeno na África Austral quando duas figuras políticas controversas, Winnie Madikizela-Mandela e Afonso Dhlakama, perderam recentemente a vida, e tiveram cerimónias fúnebres militares, para a surpresa de muitos e descontentamento de outros[54]. Com as suas mortes em 2018, estes juntaram-se ao panteão de figuras históricas, de políticos, de intelectuais e de jornalistas já falecidos, aos quais, no meu estudo, me refiro como 'antepassados políticos'. Eles não são antepassados de alguém em particular, mas sim antepassados de todos, fora da linhagem da maioria dos seus 'descendentes'. Apesar dos seus *status* agora alterados, o poder simbólico das tais figuras históricas não costuma residir no consenso, mas sim nos seus controversos *status*, nas suas corporalidades, vulnerabilidades e mortalidades. As tais figuras são heróis para alguns, traidores, vilões e conquistadores para outros e, muitas vezes, essa divergência mantém as suas memórias vivas. Neste capítulo, desejo compreender melhor este fenómeno de relevância internacional e regional através dos materiais empíricos sobre música RAP moçambicana e desenvolver o conceito 'antepassado político' que projetei na minha pesquisa anterior[55].

Figura 9 Alguns antepassados políticos: Samora Machel (esquerda), Josina Machel (centro) e Eduardo Mondlane (direita) – são representados no poster de um evento de hip-hop na cidade da Beira, em comemoração do Dia dos Heróis Moçambicanos em 2018



Fonte: Janne Rantala.

[54] Surpresa positiva e negativa e descontentamento eram visíveis nos meios de comunicação nos respetivos países. Sobre a vida pós-mortem da Winnie Madikizela-Mandela ver: Hassim, 2018.
[55] Nela, debrucei-me sobre a ligação entre o RAP e a memória pública em Maputo, capital de Moçambique (Rantala, 2016, 2017; Rantala, em publicação).

A memória pública é um tema de muita atualidade na África Austral, onde os partidos políticos que têm origem nos movimentos de libertação, ainda são dominantes na maioria dos países. Tem havido numerosos estudos sobre práticas de recordação nacionalistas oficiais nas praças dos heróis e noutros tipos de complexos e paisagens da memória (Melber, 2003; Werbner, 1998; Kriger, 2006). As cerimónias oficiais, as memórias dos antigos combatentes e as estátuas e outros monumentos têm obviamente seus objetivos de homenagear os pais da nação e os heróis fundadores, mas também legitimam a política e os dirigentes políticos atuais, que afirmam ser representantes do legado das lutas de libertação (Kriger, 1995; Coelho, 2013; Igreja, 2010; Ranger, 2004). Diferentes atores preferem lembrar certos tipos de histórias e esquecer outras, por razões comunitárias ou comerciais (Comaroff, 2003), e a memória é frequentemente mobilizada também para objetivos de oposição (Igreja, 2008).

João Paulo Borges Coelho (2013; 2015) designa um esquema em que orienta a história oficial de Moçambique com o conceito *Liberation Script*, i.e., 'Guião da Libertação', caracterizado por uma pretensão anti-imperialista que usa a retórica positivista como estilo com enfoque em factos históricos. Claro que estes factos são selecionados e às vezes fabricados, sendo o suposto "primeiro tiro" da luta de libertação no posto administrativo de Chai em Cabo Delgado a 25 de setembro de 1964 (Mondlane, 1983: 13-14), o exemplo mais conhecido do último[56]. Neste estudo, refiro-me a este fenómeno complexo como *memória oficial* em vez de *história oficial* para o não confundir um dos significados da palavra 'história' com a disciplina académica ou historiografia.

Além de relatar factos sobre eventos e processos, a história é também composta, e talvez principalmente, por interpretações dos mesmos onde as representações académicas e não académicas do passado constituem efetivamente a sua matéria-prima[57]. Certas qualidades são essenciais para diferentes tipos de memória pública, assim como a heroicidade de certas figuras históricas e a traição das outras, que estão principalmente localizadas nos campos de interpretação e representação e só parcialmente num campo de factos históricos. As cerimónias oficiais e sua divulgação, assim como alguns outros conteúdos nos meios de comunicação e em algumas músicas de RAP, pretendem contribuir para estas interpretações de heroicidade, e outros aspetos interpretativos e factuais da história.

[56] Desta pretensão positivista de representar a meta narrativa através de divulgação dos factos seleccionados poderá ser um exemplo a porta perfurada pela bala que faz parte da exposição permanente em exibição no Museu da Revolução em Chai (ver fotografia na revista *Kronos*, 39(1) (novembro 2013), p. 10, Disponível em: https://www.academia.edu/18681628/The_Liberation_Script_in_Mozambican_History).

[57] Aqui, o meu entendimento de representação histórica e interpretação é diferente da posição defendida por Ankersmit (2012). No seu pensamento, representação e interpretação são processos fortemente distintos.

A memória popular na África Austral é geralmente estudada em ambientes rurais e muitas vezes associada às perspetivas étnicas e regionais (Melber, 2005; Katto, 2017) onde têm sido frequentemente contrastadas com a memória oficial, imposta a partir da capital. Poucos estudos sobre a memória popular são realizados em zonas urbanas de Moçambique (Pitcher, 2006; Igreja, 2013; Bertelsen, 2014). A minha contribuição para essas discussões é abordar a memória popular em ambientes urbanos através de casos concretos baseados na análise de músicas, letras e performances do RAP moçambicano nas quais se invocam essas figuras históricas e antepassados políticos. Esta pesquisa baseia-se no meu trabalho de campo prolongado nas três cidades moçambicanas: em Maputo, desde o ano de 2012, bem como em novos materiais de pesquisa sobre o RAP produzidos na Beira e Chimoio, a partir de 2018. Com o intuito de contextualizar o meu material de pesquisa, faço também algumas leituras sobre outros materiais encontrados na esfera pública moçambicana.

O contexto de estudo

Um dos momentos decisivos na criação da ideia central para a minha atual pesquisa surgiu na primeira edição do festival de *hip-hop Punhos no Ar* (2016) em Maputo. O evento foi excecional porque teve artistas de várias províncias. Tendo estado já envolvido no trabalho de campo prolongado em Maputo, fiquei espantado com o facto de um *rapper*, na sua música *Sagrada Munhava* (Duplo V, 2015) sobre o bairro periférico de Munhava na cidade da Beira, prestar homenagem às figuras históricas altamente controversas não só no Sul de Moçambique, mas também na memória oficial do país, nomeadamente Uria Simango, André Matsaingaissa e Afonso Dhlakama. Os três participaram na Luta de Libertação (1964-1974), mas foram posteriormente expulsos da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO)[58]. De acordo com o produtor da música, Mr. Get[59], os percursos destas figuras estão ligados ao bairro da Munhava por este ser um bairro de maior densidade populacional da Beira, um lugar principal de mobilização política desde a luta de libertação e da época de transição 1974-1975. A partir da implementação do sistema multipartidário, no ano 1994, a Munhava é o campo principal de busca de votos dos partidos políticos e candidatos, particularmente para as eleições municipais. Durante o festival, apesar da evocação feita pelo artista da Beira a essas figuras controversas, o público permaneceu atento, calmo e pacífico apesar das objeções feitas por um jovem. Um homem, que clamava ser da Munhava, contestou a performance indo embora.

[58] Depois da independência, Matsaingaissa e Dhlakama fundaram o movimento guerrilheiro que foi posteriormente conhecido como Resistência Nacional de Moçambique (RENAMO). Depois do acordo geral da paz em 1992, este movimento transformou-se num partido político. Entre os anos 2013 e 2016, o braço armado da RENAMO esteve novamente em conflito militar com o governo do partido da FRELIMO, ambos beligerantes da guerra civil 1976-1992, e até este momento a presença militar na zona da Gorongosa é forte e o conflito ainda não está resolvido.

[59] Conversa em casa dele em julho de 2018, Beira.

Tanto na memória oficial como na memória popular do sul de Moçambique, figuras como Uria Simango e Matsaingaissa são tratadas como traidores da luta de libertação ou sistematicamente esquecidas. Em seu lugar, outras figuras como o presidente Samora Machel são constantemente relembradas e honradas. Neste aspeto, a música RAP de Maputo não representou uma memória excecional na capital, embora noutros aspetos ofereça uma perspetiva diferente da história e das figuras históricas proclamadas pela memória oficial do estado e do partido no poder. Em momentos e espaços como no festival acima citado, a narrativa nacional dominante de Moçambique pode ser pacificamente negociada e pode continuar com a sua transformação natural porque as narrativas alternativas não são rejeitadas. Apesar da fraca contribuição do Estado para a reconciliação do passado, encontros multirregionais, como este evento de *hip-hop*, ou reuniões locais, por exemplo ligadas à cura tradicional (Igreja & Dias-Lambranca, 2008), ajudam as pessoas a alcançarem a reconciliação da sua história comum e suas relações complexas e tensas a partir de um nível micro.

O meu exemplo da primeira edição do festival *Punhos no Ar* na capital do país mostra que o desacordo sobre figuras históricas não é em si um problema. De facto, este consenso raramente pode ser encontrado quando se trata das figuras históricas mais lembradas. Os problemas surgem quando os estados pós-coloniais autoritários ou semi-autoritários reivindicam o monopólio da 'verdade' histórica, um fenómeno que Achille Mbembe chama de *un état théologique*, estado teológico (Bourgault, 1996: 184). Em tais contextos, onde o conflito armado também está muitas vezes presente, como nos últimos anos em Moçambique entre os beligerantes da guerra civil, a repressão tende a resultar em partes da *intelligentsia* sendo encorajadas e forçadas a entrar num falso 'consenso', um sentimento crescente de medo e autocensura. O ambiente de censura sente-se facilmente na academia moçambicana, sobretudo depois dos assassinatos políticos recentes de intelectuais e da violência política em geral[60].

No contexto do *hip-hop*, vários radialistas relatam sobre a pressão crescente por parte da direção e o clima de censura que proíbe a radiodifusão de músicas com conteúdo político sensível. No canal do estado, a *Rádio Cidade da Beira*, por exemplo, que faz parte da *Rádio Moçambique*, os radialistas estão diretamente orientados para não tocar músicas de conteúdo político. Por seu turno, os diretores dos canais privados estão, em níveis diferentes, preocupados com as 'autoridades superiores' e o poder destas de decidir sobre o licenciamento das estações radiofónicas:

> Até o próprio dono da radio já falou isso para nós na Casa do Artista que um amigo dele disse uma vez que 'você tenha [cuidado]... vão fechar essa tua radio porque... você já... prestou atenção no que é que

[60] Por exemplo, assassinatos do constitucionalista Gilles Cistac, em 2015, e edil da Nampula Mahamudo Amurane, em 2017, e sequestros e tortura dos intelectuais públicos José Macuane, em 2016, e Ericino de Salema, em 2018. O relatório do Human Rights Watch (2018) está a mostrar ligação entre "o ambiente do medo" instalado e 10 assassinatos políticos de alto perfil durante os três anos anteriores.

> esses jovens falam?'. Ele disse 'Ai é? Estou pouco me lixando sobre isso'. Foi isso que ele respondeu. É importante a mensagem chegar até a outra margem[61].

Neste contexto, a *Sagrada Munhava* foi mencionada por vários radialistas beirenses como o exemplo de uma música que apesar da sua popularidade e qualidade, está impedida de ser radiodifundida devido à suposta parcialidade da sua letra, que por um lado agradece o trabalho do MDM no Município da Beira, e por outro, critica os feitos do partido FRELIMO durante os anos em que governou a cidade. A música também exalta o pai do edil da cidade eleito em 2003, Daviz Simango, nomeadamente Uria Simango, executado pelo partido-estado em data não publicamente conhecida, entre 1977 e o início da década 1980 (Timóteo 2018; Ncomo 2003). Outras músicas censuradas são *Cidade de Beira* por Três Patas, *Cidade Esquecida* por Batalhão de Inteligência, *Paz* por Dkappa, entre muitas outras. Em certos canais, alguns subestilos ou todas obras dum determinado artista são alvo de censura, por exemplo na *Rádio Cidade da Beira*, é proibido tocar músicas do Azagaia e de alguns *rappers* e grupos locais. Beira não é exceção, mas às vezes a censura aparece mais direta que nos canais da capital onde métodos mais camuflados estão maioritariamente em uso, para evitar atenção negativa pelo público.

Heroicidade e ambiguidade dos antepassados políticos

No RAP existem diferenças regionais interessantes sobre a memória pública. Em Maputo, como demonstrei no meu trabalho anterior (Rantala, 2016), muitas músicas de RAP lembram Machel, usam a sua voz arquivada, imitam seus discursos na forma afirmativa ou paródica, e apresentam-no na maioria das vezes como uma referência política positiva. Ele é constantemente invocado também nos *freestyles*, um ramo improvisado do RAP[62]. O objetivo principal de invocar Machel é a crítica contra a elite política atual, que ainda, através dos órgãos superiores do partido FRELIMO, é amplamente constituída por veteranos de alto escalão da guerra da independência. Por exemplo, na música do Azagaia (2008) *Combatentes da Fortuna*, que começa com uma dedicatória aos líderes africanos apresentados como antigos libertadores dos seus povos, parte desses políticos são chamados de combatentes da fortuna e acusados de trocar valores nobres e revolucionários pelo combate a favor do seu próprio bem-estar privado.

A voz de Samora Machel é mobilizada para ampliar as acusações que o *rapper* apresenta em suas barras. Entre 2003-2016, os *rappers* de Maputo gravaram dezenas

[61] Para proteger a identidade dos testemunhos da censura, evito aqui indicar nomes, mas a informação está registada nas entrevistas e conversas extensivas com todos os cinco radialistas atuais (Nhosa, Mente Suina, K Silva, Av. Sistematic, Canibal) e cinco antigos (Dkappa, Pier Dog, 4 Ases, Papa K, Sargento) dos programas de *hip-hop* na Beira. Censura e auto-censura são mais fortes e concretas no canal do estado, que costuma frequentemente trocar os radialistas do seu programa de *hip-hop*. Mas a pressão política para decisões editoriais é sentida também nos canais privados.

[62] Às vezes o *free style* aparece na forma de batalha verbal entre '*free style rappers*'. É necessário clarificar o termo com o facto de apenas alguns *rappers* serem polivalentes. Nem todos os *rappers* são mestres em *free style*, nem todos os *free style rappers* elaboram as letras.

de músicas, com vários tipos de referências a Machel, e todos os anos aparecem muitas novas músicas e videoclipes que o invocam. A abundância da voz de Machel nas músicas do RAP moçambicano tornou-se possível através de dois processos históricos. O primeiro foi a produção sistemática dos discursos arquivados durante a governação de Machel, e o segundo a reprodução e a ampla disponibilização encorajada pelo próprio estado na onda da invocação oficial da sua figura, aproximadamente 20 anos depois da sua morte. Esta onda, que pode ser considerada recuperação da sua memória oficial, foi sem dúvida uma reação ao antecedente 'samorismo' popular, reconhecido por vários académicos (por ex. Serra, 2003; Ngoenha, 2009; Souto, 2013).

Figura 10 Rapper Azagaia da Namaacha, em palco durante a Marcha Popular pela Paz, em 2016, com o dedo indicador levantado como a estátua de Samora Machel (à esquerda) [63]

Fonte: Janne Rantala.

A ambiguidade de algumas invocações pode ser o resultado da ambiguidade do próprio passado e antepassado por um lado, e das diferenças regionais da memória popular, por outro lado. Estes aspetos polifónicos que observei no meu trabalho anterior (Rantala, em publicação) ainda não são reconhecidos ao mesmo nível, talvez por serem mais implícitos que a ressurreição de Samora Machel em geral. Um investigador sobre o *hip-hop* na África do Sul, Lee Watkins (2004), projetou o conceito 'comunidade sonora' para se referir a uma prática em que diferentes elementos

[63] O texto na sua camiseta vitupera o aumento do custo de vida associado ao conflito militar em curso e a publicidade na parede apela ao uso de cartão bancário para poupar os trocos. Maputo: Praça da Independência

musicais e sonoros são colocados juntos, como elementos iguais, e onde as origens dos sons não são necessariamente relevantes para o seu significado na composição final da música. Segundo ele, princípios estéticos similares da cultura *hip-hop* podem ser encontrados nas pinturas *graffiti*, que muitas vezes escapam às convenções hierarquizadas da composição da arte visual.

A voz de Machel é frequentemente usada como parte desse tipo de comunidade sonora pelos *rappers* moçambicanos. Eles geralmente não se importam com o contexto histórico original do discurso que usam nas suas composições. Contextos tão diversos como o discurso proferido no dia dos Acordos de Nkomati[64], que Moçambique assinou com a África do Sul em 1984 (Micro 2, 2008), ou o encontro com os então chamados comprometidos (Azagaia, 2009) são usados em composições de RAP para expressarem novos significados, na sua maioria independentes dos seus contextos originais. Da mesma maneira que os sons dos mortos e dos vivos constituem a sua comunidade, os antepassados políticos juntam-se aos vivos constituindo a sociedade e suas dinâmicas. Nos últimos anos, têm surgido novas histórias alternativas ou até formas rebeldes da memória popular sobre Samora Machel e outras figuras históricas, e de forma geral sobre o passado em Moçambique. Apresento aqui três formas, nomeadamente: 1) Ambiguidade do Samora, 2) Elaboração dos temas marginalizados ou sistematicamente esquecidos e 3) Invocação das outras figuras históricas, para além de Samora.

Ambiguidade de Samora

No RAP moçambicano, Samora está cada vez mais invocado de maneira crítica ou ambígua, do Centro ao Norte do país. Ambas as formas diversificaram a narrativa do RAP e contribuíram para uma maior pluralização da memória política do público em geral. Um bom exemplo dessa pluralização é a música *Se Samora Estivesse Vivo*, de Mesio *et al.* (2012) e convidados. Mesio é um *rapper* originário da província do Niassa, que se formou em História Política e Administração Pública na cidade de Nampula, no norte de Moçambique. A música foi publicada pela Zalde Records, especializada em *rappers* da Beira e Quelimane através de seu fundador, o *rapper* e produtor Y-Not, oriundo do centro do país[65]. A música começa com uma voz eletrónica, que lembra os sons dos jogos de computador dos anos 1980. O som é revelado como se algo estivesse a quebrar, como foi sugerido pelos estudantes de música depois da minha palestra na Escola de Comunicação e Artes[66]. É o sonho moçambicano, os futuros alternativos imaginados e associados ao passado, ou simplesmente a vida de Machel, que chegou ao fim na mesma altura em que os programas de austeridade impostos pelo FMI

[64] Oficialmente "Agreement on Non-Aggression and Good Neighbourliness between Mozambique and South Africa".
[65] Atualmente ele vive no sul, na zona metropolitana da capital, mas tem as suas raízes nas províncias de Sofala e Zambézia.
[66] Um debate durante a palestra do autor "Como se Investiga a Música Moçambicana, por Exemplo", Escola de Comunicação e Artes, Universidade Eduardo Mondlane, abril 2017.

começavam, e iniciavam a transformação para a economia neoliberal, onde o poder de compra começa a ter maior relevância económica? Há, no entanto, uma fase extremamente crítica no meio das contribuições mais afirmativas dessa música, que desejo escutar com mais atenção.

No estilo da música RAP, *posse cut*, localmente chamado 'comboio', vários *rappers* concorrem com seu talento e *flow*, mensagem e habilidade de escrever rimas sofisticadas. Talvez por este espírito competitivo dos 'comboios', Y-Not, na sua parte, faz críticas duras contra "uma corrente saudosista, que diz todos os dias/ que o país está fora da pista, porque Samora não está nos nossos dias". Ele revela o lado obscuro e moralista da governação de Machel nas barras onde se refere aos *rappers* críticos Azagaia e Izlo H, que seriam torturados e executados, e à *rapper* e cantora popular moçambicana Dama do Bling, que seria chicoteada no espaço público por vestir calções supostamente demasiado curtos, e assim promover uma ostensão capitalista contra valores da época socialista:

> Dama do Bling seria chicoteada
> em plena praça pública
> por mostrar cenas
> e dançar de cueca
> "Tchunababy" nem pensar
> só capulana e batina
> teria de [?] imaginar
> chambocadas todos ali (Y-Not, Se Samora Estivesse Vivo, 2012).

Figura 11 (esquerda): Publicidade do álbum Xibalo por Mesio; (à direita): a cantora Dama do Bling, conhecida por apresentar uma imagem sexualmente explícita e referida nas barras do Y-Not da música Se Samora Estivesse Vivo (Mesio et al, 2012)

Fonte: Banco de Imagens Internet, autoria desconhecida.

Y-Not afirma ainda que, se Samora estivesse vivo, não haveria eleições, porque Samora tem um filho. Nessas barras do Y-Not, Samora não representa somente o pai fundador heróico, como em muitas outras invocações, mas também o líder político autoritário, que na sua vida política cometeu erros e desencadeou perseguições, e, se

continuasse vivo, seria talvez até praticante de nepotismo. O público é convencido a sentir empatia pelas vítimas do seu governo autoritário, que praticava punição corporal, tortura e pena de morte dos dissidentes, adversários e críticos. Ao mesmo tempo, essas barras também podem recordar criticamente o autoritarismo, apenas ao nível mais reduzido e menos visível, e o nepotismo facilmente observável do atual governo neoliberal do mesmo partido dominante, que depois da independência havia imposto o regime de partido único marxista-leninista. Nessa música, a corporalidade poderia ajudar o ouvinte a sentir empatia, não por Machel, mas pelas vítimas do seu regime.

Temas marginalizados e esquecidos

Segundo, os temas esquecidos e marginalizados na história Moçambicana são também relatados. Um bom exemplo é a música *Círculo de Carico* (Y-Not com Lloyd Kappa, 2014) cujo nome implica um campo de reeducação no distrito de Milange, na província da Zambézia. Ele retrata perseguições graves a uma igreja, tanto pelo estado colonial, como pelo estado pós-colonial durante o regime de Samora, como pelos guerrilheiros da RENAMO, nomeadamente, os Testemunhas de Jeová. A música descreve minuciosamente o percurso trágico desta igreja que perdeu grande parte dos seus membros em campos de reeducação, e acompanha esta mensagem com uma música gospel no seu refrão. *Sampling* de gospel é um tropo tradicionalmente aplicado na música RAP, por este género ter a pretensão de despertar no público certos tipos de emoções mais profundas.

A heroicidade das pessoas comuns no quotidiano é uma outra maneira de indiretamente questionar a história oficial heroica. É um tema frequente no RAP Moçambicano e que se pode encontrar ainda na forma pouco polémica, por exemplo na música *Meus Heróis* por Tuz MC (2014), que relata heroicidade dos seus falecidos pais, antigos combatentes não amplamente conhecidos, ou na música *Eu sou herói, tu és herói* do Papa K (2011), que declara que cada casado é herói. A mesma música pode invocar ambos, heróis famosos alternativos e pessoas comuns, como vamos revelar na análise da música *Sagrada Munhava*.

Além de Samora

O terceiro tipo de memória alternativa, cada vez mais comum, é a invocação de outras figuras históricas ligadas à oposição do partido dominante ou à crítica social, como Carlos Cardoso ou Uria Simango, entre outros. São formas rebeldes da memória pública no RAP Moçambicano como em outros campos de espaço público, muitas vezes primeiro no Centro ou Norte de Moçambique e depois, mais recentemente, também em Maputo. Por exemplo, o edil de Nampula, Mahamudo Amurane, assassinado em 2017, foi consequentemente escolhido como a figura do ano 2017, pelo semanário independente Savana. Ele tinha vencido as eleições municipais de 2014 como candidato independente na lista do MDM, um partido do qual ele se

distanciou antes da sua morte. Sete dias depois do assassinato do Amurane, no dia tradicional de se organizar a missa, o *rapper* Azagaia (2017), na sua maneira habitual de comentar temas de grande atualidade - publicando as 'músicas de intervenção rápida'[67] -, lançou a música *Sétimo Dia*. A música foi composta com um tempo aproximado de dois minutos de barras, apenas 36 no total, do RAP dele e de um dos últimos discursos do falecido Amurane; ambas as partes acompanhadas por um instrumental produzido por Gogtaz, composto por um trecho minimalista de piano tocado no estilo pianíssimo com a bateria igualmente minimalista. As últimas quatro barras são:

> Aqui quando morres, levam-te ao suicídio
> matam-te a rir, depois de um convívio
> Nem precisas ser presidente de um partido
> Matam-te por seres presidente de um município (Azagaia, Sétimo Dia, 2017).

As barras estão seguidas pelo discurso do Amurane com aproximadamente a mesma extensão que a parte do RAP, um fragmento especialmente longo nas músicas de RAP. A duração pode ser resultado da pretensão do artista de imortalizar as 'últimas palavras' do edil, que pretende defender-se contra as acusações de corrupção contra ele no espaço público e provar que eram politicamente fabricadas.

Figura 12 Mahamudo Amurane, a figura do ano 2017, por jornal Savana

Fonte: Banco de Imagens Internet, autoria desconhecida.

Uria Simango é outra figura que é cada vez mais recordada nos últimos anos, mesmo em Maputo. Uma nova música de RAP invoca o seu nome e percurso político, *A Narrativa* por André Cardoso (2018), pretende reabilitar também outros 'traidores'

[67] O tipo de intervenção social onde ele comenta coisas de grande atualidade, a expressão tem sua origem na sua música do mesmo nome que criticava violações dos direitos civis dos antigos combatentes pela polícia de intervenção rápida.

da história oficial como Lázaro Nkavandame e questionar a história heroica apresentada em manuais da escola[68]. Há algum tipo de reabilitação de Uria Simango em processo também em outros campos de produção cultural, particularmente entre os jovens urbanos, como, por exemplo a já revelada popularidade alcançada pelo livro *Simango: Um Homem, Uma Causa* (Ncomo, 2003). O livro pretende, com certa credibilidade, desmentir a história oficial da suposta traição do Uria Simango e apresentá-lo como um dirigente exemplar e combatente incansável pela libertação nacional, com alta moralidade revolucionária. Apesar do seu preço ser relativamente alto, um outro livro mais recente, *Os Últimos Dias de Uria Simango* da autoria do escritor beirense Adelino Timóteo (2018), e da mesma linha de pensamento, poderá também ter um impacto similar para a memória popular e indiretamente para outros tipos de memória[69]. Pode-se encontrar em toda região austral futuros alternativos no espaço público onde se imagina como seria o presente se algumas pessoas incorruptíveis e assassinadas pelos movimentos de libertação, como por exemplo Dulcie September, Chris Hani de ANC e António Lubovski de Swapo, ainda estivessem vivas (Groening, 2018). Mas talvez exista algo particularmente moçambicano na forma como as figuras aqui tratadas são invocadas.

Figura 13 Samora Machel e Josina Muthemba no seu casamento, durante a luta de libertação nacional no ano 1969. Mão de Uria Simango (esquerda)

Fonte: Banco de Imagens Internet, autoria desconhecida.

[68] Ele interpretou a música em *Repensar os movimentos sociais: O RAP, a acção política e o Enteado da pátria*, um evento organizado pelo Bloco 4 Foundation, em maio de 2018, em Maputo. Entrevista com o *rapper* e ativista social André Cardoso, em junho de 2018, em Maputo.

[69] Curiosamente, apesar do facilmente observável interesse do publico beirense, e por razões desconhecidas pelo autor, o livro não teve uma distribuição visível na urbe, pelo menos durante a minha viagem de campo em julho-agosto de 2018.

A bem conhecida foto de 1969 revela um método clássico de esquecimento oficial no caso de Uria Simango. Na foto, Josina Muthemba e Samora Machel contraem matrimónio durante a luta armada pela independência do país. Na verdade, Simango estava a dirigir a ceriménia, pois, para além de vice-presidente da FRELIMO, também era ministro da igreja American Board. No entanto, nesta versão da foto que é geralmente publicada, pode-se ver apenas as mãos dele. Alguns meses após a cerimónia, Simango foi marginalizado e expulso da FRELIMO como traidor, o que levou ao seu exílio fora da Tanzania, onde se encontrava a sede da frente durante a luta armada. Depois da independência, ele foi executado em circunstâncias não publicamente conhecidas, acusado como um dos conspiradores envolvidos no assassinato do presidente Eduardo Mondlane, sendo isso a pouco provável razão real da sua eliminação. A reivindicação da sua participação foi recentemente defendida, por exemplo, pela ex-combatente de renome Mariana Pachinuapa, cuja posição tem pouca credibilidade. É, no entanto, considerado como motivo real mais provável da sua expulsão, o facto de num jornal tanzaniano em 1969 ele ter publicado um artigo crítico sobre as execuções sumárias e a situação da FRELIMO. Com o título *"Gloomy situation in FRELIMO"* (A Situação Sombria na FRELIMO), o artigo foi também distribuído para várias instituições e dirigentes Africanos dedicados à luta anti-colonial da altura (Timóteo, 2018). Sérgio Chichava (2008: 5-6) levanta outra hipótese, que na altura foi creditada pela PIDE, em que Simango fora expulso pelos elementos pró-Moscovo por ser fortemente ligado à oposta linha maoista que perdeu a luta interina na FRELIMO entre 1967 e 1970. Ele foi executado após a independência, presumivelmente por pretender estabelecer uma democracia multipartidária no Moçambique recém-independente e participar na sua vida política, entretanto monopolizada pela FRELIMO.

No centro de Moçambique, particularmente na cidade da Beira, muita gente jamais considerou Simango como traidor, mas pensavam-no como herói da luta de libertação e martírio da sua consciência política, na sua promoção do pluralismo e resistência contra as execuções sumárias que decorrereram particularmente depois morte de Eduardo Mondlane. Ali, Daviz, um dos dois filhos de Simango é uma figura popular e também o presidente do MDM, um partido da oposição. Eleito pela população da urbe ele é atualmente o edil da Beira. O outro filho, Lutero Simango, é presidente da bancada parlamentar do partido MDM.

Voltando ao primeiro exemplo, *Sagrada Munhava* além de invocar Uria Simango, canta que a Munhava, humilde, mas mais populoso da Beira, é um bairro de heróis:

> Com muita satisfação que agradecemos o mano Daviz
> pelo trabalho exemplário a Beira agradece
> décadas no poder mas não fizeram nada [FRELIMO]
> só nos deram cinco anos, mostramos o que é mudança
> arregaçamos a manga, pusemos mão na maca
> de Mataquene, Baixa, Esturro, até Munhava
> libertámos o povo (hahaa)

> batuque e maçaroca jamais, não somos loucos[70] (Duplo V, *Sagrada Munhava,* 2015).

Das figuras históricas, a letra menciona Uria Simango, André Matsaingaissa e o agora já falecido Afonso Dhlakama, que na altura da composição da música estava ainda vivo e em exílio na Serra da Gorongosa. "Pelos seus ideais teve de enfrentar Samora/ como grandes combatentes só descansa quando chega hora", declara a música sobre o Dhlakama e designa-lhe, "rebelde em Moçambique com casa na Sommerschield", um bairro privilegiado na capital, de onde Dhlakama saiu em 2009, inicialmente para Nampula e depois para a Serra de Gorongosa, o ato que muitos moçambicanos consideravam sacrifício. Sobre memória do Matsaingaissa, a letra indica que ele está homenageado numa praça localizada na Munhava, para quem conhece sua história:

> Em plena praça fica sua memória,
> estampado no rosto
> de quem conhece a sua história
> André Matsaingaissa e Uria Simango
> vosso filho Munhava
> ainda segue o vosso espaço (Duplo V, *Sagrada Munhava*, 2015).

Aparentemente, estas figuras são heróis principais que a música exalta, como heróis alternativos sim, mas dentro da mesma lógica da 'história de grandes homens' de outras figuras exaltadas na história oficial, um tipo de história criticada em perspetivas feministas e progressistas. Mas o foco mais profundo da letra, no meu entender, está nos habitantes anónimos do bairro da Munhava, que durante décadas faziam mudanças possíveis na sociedade, através do seu espírito da resistência. Sejam essas mudanças provocadas pela Luta Armada de Libertação Nacional, que o pai Uria dirigiu junto de Eduardo Mondlane, Filipe Samuel Magaia, Samora Machel e outros líderes da guerra, mas com fileiras compostas principalmente pelos anónimos combatentes das zonas periféricas e desfavorecidas, às vezes com má reputação, como a Munhava; ou mudanças pela vida política atual onde o filho Daviz teve uma vitória eleitoral, pela tinta que passou nos dedos rebeldes dos habitantes das zonas urbanas da Baixa, Esturro, também mencionados na música, mas especialmente da Munhava. A intenção está clarificada na declaração quando termina a música:

> Eu não sei o que seria da minha cidade sem esse bairro, bairro muito humilde, mas onde vivem os heróis. Big up para todos os moradores da cidade da Beira, especialmente para os moradores do bairro Munhava (Duplo V, *Sagrada Munhava*, 2015).

Essencialmente, no meu entender, não é tanto pelos 'homens grandes', mas pelos seus habitantes geralmente não conhecidos, que *rapper* Duplo V considera a Munhava sagrada e o bairro dos heróis. É um tributo ao bairro desfavorecido muito tocada e amada na Munhava[71]. É também tributo para as pessoas anónimas que

[70] Agradecimentos especiais para Carla Rantala pelo apoio na transcrição da música.
[71] Entrevista com o *rapper* Djick Rock, habitante do bairro Munhava, em agosto 2018.

mudam o curso da história em qualquer outro bairro, como confirmou o escritor do texto em entrevista[72].

Considerações finais

Com questionamentos sobre a heroicidade e traição das figuras públicas pode-se prever aqui os desafios profundos para o 'Guião da Libertação', na forma como ele é representado ou imaginado ou nas outras formas da sua existência, e o fim da hegemonia da narrativa oficial na forma atual, tanto na Beira como em Maputo. As músicas e outras fontes também revelam a necessidade das pessoas, particularmente jovens, de narrar e ouvir histórias alternativas ou, pelo menos, de completar as já existentes. Essas novas ou renovadas histórias podem ajudar a imaginar futuros alternativos para o passado, lembrando e imaginado o que figuras falecidas como Machel, Simango, Matsaingaissa, tanto como Amurane, parecem oferecer. Talvez seja isso que os antepassados políticos fazem em geral, tanto no RAP como em outros campos do debate público, na literatura, média, teatro, cinema, entre outros. Os antepassados políticos podem facilitar a articulação nos debates públicos, fazendo visíveis divergências entre grupos e pessoas, o que é necessário para o funcionamento da democracia, e assim ajudar na reconciliação do passado comum, um ingrediente essencial para a paz sustentável e o sentimento de que haverá futuro em Moçambique.

Estes debates e divergências em Moçambique têm naturalmente as suas dinâmicas regionais que podem ser refletidas com mais profundidade em estudos vindouros. Uma outra questão a ser desenvolvida é: como essas figuras, às vezes reabilitadas pós-morte, mas muitas vezes ainda controversas, articulam o poder dos fracos, particularmente se elas morreram violentamente e, assim, de maneira profundamente errada no ponto de vista da maioria das pessoas, independentemente da sua cultura? Estou a referir-me a pessoas como Malcolm X, Josina Machel, Ruth First, Martin Luther King, Jr., 2Pac, Patrice Lumumba, Joana Simeão, Notorius B.I.G., Gilles Cistac, Mahamudo Amurane, António "Siba-Siba" Macuacua, Carlos Cardoso ou qualquer outra pessoa com um fim igualmente injusto. A morte violenta parece ser capaz de transformar até mesmo a figura que em vida foi uma pessoa politicamente, economicamente ou militarmente poderosa, como o comandante supremo da Nação e presidente Samora Machel, a representar o poder dos fracos pela absoluta vulnerabilidade do seu corpo mortal e assassinado. O mesmo se aplica a longo curso, e possivelmente ainda com maior intensidade, a algumas vítimas das perseguições durante a governação do Samora Machel, tal como o antigo vice-presente da FRELIMO, Uria Simango. O processo talvez tenha demorado pelo facto dos materiais sobre as vitimas de M'tetela serem menos expostos ou até inacessíveis aos *rappers*, investigadores, cineastas, jornalistas e outros moçambicanos que participam em debates sobre o passado do país.

[72] Entrevista com Duplo V, em julho 2018.

Referências Bibliográficas

Ankersmit, F. (2012). *Meaning, truth, and reference in historical representation*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Azagaia (2017). *Sétimo Dia* [música e vídeo].

Azagaia (2009). *Os Combatentes da Fortuna* [música e vídeo]. Maputo: Cotonete Records.

Bertelsen, B. (2014). Effervescence and Ephemerality. Popular Urban Uprisings in Mozambique. *Ethnos: Journal of Cultural Anthropology,* 81(1), pp. 25-52.

Bourgault, L. (1995). *Mass Media in Sub-Saharan Africa*. Bloomington: Indiana University Press.

Cardoso, A. (2018). *A Narrativa* [música].

Chichava, S. (2008). Mozambique and China: From politics to business? Discussion Paper n°05/2008. Maputo: Instituto de Estudos Sociais e Económicos (IESE). Coelho, J. P. B. (2013). Politics and contemporary history in Mozambique: A set of epistemological notes. *Kronos,* 39(1), pp.20-31.

Coelho, J. P. B. (2015). Abrir a fábula: Questões da política do passado em Moçambique. *Revista Crítica de Ciências Sociais,* 106, pp. 153-166.

Comaroff, J. (2003). *The End of history, again? Pursuing the past in the post-colony*. Basel: Basler Afrika Bibliographien.

Duplo V (2015). *Sagrada Munhava* [música].

Groening, E. (1918). *Incorruptible: The story of the murders of Dulcie September, Anton Lubowski and Chris Hani*. Johannesburg: Jacana Media.

Hassim, S. (2018). Not just Nelson's wife: Winnie Madikizela-Mandela, violence and radicalism in South Africa. *Journal of Southern African Studies,* 44(5), pp. 895-912.

Human Rights Watch (2018). *Mozambique, growing fear among activists: Authorities fail to seriously investigate apparent political attacks.* Disponível em: https://www.hrw.org/news/2018/04/13/mozambique-growing-fear-among-activists

Igreja, V. & Dias-Lambranca, B. (2008). Gamba spirits, gender relations, and healing in post-civil war Gorongosa, Mozambique. *Journal of the Royal Anthropological Institute,* 14(2), pp. 353-371.

Igreja, V. (2008). Memories as weapons: The politics of peace and silence in post-civil war Mozambique. *Journal of Southern African Studies,* 34(3), pp. 539 –56.

Igreja, V. (2010). FRELIMO's political ruling through violence and memory in postcolonial Mozambique. *Journal of Southern African Studies,* 36(4), pp. 81–99.

Igreja, V. (2012). Multiple temporalities in indigenous justice and healing practices in Mozambique. *International Journal of Transitional Justice,* 6(3), pp. 404–22.

Igreja, V. (2013). Politics of memory, decentralisation and recentralisation in Mozambique. *Journal of Southern African Studies,* 39(2), pp. 313–335.

Katto, J. (2017). *Beautiful Mozambique: Haptics of belonging in the life narratives of female war veterans* (Tese de doutoramento). University of Helsinki, Helsinki.

Kriger, N. (1995). The Politics of creating national heroes: The search for political legitimacy and national identity. In H. Bhebe & T. Ranger (Org): *Soldiers in Zimbabwe's liberation war* (pp. 139–62). Londres: James Currey.

Kriger, N. (2006). From patriotic memories to 'patriotic history' in Zimbabwe, 1990–2005. *Third World Quarterly*, 27(6), pp. 1151-1169.

Melber, H. (2003). Limits to liberation: An Introduction to Namibia's Postcolonial Political Culture. In H. Melber (Org.), *Re-Examining Liberation in Namibia: Political Culture Since Independence* (pp. 9-24). Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet.

Melber, H. (2005). Namibia's past in the present: Colonial genocide and liberation struggle in commemorative narratives. *South African Historical Journal,* 54(1), pp. 91-111.

Mesio, Fechadura, Y-Not, Ak 47, Stupa Serious & Killa Loya (2012). Se Samora Estivesse Vivo*. Xibalo* [CD]: S/l: Zalde Records.

Micro 2 (2008). Respeito mútuo. *Caneta e Papel* [CD].

Mondlane, E. (1983). *The Struggle for Mozambique*. Londres: Zed Press.

Ncomo, B. (2003). *Uria Simango: Um homen, uma causa*. Maputo: Edições Novafrica.

Ngoenha, S. (2009). *Machel: Ícone da 1a república?* Maputo: Ndjira.

Papa K (2011). *Eu sou herói, tu és herói*. Beira: Arca Sonora Records.

Pitcher, A. (2006). Forgetting from above and memory from below: Strategies of legitimation and struggle in a postsocialist Mozambique. *Africa: Journal of the International African Institute,* 76(1), pp. 88-112.

Ranger, T. (2004). Nationalist historiography, patriotic history and the history of the nation: The struggle over the past in Zimbabwe. *Journal of Southern African Studies,* 30(2), pp. 215-234.

Rantala, J. (em publicação). Rimador Samora: Mémoria pública de 'antepassado político' no rap de Maputo. In *Actas da III Conferençia Internacional do Centro de Estudos Africanos 2014*. Maputo: Centro de Estudos Africanos.

Rantala, J (2016). 'Hidrunisa Samora': Invocations of a dead political leader in Maputo rap. *Journal of Southern African Studies*, 42(6), pp. 1161-1177.

Rantala, J. (2017). *Rakenne, julkinen muisti ja vastakulttuuri Maputon räp-musiikissa (Mosambik) ja pohjoismaisessa uusspirituaalisessa yhteisössä* (Tese de doutoramento). University of Eastern Finland, Joensuu.

Serra, C. (2003). *Combates pela mentalidade sociologica.* Maputo: Livraria Universitária da UEM.

Souto, A. (2013). Memory and identity in the history of FRELIMO: Some research themes. *Kronos*, 39(1), pp. 280-296.

Timóteo, A. (2018). *Os últimos dias de Uria Simango*. Maputo: Alcance Editores.

Tuz MC (2014). *Meus heróis* [música].

Watkins, L. (2004). Rappin' the Cape. Style and memory, power in community. In A. Bennett, S. Whiteley & S. Hawkins (Eds.), *Music, space and place: Popular music and cultural identity* (pp. 124–147). Surrey and Burlington: Ashgate.

Werbner, R. (1998). Smoke from the barrel of a gun: Postwars of the dead, memory and reinscription in Zimbabwe. In R. Werbner (Org.), *Memory and the Postcolony: African Anthropology and the Critique of Power* (pp. 71–103). Londres: Zed Books.

Y-Not & Lloyd Kappa (2014): Círculo de Carico. *Eu Decidi Ser Normal*. S/l: Zalde Records.

PARTE II

BRASIL GRITA

CAPÍTULO 4

"Isso aqui é uma guerra": o RAP de protesto no Brasil

Susan de Oliveira

Resumo

Este artigo trata do surgimento do RAP de protesto no Brasil após o fim da ditadura civil-militar em 1985. Naquele contexto, entre os final dos anos 80 e o começo do século XXI, o RAP significou a tomada da palavra pelos jovens negros para os jovens negros e a principal forma de denúncia de que os efeitos dos processos históricos de exclusão, que haviam sido prolongados durante a ditadura, continuaram a se aprofundar no pacto social da redemocratização do país sob o neoliberalismo que produzia cada vez mais zonas de exclusão, onde se mesclavam segregação espacial, violência policial e marginalização social. Assim, diante das condições culturais, económicas e sociais do Brasil, o RAP surge e se insurge como uma expressão da reação dos oprimidos contra a segregação, o racismo e o extermínio da juventude negra. Para esta finalidade, serão elementos da análise os dois grupos mais destacados e referenciados na cena do RAP brasileiro: Racionais MC's e Facção Central, ambos surgidos simultaneamente nas periferias da cidade de São Paulo. Do título do RAP do grupo Facção Central, *Isso Aqui É Uma Guerra*, surge a perspetiva de análise pretendida a partir do ponto de vista dos *rappers* sobre a realidade vivida nas periferias brasileiras.

O RAP e a cultura negra no Brasil

O RAP é uma expressão poética e musical da cultura negra e periférica que faz confluir as condições gerais da história da escravidão dos negro-africanos na diáspora e da luta antirracista com as exclusões, violências e sofrimentos locais produzidas pelo neoliberalismo. Dessa forma, é uma expressão global e local que eleva a um novo patamar a consciência negra porque fala em primeira pessoa da realidade quotidiana e das diferentes experiências históricas, no espaço e no tempo, do ser negro e do *devir-negro* do mundo, assumindo que

> Os riscos sistemáticos aos quais os escravos negros foram expostos durante o primeiro capitalismo constituem agora, se não a norma, pelo menos o quinhão de todas as humanidades subalternas (Mbembe, 2014: 15-16).

A cultura musical negra no Brasil sempre foi alvo de racismo e criminalização desde o período da escravidão e continuou a ser após a abolição, ocorrida em 1888, a começar pelas rodas de capoeira, depois o samba e todas as manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras. Essas, aos poucos, foram incorporadas ao ideal de brasilidade a partir da imagem luso-tropical do Brasil como uma nação mestiça na qual a herança negro-africana deveria ser parte do repertório civilizacional, aproximando negros, brancos e indígenas do que se convencionou chamar de "democracia racial",

mesmo que tal ideário fosse contemporâneo de políticas migratórias, laborais, educacionais e linguísticas autoritárias que tentavam implantar um paradigma modernista eurocêntrico e branco ao país. De todo modo, não se impediu que as manifestações artísticas e culturais negras sofressem perseguições e censuras ao longo da história no país.

Esse imaginário luso-tropicalista, efetivamente acobertou a marginalização que foi imposta aos indígenas e aos negro-africanos e seus descendentes após a abolição. Desde então, os negros brasileiros estão na periferia do capitalismo, assim como estão nas periferias das cidades sob uma segregação policiada. Para se chegar a esse estágio é necessário entender que, como causa principal, está o racismo estrutural cultivado no prolongado crime de tráfico e escravidão no Brasil. A escravidão negra foi implantada durante os séculos XVI-XVII e se intensificou particularmente entre os anos de 1700 e 1822, tendo o seu ápice entre 1701 e 1810, quando cerca de 1.891.400 africanos foram desembarcados nos portos coloniais brasileiros. No ano de 1830, o tráfico de africanos para a escravidão tornou-se crime de sequestro, no entanto, quase 800 mil africanos foram sequestrados e escravizados ilegalmente no Brasil após esse período. Ou seja, nem mesmo com a independência política de Portugal, em 1822, e sua adoção das ideias liberais pelas classes dominantes do país, nem com a criminalização do tráfico de africanos, desde 1830, a escravidão foi cessada até a lei da abolição, em 1888.

A Lei Áurea é sumária em relação ao seu alcance sem que qualquer outra providência estivesse em vista para que alguma mínima inclusão dos negros fosse possível: “Art. 1º: É declarada extinta desde a data desta Lei a escravidão no Brasil”; “Art.2º: Revogam-se as disposições em contrário” (Brasil, 1888). Na perceção do *rapper* Eduardo Taddeo,

> A abertura dos portões das fazendas não foi suficiente para fazer com que os ex-escravos se sentissem parte integrante da nação erguida sob os ossos de sua gente. Ao tempo em que eram retirados os grilhões dos pés fortificavam-se os grilhões sob a cor da pele. Os descendentes dos africanos desterrados sucumbiram a um processo de des-patriamento que jamais os deixaria se considerar pertencentes à própria pátria. A negação à cidadania os transformaria numa espécie de estrangeiros na terra onde suas mães os trouxeram à vida. Não eram africanos porque não haviam nascido na África e não eram brasileiros porque os membros da elite, muitos deles amamentados por amas negras, preferiam a morte a aceitá-los como compatriotas (Taddeo, 2012: 137-138).

O Estado brasileiro desenvolveu através de vários dispositivos e em governos sucessivos, uma política migratória que favoreceu a presença do colonato europeu no Brasil através da concessão de terras, o que agravou a exclusão dos negro-africanos e dos seus descendentes do mundo do trabalho após a abolição. Esta política migratória, juntamente com a criminalização dos negros e das suas práticas culturais como a capoeira e a religiosidade, estava relacionada ao embranquecimento da população brasileira a longo prazo e eram duas faces da mesma moeda. Somente no ano de 1950, foi aprovada uma lei que condenava como contravenção penal a discriminação de

raça, cor e religião. A contravenção penal, no entanto, apenas sugeriu que condutas racistas eram ilegais, mas não se tratava ainda de considerá-la com a gravidade que de facto tinha. No período da ditadura militar (1964-1985) houve um retrocesso, tendo o governo militar proibido a publicação de notícias do movimento negro e sobre racismo, e também perseguido lideranças do movimento, além de impor censura e repressão sobre os *Bailes Black*[73] (Oliveira, 2015).

Atualmente, 55% da população brasileira se autodeclara parda e preta e confirma a expectativa de que o Brasil é um país negro. Mesmo assim, somente em 1989, um século após a abolição, o primeiro presidente civil depois da ditadura militar, José Sarney, promulgou a Lei que tornou crime punível o racismo no Brasil, como também a discriminação por religião ou nacionalidade. Mas, na maioria das vezes, na denúncia de racismo é a vítima que termina considerada como culpada. O antropólogo congolês Kabengele Munanga, radicado no Brasil, disse que

> nosso racismo é um crime perfeito, porque a própria vítima é que é responsável pelo seu racismo, quem comentou não tem nenhum problema (Munanga, 2012).

O negro, além disso, constituiu-se no alvo de um *apartheid* social não legalizado, mas incorporado ao urbanismo que passa a criar zonas destinadas aos pobres, distantes dos centros urbanos, e a isolar as favelas, que historicamente ocuparam as zonas mais centrais nas cidades brasileiras, através de "enclaves fortificados" para as classes mais abastadas (Sousa, 2012: 211). A politização da segregação racial em todos os seus níveis e matizes foi tomada como causa pela cultura *hip-hop* que, pioneiramente, surgiu nos guetos de Nova Iorque, nos anos 1970-1980, de onde alcançou as periferias brasileiras e, na década de 1990, encontra tanto o seu apogeu enquanto cultura global como a sua criminalização. Essa mesma década se caracteriza por ter sido o auge das políticas neoliberais que atingiram diretamente as periferias do sistema capitalista com o desemprego, a redução de acesso a direitos civis, a ausência de políticas sociais e o aumento da violência policial, que se somaram ao conjunto das outras violências históricas. Tal realidade, que se estabeleceu de modo globalizado, evidenciou as semelhanças da desigualdade socioeconómica responsável não apenas pelo caos social, mas também pela reação a ele com o surgimento de agentes sociais produtores de uma particular cultura de contestação e resistência nas diversas periferias do capitalismo contemporâneo.

O hip-hop e a radicalização das lutas negras nos anos 1980 e 1990

O *hip-hop* desenvolveu, no contexto da globalização neoliberal dos anos 1980, a solidariedade coletiva e buscou controlar a violência fratricida entre os "irmãos dos guetos". Essa década é, portanto, emblemática para o RAP por vários motivos, mas

[73] Os *Bailes Black* eram festas onde a juventude negra *Black Power* brasileira se reunia em torno de um repertório musical afro-americano e do *break dance*, este um dos elementos do movimento *hip-hop*.

destacarei neste artigo, sobretudo, a repercussão estrondosa do estilo mais combativo e visceral de fazer RAP, no caso do Brasil, com o surgimento dos grupos Racionais MC's e Facção Central. Ambos os grupos surgiram nas periferias da cidade de São Paulo, nos anos de 1980. Racionais MC's fez o seu aparecimento no ano de 1987 e desde então manteve a sua formação inicial com Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue e o DJ KL Jay. Em 1988, o grupo participou da coletânea *Consciência Black* e a sua discografia conta com 8 álbuns, nos 30 anos de carreira completados em 2017. O grupo Facção Central foi formado no ano de 1989 e a composição mais duradoura foi a de Eduardo Taddeo, Dum Dum e o DJ Erik 12. Com a participação de Taddeo, até 2013, o grupo lançou 6 álbuns. Em 2014, este lançou seu álbum a solo com dois CDs, *A Fantástica Fábrica de Cadáver*.

O RAP no Brasil, como em qualquer lugar do mundo, tem muitos estilos identificados por vários nomes, mas não é comum que uma determinada vertente brasileira seja chamada de RAP de protesto, comparativamente ao que ocorre em Portugal, sobretudo no contexto dos movimentos anti-austeridade ou anti-troika ocorridos nos últimos anos (Simões & Campos, 2016) ou em países africanos como parte das lutas locais por liberdades democráticas e justiça social. A primeira vez que ouvi essa expressão foi relacionada ao RAP angolano, moçambicano e cabo-verdiano. Um estudo comparativo mais amplo entre os estilos existentes no Brasil e algumas vertentes do RAP africano, permite-nos entender que o conceito de RAP de protesto, extremamente potente para identificar um tipo de ativismo social, abraçado pelo RAP africano, seja também observado na realidade brasileira.

O princípio da adaptação deste conceito nos leva à perceção de outros conceitos similares como o RAP de intervenção, RAP consciente ou RAP de atitude (Souza, 2016) que também explicitam a mesma natureza ativista do RAP de protesto. Todos estabelecem a compreensão de que o *R*AP produz, de facto, uma intervenção política, tanto porque tematiza e narra a realidade de uma perspetiva própria como porque cria uma base discursiva onde essa realidade pode ser discutida e confrontada. Por sua vez, esses conceitos que transitam no RAP em língua portuguesa ou no crioulo cabo-verdiano se assemelham ao *knowledge* RAP e ao RAP *underground,* vertentes conhecidas do RAP afro-americano nos Estados Unidos por serem ativas nas causas negras e críticas à polícia, ao consumo e aos média, mesmo que isso seja paradoxal naquele contexto, pois também para os *rappers* politicamente engajados daquele país sabe-se que:

> O sucesso comercial e suas ostentações podem funcionar essencialmente como sinais de uma independência econômica, a qual possibilita livre expressão política e artística, ao mesmo tempo que é possibilitada por essa mesma expressão. Uma dimensão maior dessa celebrada independência econômica é a sua independência do crime (Schusterman,1998: 158-159).

O RAP de protesto no Brasil também contém a particularidade desse paradoxo, mesmo porque grande parte dos *rappers* brasileiros se inspiram nos *rappers* afro-

americanos e buscam a independência económica pelos mesmos motivos. Porém, há também opções mais radicais por parte dos *rappers* afro-americanos que defendem "que *somente* a propriedade possibilita a expressão" (Baker, 1984 In Schusterman, 1988: 158), enquanto muitos *rappers* brasileiros optam por manter o compromisso da independência a qualquer custo, mesmo que seja colocando em risco a conquista da propriedade, mas mantendo a causa das lutas negras como prioridade.

É o caso dos grupos de RAP Racionais MC's e Facção Central, que melhor representam essa perspetiva, mas também o seu contrário, muito bem explicitado no paradoxo supracitado por Schusterman (1998). Ambos os grupos no início de suas carreiras firmaram o compromisso de lutar pela causa sem se deixar envolver pela indústria fonográfica e pelos média. Tanto que as suas produtoras musicais foram, e ainda são, independentes e formadas por eles próprios. Mas essa opção foi, de alguma forma, compensadora, tanto financeira quanto politicamente. O sucesso comercial da cena fora do *mainstream* acabou por consagrar a causa política com um impressionante reconhecimento duradouro e crescente, de público e de crítica. Assim, no RAP brasileiro pode-se afirmar que não a propriedade, mas a independência política possibilitou a livre expressão e esta os levou à independência económica, pelo menos no caso dos Racionais MC's e dos Facção Central.

Por isso, no Brasil, nem o sucesso comercial e a consequente conquista da propriedade por um lado, nem a falta de ambição ou protagonismo político, por outro, seriam distinções válidas em si mesmas no sentido de fazer diferir o RAP de protesto do estilo conhecido como RAP ostentação, este, equivalente a uma das variantes do *Gangsta* RAP dos Estados Unidos. A questão é mais complexa do que esse binarismo poderia explicar. Inclusive, a lógica desse binarismo é justamente rompida pela carreira premiada de um dos precursores da cena *Gangsta* RAP, o *rapper* estadunidense Ice-T, que efetivamente introduziu a problematização política da vida nos guetos, a *Thug Life*, e a violência policial nas letras, seguido de seus contemporâneos, incluindo o lendário *rapper* Tupac Shakur, assassinado em 1996, não por acaso uma das principais influências dos Racionais MC's e Facção Central.

Tupac[74], conhecido como um dos mais importantes *rappers* dos Estados Unidos,

[74] O *rapper* Tupac Amaru Shakur, nascido em Nova Iorque, em 1971, filho de uma ex-integrante dos Panteras Negras, Afeni Shakur, que foi presa, julgada, inocentada e libertada aos oito meses da gravidez de Tupac e, por isso, pôde criá-lo e transmitir-lhe quotidianamente o conhecimento da luta e os valores acumulados pelos Panteras Negras. Com o fim dos Panteras Negras, Afeni Shakur enfrentou com seus filhos, Tupac, Sekyiwa e Komani Shakur, também *rapper*, a miséria e a violência no Harlem. Ela se envolveu com drogas, se viciou em *crack*, mas continuava lutando para educá-los. Mesmo na situação limite em que viviam, Tupac aprimorava o seu talento como ator e *rapper*. Nas aulas de teatro e poesia da professora Leila Steinberg, em 1989, ele destacou-se e foi ajudado por ela, que o levou para morar com sua família, tornando-se na sua grande referência profissional, ao lado da sua mãe Afeni que, ao final das contas, foi sempre a sua grande mentora intelectual. Entre 1991 e 1996, ano da sua morte, lançou seis álbuns. Em 1995, Tupac tornou-se o primeiro artista a ter um álbum na Billboard 200, enquanto cumpria pena na prisão. Em 1996, ele foi indicado para dois Grammy de melhor álbum de *RAP* (Me Against the World) e de melhor *RAP* ("Dear Mama", em homenagem a Afeni Shakur).

estabeleceu, para além do engajamento e militância na luta dos negros pobres dos guetos, uma estética de ostentação do seu poder económico. Essa combinação mostrou-se extremamente influente no RAP surgido da década de 1990. De alguma forma, estilo e atitude são palavras com uma conotação precisa no RAP a partir de Tupac, e caracterizam não apenas o artista, mas um modo de ser *rapper* e fazer RAP, dando *glamour* à *Thug Life*, usando a ostentação como modo de responder à sociedade do consumo e seus fetiches elitizados que reforçam sem cessar a violência da exclusão: "preto e dinheiro são palavras rivais", diz Mano Brown em *Vida Loka II*.

A ostentação financeira do *rapper* pretende devolver na mesma moeda a violência simbólica que é a ostentação da elite (Guerra, 2017). Esse novo poder simbólico do dinheiro e da fama é abraçado com vigor pela cena *Gangsta,* influenciando uma geração inteira pelo mundo, como ocorreu com os grupos brasileiros Racionais MC's e Facção Central, entre outros. Com o importante destaque a ser feito de que, no caso dos grupos citados, a ostentação não se efetiva da mesma forma que em Tupac, mas é problematizada exatamente por aquilo que é: um fetiche negado ao negro para quem historicamente foi proibida a ascensão social, e quando ela acontece recai sobre ele o peso do racismo como uma maldição. E, pela primeira vez, a subjetivação da oposição entre "preto e dinheiro" passa a ser tratada como trauma e desejo de superação. O RAP *Negro Drama* é o exemplo mais bem elaborado dessa subjetivação:

> Negro drama
> Entre o sucesso e a lama
> Dinheiro, problemas
> Inveja, luxo, fama
> Negro drama
> Cabelo crespo
> E a pele escura
> A ferida, a chaga
> À procura da cura
> Desde o início
> Por ouro e prata
> Olha quem morre
> Então veja você quem mata
> *Recebe o mérito, a farda*
> *Que pratica o mal*
> *Me ver*
> *Pobre, preso ou morto*
> *Já é cultural* (Racionais MC's, *Negro Drama*, 2002).

Contudo, a ligação entre Tupac e os grupos brasileiros Racionais MC's e Facção Central verifica-se menos pela ostentação do estilo *Gangsta* e mais pelas formas discursivas, subliminares e explícitas que se pode ouvir em alguns versos de Mano Brown, dos Racionais MC's, e de Eduardo Taddeo, ex-Facção Central, em que Tupac ou situações de sua vida são mencionados direta ou indiretamente. Tais versos expressam também semelhanças na intenção da narrativa dos *rappers*, que é falar diretamente aos guetos ou aos gangues, por meio de uma linguagem e uma língua própria, característica do *Gangsta* RAP (variante local do *Black English*, no caso de

Tupac), estabelecendo uma relação de ética dentro da coletividade dos '*niggaz*' e dos 'manos'.

A característica fundamental desse endereçamento ético é certamente o uso da linguagem e a variante local da língua com predominância de gírias ou uma espécie de dialeto, conforme explica Mano Brown em *Negro Drama*, onde a figura de Tupac é citada como referência para o *rapper* negro e parte da interpelação ao seu interlocutor, branco e rico:

> Cola o pôster do Tupac aí
> Que tal?
> Que cê diz?
> Sente o negro drama
> Vai, tenta ser feliz (Mano Brown, *Negro Drama*, 2002).

Outra citação direta de Tupac ocorre, por exemplo, em *Vida Loka I*, onde Mano Brown aponta a suposta traição sofrida por Tupac pelo seu parceiro Jack, o que possivelmente o teria levado à cadeia e depois a ser baleado com os tiros que o matariam aos 25 anos:

> Até Jack! Tem quem passe um pano
> Impostor, pé de breque, passa por malandro
> A inveja existe e a cada 10, 5 é na maldade
> A mãe do pecado capital é a vaidade (Mano Brown, Vida Loka I, 2002).

Em *Jesus Chorou*, Tupac é mencionado no grupo das influências políticas de Mano Brown:

> Gente que acredito, gosto e admiro
> Brigava por justiça e paz, levou tiro
> Malcolm X, Ghandi, Lennon, Marvin Gaye
> Sabotage, Tupac, Bob Marley
> E o evangélico Martin Luther King (Mano Brown, *Jesus Chorou*, 2002).

E aqui, vale o registo de que o personagem Jesus tematizado nesse RAP é o mesmo Jesus negro de Tupac do seu clássico *Black Jesus* (1996). Facção Central tem apenas uma referência direta a Tupac no RAP *A Bactéria*:

> Não quero o rol da fama
> Quero o grupo dos eternos
> Ser lembrado igual Tupac
> Isso que é sucesso
> O cão pode morder que a caravana não para
> Sou a gota d'água estremecendo o deserto do Saara (Facção Central, *A Bactéria*, 2006).

Em continuidade, no seu livro intitulado *A guerra não declarada na visão de um favelado*, Eduardo Taddeo revela ter sido influenciado pelo *Gangsta* RAP:

> *Por intermédio do Rap rotulado como Gangsta, do qual eu tenho muito orgulho de fazer parte há mais de vinte anos, o locutor do inferno aqui tenta demonstrar que não há a menor possibilidade da retirada dos dedos dos gatilhos em panorama repartido à espada, à faca, à caneta e a BROWNING entre oprimidos e opressor. Nesse cenário de alta dramaticidade, injustiça e ausência de piedade a riqueza sempre será fruto direto da pobreza e a felicidade repugnante dos poucos, todavia, será consequência da tristeza cotidiana de muitos* (Taddeo, 2012: 40).

Fora as referências nominais diretas a Tupac Shakur e ao *Gangsta* RAP que caracteriza a releitura brasileira do RAP violento, crítico e politizado de Ice-T e Tupac, e que entendo aqui como integrante da linha do *RAP* de protesto, há que se destacar a presença da questão ideológica e temática. Ao se tornar um *rapper* de talento reconhecido, dizendo o que ninguém dizia e a quem ninguém se dirigia – por um lado, aos excluídos do gueto e, por outro, aos inimigos e poderosos – Tupac Shakur acumulou fama e rivalidades. Envolvido com gangues, protagonizou cenas de violência contra opositores, atirou em policiais e chegou, inclusive, a ser julgado e condenado à prisão, mas se pronunciou inocente até sua morte. A violência fez parte da vida do *rapper*, compondo o seu universo de símbolos, mas também ressignificando os valores da *Thug Life* que, ao contrário do que sugerem algumas imagens e declarações sensacionalistas do *rapper*, era muito mais do que a ostentação do estilo de vida de bandido, pois a *Thug life* de Tupac tem inspiração no *Gangsta* RAP e também no programa de autodefesa dos *Black Panters*. Trata-se, simultaneamente, de criar uma atitude reativa dos que vivem nos guetos e uma formulação de um código de conduta no qual eles devem se basear para enfrentar coletivamente as dificuldades que são comuns a todos ao invés de se enfrentarem entre si, roubarem os próprios vizinhos e se matarem por rivalidades diversas. Logo, o verdadeiro inimigo estaria fora do gueto e seria aquele mesmo que o produz enquanto território de exclusão.

Nesse sentido, a violência defendida por ele no manifesto *Thug Life* é parte de um código de conduta mais amplo – com cerca de 21 itens – em que a resposta violenta do desfavorecido é legítima e deve ser dirigida contra o opressor que mata e oprime nas periferias, e não aos irmãos e irmãs do gueto[75]. Observa-se particularmente que dois RAPs de Mano Brown têm a *Thug Life* como inspiração: *Vida Loka I* e *Vida Loka II*, gravados simultaneamente pelos Racionais MC's no álbum duplo *Nada Como Um Dia Após O Outro Dia* (2002). Nessas composições poéticas são pautadas a conduta ética entre os irmãos do gueto, a lealdade e a coragem, bem como a necessidade de defender a honra e a causa da coletividade das traições motivadas pela inveja e ganância em meio à precariedade da vida e aos desejos de consumo:

Vida Loka, eu não tenho dom para a vítima

[75] 1) All new Jacks to the game must know: a) He is going to get rich. b) He's going to jail. c) He's going to die. 2) Crew Leaders: You are responsible for legal/financial payment commitments to crew members; your word must be your bond. 3) One crew's rat is every crew's rat. Rats are now like a disease; sooner or later we all get it; and they should too. 4) Crew leader and posse should select a diplomat and should work ways to settle disputes. In unity, there is strength! 5) Carjacking in our Hood is against the Code. 6) Slinging to children is against the Code. 7) Having children slinging is against the Code. 8) No slinging in schools. 9) Since the rat Nicky Barnes opened his mouth; ratting has become accepted by some. We're not having it. 10) Snitches is outta here. 11) The Boys in Blue don't run nothing; we do. Control the Hood and make it safe for squares. 12) No slinging to pregnant Sisters. That's baby killing; that's genocide! 13) Know your target, who's the real enemy. 14) Civilians are not a target and should be spared. 15) Harm to children will not be forgiven. 16) Attacking someone's home where their family is known to reside, must be altered or checked. 17) Senseless brutality and rape must stop. 18) Our old folks must not be abused. 19) Respect our Sisters. Respect our Brothers. 20) Sisters in the Life must be respected if they respect themselves. 21) Military disputes concern...

Justiça e Liberdade
A causa é legítima
Meu rap faz o cântico dos loucos e dos românticos
Vou pôr um sorriso de criança aonde for
Pros parceiros tenho a oferecer minha presença
Talvez até confusa mas leal e intensa
Meu melhor Marvin Gaye
Sabadão na Marginal
O que será, será
É nóis
Vamo até o final (Racionais MC's, *Vida Loka I*, 2002).

O "Vida Loka" é antes um "guerreiro no RAP", um "guerreiro de fé" que se distingue do "injusto" e "não amarela", ou seja, não trai os seus irmãos e não os abandona (Racionais, 2006). A imagética escolhida para representar a profundidade ética deste mandamento em *Vida Loka II* é a crucificação de Jesus Cristo e de Dimas, este último o bandido que, segundo a passagem bíblica, foi crucificado ao lado de Jesus e perdoado antes de morrer. Ambos sofreram o intenso flagelo da guarda pretoriana de Pilatos, sendo Dimas o único sentenciado por ter cometido, de facto, um crime enquanto Jesus sangrou pelo crime de outro, que o traiu. O homem traído que sangra e o homem criminoso que obtém o perdão e a salvação são duas imagens poderosas que se cruzam na letra como se traduzissem a vida de toda uma coletividade que se equilibra entre os valores morais da lealdade e da traição nela exposta. Mano Brown dedica simbolicamente o RAP *Vida Loka II* a Dimas como o primeiro "Vida Loka" ou *Thug Life* da história.

Aos 45 do segundo arrependido,
Salvo e perdoado,
É Dimas o bandido.
É loco o bagulho,
Arrepia na hora
Oh, Dimas, primeiro vida loka da história.
A vida é loka, nego,
E nela eu tô de passagem.
A Dimas o primeiro.
Saúde guerreiro!
Dimas... Dimas... Dimas... (Racionais MC's, *Vida Loka II*, 2002).

Aos bandidos, cujas histórias são contadas em inúmeros RAPs, a única justiça, perdão e redenção possível não é dada pelo Estado nem pela sociedade. A imagem do bandido mais célebre que se conhece e que obtém um julgamento que o salva em seu último momento é a evocação de que a justiça humana não existe para os excluídos. No entanto, Mano Brown não trata apenas da crucificação de Dimas, mas aprofunda essa ideia de que a justiça humana não é confiável através do próprio exemplo de Jesus, que foi tratado como um bandido comum pela sociedade sem sê-lo e foi, assim, tornado vítima da injustiça e da violência do Estado. Mano Brown coloca a polícia de Pilatos no centro da cena da crucificação de Jesus de modo inegável:

O promotor é só um homem
Deus é o juiz.
Enquanto Zé Povinho,
Apedrejava a cruz,

> E o canalha, fardado,
> Cuspiu em Jesus (Racionais MC's, *Vida Loka II*, 2002).

A comparação da polícia que mata nas periferias à guarda pretoriana de Pilatos e a violência que ela aplica ao próprio Jesus Cristo, enquanto a Dimas se reserva a justiça do perdão divino, justiça inatingível por outros meios, cria um quadro de confronto moral entre Estado e justiça. Enfim, as metáforas de justiça formal como falta e como crime, e as narrativas diversas de uma visão outra de justiça como reparação na visão dos "vida loka", ocorrem nos RAPs muitas vezes por meio da evocação de imagens e narrativas mítico-religiosas ocidentais e africanas. Várias expressões culturais e filosóficas são incorporadas ao RAP de protesto estendendo o seu alcance discursivo com uma forte carga de subjetividade que se entrelaça ao engajamento político. Portanto, é importante dizer que o caráter de protesto aqui compreendido extrapola o posicionamento crítico e alcança o fortalecimento subjetivo sem o qual a conduta ética não acontece. A intenção é demonstrar resistência moral sobre uma trincheira material que oprime e segrega, criando outra trincheira de ideias e valores a qual se coloca como arma contra um inimigo que, em geral, não negocia no campo ideológico.

Protestos contra as guerras, contra as armas, contra o G20, contra o desemprego, contra os bancos, contra a fome, contra o racismo, contra a violação de direitos humanos e contra a violência policial, são exemplos de como o que efetivamente conta no protesto não é o êxito, mas a denúncia e o confronto ideológico e político diante de um poder maior. Muitas vezes, é o protesto, violento ou pacífico, coletivo ou mesmo solitário, como uma greve de fome, que coloca em xeque esse poder. O valor do protesto é a coragem. Segundo o filósofo Slavoj Žižek*:*

> A verdadeira coragem não é imaginar uma alternativa, mas, sim, aceitar as consequências do facto de que não há uma alternativa claramente discernível: o sonho de uma alternativa é um sinal da covardia teórica, suas funções são como um fetiche que evita que pensemos até o final de nossa elaboração. Em outras palavras, a verdadeira coragem é admitir que a luz ao final do túnel é a luz de outro trem que se aproxima de nós na direção oposta (Žižek, 2015).

Alinhada a essa característica subjetiva da coragem, que pode se reconhecer seja num protestante solitário ou num grupo de ativistas, está a legitimidade da causa que se toma frente a um inimigo que é mais forte, mais poderoso e muitas vezes tem ao seu arbítrio a possibilidade de uma reação letal. O ponto máximo de um protesto é contra o Estado ou, mais especificamente, contra o seu braço armado: a polícia. Dessa perspetiva é que se configura a abordagem do caráter de protesto no RAP brasileiro, e para tanto é importante salientar também as palavras de Mano Brown:

> Eu acho que a polícia persegue os Racionais. Persegue sim, mas é uma maneira de inibir o povo, oh meu. Os Racionais é um representante do povo. Do povo que tem reclamações a fazer sobre a polícia. Uma maneira deles perseguirem a gente, ameaçar, é uma maneira de inibir o povo. Tipo dizendo assim, aí, vocês não têm direito de reclamar de porra nenhuma, cada um entra nos seus barracos come o que tiver e cala a boca, sem falar nada, o resto é a gente que faz. Os Racionais só fala isso, fala a história do outro lado. A história de quem está sendo perseguido. A história de quem está preso, a história de quem já foi preso. A gente não é ... Os Racionais não é advogado, os Racionais é como se fosse um cronista (morou meu?). A gente fala o que a gente vê e poucas vezes a gente dá uma opinião própria. A gente tenta usar a música para provocar as pessoas a discutirem o assunto e elas darem a opinião delas (Mano Brown, 1998, In Silva, 2012: 8).

No mesmo ano de 1998, em que Mano Brown denunciava a perseguição da polícia ao seu grupo por ser, também, "representante do povo", o sociólogo Fernando Henrique Cardoso, então presidente da República e candidato à reeleição, fez o seguinte comentário em referência à participação dos Racionais MC's nos programas de televisão do candidato do PT, Lula da Silva, às eleições presidenciais:

> Achei que o Lula fosse aproveitar a queda das bolsas de valores para atacar a política económica liberal. Em vez disso, ele apareceu ao lado de um bando de jovens com ares de marginal (FHC, 1998, In Sousa, 2012: 165).

Esse comentário do então presidente é emblemático daquele contexto por vários motivos, especialmente porque legitima a perseguição policial aos *rappers* ao mesmo tempo em que evidencia problemas cruciais e estruturais da história do país, conforme destaca Sousa:

> Algumas questões sabidamente caras para o universo da periferia estão implicitamente colocadas nas entrelinhas dessa fala: *cor*, preconceito, juventude e marginalidade rondam como um espectro as conturbadas relações sociais da periferia. A associação – intencional ou não – que se faz dessas questões com a violência compõem as bases de um discurso criminalizante em torno do qual o pobre tem sido preferencialmente responsabilizado pelas mazelas sociais da nação (Sousa, 2012: 165).

O sujeito da periferia, pobre e, na maioria das vezes, negro, sofre dupla criminalização: a social e a racial, além de ser responsabilizado pelos problemas decorrentes de sua própria exclusão. Destaca-se pela fala emblemática do presidente que, no final dos anos 1990, essa dupla criminalização alcançaria também o *rapper* que, além de negro e pobre, "com ar de marginal" passa a ser também criminalizado e desautorizado justamente por denunciar de quem é, de facto, a responsabilidade pela exclusão.

Naquele mesmo ano em que Mano Brown e FHC deram declarações opostas, porém convergentes para o entendimento da cena do RAP naquela altura, é também o ano que consagra um dos melhores álbuns de RAP brasileiro e, sem dúvida, o mais icónico: *Sobrevivendo no Inferno*, lançado em 1997. Este é o quarto álbum dos Racionais MC's. Na terceira faixa, *Capítulo 4, Versículo 3*, na voz de mano Brown, está a apresentação da intenção do grupo:

> Eu tenho uma missão e não vou parar
> Meu estilo é pesado e faz tremer o chão
> Minha palavra vale um tiro... eu tenho muita munição
> Na queda ou na ascensão, minha atitude vai além
> E tem disposição pro mal e pro bem (Racionais MC's, *Capítulo 4, Versículo 3*, 1997).

Esses primeiros versos mostram o limite a que o jovem negro e pobre no Brasil é levado a viver: entre a necessidade de sobreviver no inferno diário e a esquiva da polícia e do crime, e para quem não existem soluções fáceis. Os versos seguintes enunciam a luta entre mal e bem a partir dos paradoxos morais que assombram a identidade do jovem negro transformado em sujeito lírico na voz de Mano Brown:

> Talvez eu seja um sádico, um anjo, um mágico
> Juiz ou réu, um bandido do céu
> Malandro ou otário, quase sanguinário
> Franco atirador se for necessário
> Revolucionário, insano ou marginal
> Antigo e moderno, imortal
> Fronteira do céu com o inferno
> Astral imprevisível, como um ataque cardíaco no verso
> Violentamente pacífico, verídico
> Vim pra sabotar seu raciocínio
> Vim pra abalar seu sistema nervoso e sanguíneo (Racionais MC's, *Capítulo 4, Versículo 3*, 1997).

A incerteza e o dilema moral são tratados como constitutivos da subjetividade dos jovens negros que, sem perspetivas de mudarem a condição em que vivem, se imaginam na vida do crime, cujo destino inevitável é a cadeia ou a morte. A violência e o racismo impõem uma dinâmica da qual o jovem negro da periferia não consegue sair. Assim, na letra do RAP não se encontra apenas a denúncia da violência, do crime e do genocídio da juventude negra, que geralmente são apresentadas apenas como estatísticas e como uma consequência advinda da alegada repressão ao tráfico e ao crime, mas nela está o depoimento de quem sobrevive diariamente a uma prática quotidiana de extermínio. Quem sobrevive é aquele que pode falar. Dessa forma, o grande alcance do RAP não é explicar ou contestar as estatísticas, mas mostrar o que é sobreviver no inferno, e este é também um aspeto subjetivo e intimista da violência que confere aos Racionais MC's a sua principal característica. A sobrevivência e a possibilidade de sua narração ganham destaque na abertura desse RAP que, embora tenha sido lançado há mais de vinte anos, ainda representa a atualidade:

> 60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial. A cada 4 pessoas mortas pela polícia 3 são negras. Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros. A cada 4 horas um jovem negro morre violentamente em São Paulo. Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente... (Racionais MC's, 1997).

Nesta que é uma das letras mais simbólicas e representativas do grupo, Mano Brown declara-se também um sobrevivente, há "27 anos contrariando as estatísticas" e toma o RAP como uma arma poderosa frente à luta aberta que precisa enfrentar: "o RAP venenoso é uma rajada de PT", diz. E afirma que não está sozinho: "Sou apenas um rapaz latino-americano apoiado por mais de cinquenta mil manos" (Racionais MC's, 1997). No mesmo álbum, a letra de "Diário de um Detento" escrita por Mano Brown a partir do diário do ex-detento do Presídio do Carandiru, Jocenir, aborda a rebelião de presos que ocorreu nesse local e o massacre que o sucedeu, no dia 2 de outubro de 1992. Naquele dia, 111 presidiários (segundo fontes oficiais) foram mortos pela polícia do Estado de São Paulo no conhecido Massacre do Carandiru.

As denúncias da violência quotidiana, que antecedem a entrada na vida do crime, são expostas no RAP *Capítulo 4, Versículo 3*, e a descrição do dia do Massacre, que estão em *Diário de Um Detento*, estabelecem uma espécie de continuidade da violência: entre aquela da fome, do desemprego e da exclusão que levam ao dilema

moral, e a outra, praticada pela polícia nos presídios, transformando a todos em vítimas fatais de uma mesma lógica. No RAP *Diário de Um Detento* essa dimensão de encadeamento é assim abordada:

> Cada detento uma mãe, uma crença
> Cada crime uma sentença
> Cada sentença um motivo, uma história de lágrima
> Sangue, vidas e glórias
> Abandono, miséria, ódio
> Sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo
> Misture bem essa química
> Pronto: eis um novo detento (Racionais MC's, *Diário de Um Detento*, 1997).

Sobrevivendo no Inferno deu o sucesso definitivo aos Racionais MC's sem depender da indústria fonográfica ou redes de televisão. Esse êxito musical extrapola as linhas deste texto, mas impõe que se perceba que a politização da periferia sob a perspetiva dos negros, a partir daquele momento, se tornou um facto consumado e irreversível, produzindo também a contundência das reações contrárias. A seguir, foi a vez do grupo Facção Central, em 1999, experimentar um estrondoso sucesso com o álbum *Versos Sangrentos*. Nesse álbum, também icónico para o RAP brasileiro, estão as composições que levaram Eduardo Taddeo a ser nacionalmente conhecido como um dos mais representativos *rappers* da cena do RAP de protesto. A música que se destaca é *Isso Aqui É Uma Guerra*, que dá título a este artigo e cuja história sintetiza o processo da tríplice criminalização que foi abordada anteriormente. O grupo de RAP Facção Central foi processado por apologia ao crime após o videoclipe da referida música ter sido exibido pela MTV[76], seis meses após o lançamento do álbum, que tem quinze músicas, e foi retirado do mercado, bem como foi proibida a sua execução pública.

O videoclipe do RAP *Isso Aqui É Uma Guerra* foi considerado como apologia ao crime por mostrar um assalto à mão armada encenado pelos dois *rappers* do grupo Facção Central, Eduardo Taddeo e Dum-Dum. A letra justifica a ação criminosa dos assaltantes porque a pobreza é, na visão de Taddeo, uma guerra não declarada aos pobres, a qual impõe uma segunda violência: a de não permitir que os pobres tenham outra alternativa além da criminalidade, para a qual a resposta do Estado não era o combate à pobreza e à exclusão, mas a prisão ou a morte. A situação de guerra imposta pelos ricos contra os pobres cobra uma reação que, para os jovens com poucas chances, se resume a ter uma arma. Já para o *rapper*, a única alternativa é expor essa realidade a partir da trincheira das palavras:

> 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
> Essa é a lei daqui, a lei do demônio
> Isso aqui é uma guerra (Facção Central, *Isso Aqui É Uma Guerra*, 1999).

[76] O videoclipe foi lançado em 2000, dirigido pelo premiado diretor Dino Dragone e produzido pela Firma Filmes.

A violência histórica da escravidão e do racismo estrutural, que culmina com a violência policial de índices genocidas no final do século XX e início do século XXI, é também repercutida no RAP como violência do oprimido contra o opressor. Essa violência de reação das periferias toca no aspeto mais explosivo com o qual se confrontam os governos neoliberais: a segurança pública como um problema das elites. Como política de Estado, a segurança pública é uma espécie de tentativa de dar cabo ao monstro criado das suas próprias entranhas, combatendo-o com o que o alimenta, ou seja, mais exclusão e mais violência:

> A violência é uma das bases do discurso do rap. Ela é comumente utilizada para justificar as ações do criminoso contra o "sistema opressor" que, em alguns casos, pode ser representado pela polícia e, em outros, está simbolizado no preconceito da elite contra os favelados (Sousa, 2012: 213).

Eduardo Taddeo rima a violência do oprimido com o universo de significantes que o criminalizam: as classes sociais, a pobreza, a riqueza, o racismo, o dinheiro, o desemprego, as prisões, as armas, a polícia e o extermínio. Deste modo, o criminoso surge como vítima do sistema e essa vítima reage devolvendo a opressão. A lógica perversa da segurança pública é invertida para mostrar que as mortes que ela espetaculariza e os muros que ergue ao redor de condomínios não têm nenhum poder de mudar a realidade enquanto a causa da criminalidade for sistémica: "Quem viu a mãe pedindo esmola tem sangue no raciocínio", diz Taddeo no RAP *Minha Voz Tá No Ar* (Facção Central, 1999).

Nesse mesmo RAP, ele se apresenta como "outro brasileiro transformado em monstro, semianalfabeto, armado e perigoso" que não tem ao seu alcance uma escolha justa entre bem e mal, entre certo e errado, mas a violência, que se coloca imperativa como consequência da desigualdade social, e as vítimas que ela faz estão tanto nas classes mais abastadas quanto nas classes mais pobres e marginalizadas. Para isso, ele se apresenta como aquele que ouve e depois se torna o próprio locutor das vozes dos oprimidos:

> O meu assunto é favela, farinha, detenção
> Sou locutor do inferno
> Até a morte Facção
> É uma gota de sangue em cada depoimento
> Infelizmente é rap violento (Facção Central, *Minha Voz Tá No Ar*, 2009).

O lamento que o RAP contém por ser "infelizmente" violento, ao mesmo tempo que chama a atenção sobre o facto de que é a exclusão social que produz o faminto, é o mesmo que se volta contra o sistema que exclui e gera a violência em cadeia como resposta:

> É isso que eu tento evitar
> Com meu verso, que defende quem não pode se defender
> Que tá do lado de quem assalta pro filho comer
> Não ascendo bandeira, não colo adesivo
> Não tenho partido, odeio político
> A única campanha que eu faço é pelo ensino

> E pro meu povo se manter vivo (Facção Central, *Minha Voz Tá No Ar*, 2009).

A fome física é também a fome de justiça que o RAP assimila e da qual se nutre simbolicamente. Por isso, o RAP adverte que a violência da letra, na verdade, não supera a violência da fome:

> Meu ódio, meu verso
> Combinação perfeita
> A revolta do meu povo é o veneno da letra
> Menos violenta que um prato com migalha (Facção Central, Minha Voz Tá No Ar, 2009). (Facção Central, *Minha Voz Tá No Ar*, 2009).

Portanto, a maior violência e o maior crime não são do RAP que protesta contra eles, e sim da brutal exclusão social no Brasil, que sucedeu à escravidão no século XIX e foi acrescida de políticas neoliberais no final do século XX, as quais geraram o desemprego e o aumento da criminalidade, associada ao tráfico de drogas. A solução encontrada pelo neoliberalismo foi o encarceramento em massa e a militarização das favelas, juntamente com o aumento da letalidade da atuação policial, ao ponto de chegarmos a índices genocidas de negros mortos no Brasil. No último *Atlas da Violência* (2018), os negros correspondem a 71,5% dos 62.500 homicídios violentos cometidos no Brasil entre 2006 e 2016.

O RAP de protesto como afirmação da identidade negra

O RAP de protesto é a expressão da luta contra o genocídio negro que ocorre desde o fim da ditadura militar no Brasil e, longe de ser um efeito da redemocratização do país é, ao contrário disso, a denúncia de que essa democracia liberal nunca existiu para os negros, e que a escravidão se perpetua cada vez que a viatura da polícia se transforma em "navio negreiro". A herança histórica da escravidão aparece no genocídio negro contemporâneo que, para ser a realidade que é, precisou de todas as formas jurídicas e políticas de exclusão criminosa ligadas aos interesses que o capitalismo liberal pós-abolição criou, e que o capitalismo neoliberal pós-industrialização utiliza agora para se beneficiar desse crime.

Entretanto, pode-se destacar, sem dúvidas, que o RAP de protesto produziu as condições de afirmação da identidade negra brasileira para além da sua função de ativismo e denúncia do racismo estrutural e da violência policial, pois em toda a sua produção narrativa o RAP investiga a própria história da escravidão como elemento definidor do lugar subalterno dos negros na história do Brasil. Assim, as bases de uma democracia que assenta em princípios de meritocracia e privilégios das elites brancas, não podem ser referendadas como valores universais sem que sirvam à manutenção da exclusão e do racismo. A identidade negra brasileira coloca-se contemporaneamente na luta por direitos através de sua própria narrativa histórica, intensamente transmitida pelo RAP, como um ponto de inflexão do discurso que define o Brasil como uma democracia racial. O campo de investigação aberto pelo RAP

de protesto no Brasil aponta para essa encruzilhada política e epistemológica onde o protagonismo negro tende a rediscutir o próprio conceito de democracia.

Referências Bibliográficas

Facção Central (1999). *Versos sangrentos* [CD]. São Paulo: Discoll Box.

Guerra, P. (2017). A canção ainda é uma arma: ensaio sobre as identidades na sociedade portuguesa em tempos de crise (pp. 149-172). In F. A. S. Nascimento; J. C. Silva; R. Ferreira da Silva (orgs.). *História e arte: Teatro, cinema, literatura*. Teresina: EDUFPI.

Lei nº 3.353, de 13 de maio de 1888, *Lei Áurea - Declara extinta a escravidão no Brasil*. Acedido em: 25 abr. 2018. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM3353.htm.

Mbembe, A. (2014). *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona.

Munanga, K. (2012). O nosso racismo é um crime perfeito. *Revista Fórum,* 77. Acedido em: 10 mai. 2018. Disponível em: https://www.revistaforum.com.br/nosso-racismo-e-um-crime-perfeito/

Oliveira, F. (2015). *Ditadura perseguiu até bailes black no Rio de Janeiro.* Acedido em: 18 mai. 2018. Disponível em: https://mamapress.wordpress.com/2015/07/12/ditadura-perseguiu-ate-bailes-black-no-rio-de-janeiro/

Racionais MC's (2002). *Nada como um dia após o outro dia* [CD 2]. São Paulo: Cosa Nostra.

Racionais MC's. (1997). *Sobrevivendo no Inferno* [CD 1]. São Paulo: Cosa Nostra.

Silva, J. C. (2012). Rap, a trilha sonora do gueto: um discurso musical no combate ao racismo, violências e violações aos direitos humanos na periferia. In *Colóquio Culturas Jovens Afro-Brasil Américas: Encontros e Desencontros,* São Paulo, Faculdade de Educação da USP, 10-13 abr. 2012. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/pdf/cjaba/n1/20.pdf

Schusterman, R. (1998). *Vivendo a arte*. São Paulo: Editora 34.

Simões, J.A. & Campos, R. (2016). Juventude, movimentos sociais e redes digitais de protesto em época de crise. *Revista Comunicação, mídia e consumo*, 13(38), pp. 130-150.

Sousa, R. L. (2012). *O movimento hip hop. A anticordialidade da "república dos manos" e a estética da violência.* São Paulo: Annablume.

Souza, A. (2016). *A caminhada é longa e o chão tá liso. O movimento hip-hop em Florianópolis e Lisboa*. São Leopoldo: Trajetos Editorial.

Taddeo, E. (2012). *A guerra não declarada na visão de um favelado.* São Paulo: edição do autor.

Žižek, S. (2015). A coragem da desesperança. *Carta maior.* Disponível em: https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Internacional/A-coragem-da-desesperanca/6/34142

CAPÍTULO 5

Rimar, improvisar e ocupar a cidade: o RAP reinventado os discursos e os palcos em uma capital brasileira

Dulce Mazer

Resumo

O texto reflete sobre modos de organização e ocupação de espaços públicos para a afirmação cidadã juvenil através do *hip-hop*. Analisa estratégias de articulação e dinâmicas de produção, divulgação e consumo de RAP, sobretudo a partir de eventos como as batalhas de rima, duelos de RAP em *freestyle*, nas modalidades de *sangue* e *conhecimento*. Questiona o contexto de violência, discriminação social e sexual, acesso ao lazer. Discute as fronteiras culturais através das práticas de *hip-hoppers*, tais como as intersecções entre racismo e regionalismo gaúcho, feminismo e tensões entre centro e periferia relacionadas a questões de classe. Baseia-se em uma etnografia da cultura *hip-hop* na região metropolitana de Porto Alegre, Brasil, que identificou os principais agentes, práticas e envolvimento com a cultura *Do-It-Yourself* (DIY), através de tecnologias musicais para a produção de RAP, tendência que organiza o consumo e a produção musical de forma autónoma, criativa e independente (Guerra, 2017). A partir dela, os jovens consomem RAP e aprendem modos de produzi-lo, agregando características identitárias ao cotidiano. O consumo expandido de RAP e a ocupação de lugares públicos para a realização de eventos da cultura *hip-hop* vem crescendo na região. Em 2015 já havia quase uma dezena de batalhas e dois anos mais tarde foram registrados mais de quarenta encontros semanais ou mensais em toda a região (Mazer, 2017). Por tal razão, o texto considera ainda a relação entre a procura por eventos, o fortalecimento do *hip-hop* na região e o modo como eles colaboram para promover cidadania.

Pautar o RAP em um contexto contemporâneo de violência

O grito coletivo no meio da praça é envolvente, violento: "Sangue! Sangue! Sangueeeeeê!". Vem entoado em um sotaque muito particular, reforçado nas vogais, jeito bem porto-alegrense de se expressar. É um sábado, tarde da noite e, além dos participantes da Batalha do Mercado[77], poucas pessoas se atrevem a circular pelo centro de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, a sétima com a maior taxa de mortes violentas intencionais no país[78] (Lima *et al.,* 2017). Não por acaso, a cultura *hip-hop* preza por levar adiante uma mensagem de paz, porém, sem eclipsar a realidade violenta vivida por seus membros. O RAP, como género musical de forte presença na cultura de rua e de periferia, tem sido um elemento mediador dessa causa, expondo distintas circunstâncias nas letras, rimas e em videoclipes através de símbolos de violência.

[77] Para conhecer a Batalha Do Mercado, ver o documentário disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=U7bNUuHZnRw.

[78] Com um aumento entre 2015 e 2016 estimado em 20,3% no número de homicídios dolosos (Lima *et al.*, 2017).

Ser jovem negro e morador de periferia no Brasil é perigoso. A morte violenta de jovens cresce "em marcha acelerada desde os anos 1980" (Cerqueira *et al.*, 2016: 19) no país. Só no Rio Grande do Sul, entre 2004 e 2014, o número de assassinatos de pessoas entre 15 e 29 anos aumentou 29,5% (Cerqueira *et al.*, 2016). A conjuntura envolve principalmente os jovens, os negros, as mulheres e os moradores de periferia. Os homens jovens são os mais afetados e a taxa é maior entre os menos escolarizados e negros (Cerqueira *et al.*, 2016). O pico das possibilidades de sofrer um homicídio no Brasil é aos 21 anos de idade. "Pretos e pardos possuem 147% a mais de contingências de ser vitimados" (Cerqueira *et al.*, 2016: 22) nesta idade. Na mesma década, as disparidades aumentaram. Houve um crescimento de 18,2% na taxa de assassínio de afrodescendentes e uma redução de 14,6% entre os indivíduos que não de cor preta ou parda (Cerqueira *et al.*, 2016). Ademais, o enfrentamento com a polícia é grande causador de mortes no Brasil. Segundo o Anuário Brasileiro de Segurança Pública, 4.224 pessoas foram mortas em ações policiais no Brasil em 2016. Dessas, 99,3% eram homens, 81,8% tinham entre 12 e 29 anos e 76,2% eram negros (Lima *et al.*, 2017).

A história da cultura *hip-hop* envolve representatividade e ativismo. Desde seu surgimento como um movimento, nos Estados Unidos, seus agentes reivindicavam o cumprimento de direitos civis e humanos básicos. Os confrontos com a polícia, o ódio ao Estado e à repressão policial marcam igualmente a trajetória do RAP. O estilo *Gansta* de N.W.A. (*Niggaz With Attitude*) nos anos 1990, refletia sobre o quotidiano brutal do gueto em que o grupo vivia, em Los Angeles (EUA), expressando a violência vivida com letras de mesmo modo violentas. Elas abordavam o uso de drogas, o *Gansta* RAP, o modo de viver em gangues e a truculência da polícia nos Estados Unidos (Dyson, 2004). *Fuck Tha Police*, música lançada em 1988 nos Estados Unidos, marcou a história do *hip-hop*, a partir do relato de um episódio vivido pelos próprios *rappers*. Na faixa *Straight Outta Compton* (MC Eiht, King Tee, Dresta, 1988), N.W.A. dá uma amostra do que significava o enfrentamento diário da violência policial:

> Fuck the police, comin' straight from the underground
> A young nigger got it bad 'cause I am brown
> And not the other color, so police think
> They have the authority to kill a minority[79] (N.W.A., *Straight Outta Compton*, 1988).

No Brasil, Racionais MC's, Sabotage, Rappin Hood, Xis, e tantos outros, ajudaram a construir uma estética do RAP de protesto, do RAP consciente, que tem a exposição da violência e do confronto com a polícia entre suas temáticas. A energia visceral do grupo N.W.A. resultou numa conexão massiva com audiência norte-americana naquele

[79] Foda-se a polícia, vindo do subterrâneo. Um jovem negro se deu mal porque eu sou marrom/ E não a outra cor, então a polícia pensa: /que eles têm autoridade para matar uma minoria.

momento, o que ainda não havia sido experimentado (Egan, 2006). Foi o início de um vasto conjunto de acontecimentos que levariam o RAP ao *mainstream*[80] musical.

Os anos 1990, igualmente, constituem um marco para o RAP no Brasil e incidem na incipiente cultura *hip-hop* em Porto Alegre, ainda que a 'Esquina Democrática'[81], no centro de Porto Alegre, já fosse ponto de *breakdance* desde 1979 (Maffioletti, 2013). No final dos anos 2000, o RAP experimenta uma queda de popularidade no país. Isso reflete-se por toda década seguinte na capital gaúcha[82]. Desde 2010, no entanto, a cultura *hip-hop* no entorno porto-alegrense vem sendo reconfigurada e ampliada, resultado de um contexto de instabilidade socioeconómica, mas também decorrente da reinvenção da indústria fonográfica e de um emergente acesso à internet e às médias sociais. Apesar disso, no Brasil, o RAP como género musical, ainda pode ser enquadrado em contextos de nicho, de subcultura. "Devemos lembrar que os espaços conquistados pelo RAP brasileiro na grande mídia ainda são poucos e dispersos e em certo sentido cuidadosamente regulados." (Nascimento, 2015). Essa realidade, no entanto, vem sendo moldada pelo recente interesse de redes de televisão e outros meios tradicionais em se aproximarem do público da periferia através da cultura *hip-hop*, sobretudo televisionando eventos como as batalhas de rima, ou produzindo programas sobre a temática.

A partir do exposto, o objetivo do artigo é refletir sobre experiências coletivas, modos de organização, de ocupação e de ressignificação dos espaços públicos, periféricos e urbanos através do RAP para a afirmação cidadã juvenil. Concentrando-se nas batalhas de rima, discorre-se sobre a importância dos movimentos de ocupação urbana para o lazer, do direito à cidade, e do apagamento sistemático das culturas negras e de periferia em relação à cultura hegemónica gaúcha/regional. Considerando a urgência em pautar pesquisas sobre o RAP em contextos contemporâneos de violência e desigualdade, o texto reflete ainda sobre a importância e aumento das batalhas de rima no *ethos* estudado. Assim, examina, mais especificamente, a conjuntura de violência, discriminação social e sexual, e acesso ao lazer; e discute as fronteiras culturais através das práticas de *rappers* e consumidores de RAP, tais como as interseções entre racismo e regionalismo gaúcho, feminismo e tensões entre centro e periferia relacionadas com questões de classe.

O sujeito da pesquisa está inserido na cultura *hip-hop* na Região Metropolitana de Porto Alegre e tem em média entre 18 e 35 anos, caracterizando um grupo jovem, sendo que uma minoria circulante na cena, apesar de ter mais idade, ainda partilha do estilo de vida juvenil. Menos de metade se identifica como brancos. Pardos e negros são maioria, caracterizando um público multiétnico. A maioria dos participantes é composta por garotos,

[80] *Mainstream* e *underground* identificam quantidades opostas de pessoas vinculadas por um género musical ou prática cultural, prestando-se a uma hierarquização de valores, segundo a lógica dos mercados culturais (Trota, 2013).

[81] Cruzamento entre as ruas dos Andradas e a avenida Borges de Medeiros em Porto Alegre que se consagrou a cultura *black* gaúcha, com rodas de *breakdance* e divulgação dos bailes *black* (Maffioletti, 2013). O apelido advém dos movimentos da abertura democrática do país, em 1984.

[82] Relativo ao estado brasileiro do Rio Grande do Sul, ou o seu natural ou habitante, sinónimo de rio-grandense-do-sul.

sendo as mulheres (ou gurias) uma minoria, portanto. Todos se identificam com a cultura *hip-hop*, consomem RAP e muitos produzem música e outros elementos associados ao RAP, seguindo a lógica *do-it-yourself* (Leadbeater & Oakley, 1999; Guerra, 2017, 2018), uma vez que ela pauta as práticas de criação, ao passo que espaços de atuação profissional vão sendo criados pelos jovens. Assim, é através do consumo expandido de RAP, em que a apropriação de tecnologias musicais resulta em novos modos de produzi-lo e compartilhá-lo (Mazer, 2017a), que os jovens vêm ampliando a cultura *hip-hop* para espaços urbanos ainda não explorados por meio do RAP.

Como abordagem metodológica, a pesquisa que dá origem à discussão foi desenvolvida entre 2014 e 2017, buscando compreender o consumo de RAP entre jovens *hip-hoppers* em *ethos* cultural urbano. Foram combinados diferentes métodos e técnicas de investigação: etnográficos, como observação-participante de cerca de 200 membros da cultura *hip-hop* em âmbito regional, elaboração de diário de campo, etnografia na internet e entrevistas em profundidade com dez *hip-hoppers* (três mulheres); um questionário junto a 65 jovens, sobre condição socioeconómica, consumo cultural e mediático; pesquisa documental; análises de produtos audiovisuais musicais, orientadas pela antropologia visual (45 vídeos); cartografia das cenas RAP na região a partir dos relatos dos sujeitos e de observações na internet. Dentre estes procedimentos, destaca-se que a cartografia foi particularmente rica para a discussão que se segue sobre ocupação de espaços públicos. Em geral, a combinação de métodos e técnicas colaborou para identificar os agentes da cultura *hip-hop* e os seus papéis, revelou as suas práticas para a escuta de RAP e levou a reflexões sobre as tensões sociais que marcam a cultura *hip-hop* na região, entre outros resultados. Por isso, as considerações apresentadas perpassam performances de luta em espaços públicos, tendo o RAP improvisado como elemento que expõe dinâmicas persistentes de apagamentos sociais, sobretudo quanto aos jovens negros, periféricos e pobres.

Cartografia das batalhas de rima e o direito à cidade

As batalhas de sangue e de conhecimento são duelos de RAP, estimulando a competição e o exercício de improviso entre os *rappers*. Em geral, contam apenas com a habilidade dos MCs[83], dos *beatboxers*[84] e do público em apreciar o estilo livre de se fazer rimas. Em alguns casos, há caixas ou aparelhos de som e microfones, mas, em geral, são usados os telemóveis e *smartphones* para tocar *beats*, e o improviso marca todas as sessões. Dividida em etapas, o concorrente desafia seu oponente com uma letra em *freestyle*, expressando nos versos impressões do mundo e de seu lugar de vivência, entre outros temas, dependendo das regras da competição. Nas batalhas de sangue, a disputa dá-se sobretudo à base de ofensas.

[83] MC é a abreviatura de Mestre de Cerimónias, como os *rappers* também são chamados.
[84] *Beatboxer* é quem improvisa o beat (do inglês, batida) com a boca, ou *beatbox*, imitando o som de *scratches*, *samplers* e outros sons sintetizados. Refere-se comummente ao ato de criar sons rítmicos e linguagem corporal musical, sobretudo com sons provenientes da garganta, da boca e das mãos.

Uma batalha de sangue centra-se em: a) desqualificações dos opositores, principalmente quanto à aparência, à sexualidade e à origem; b) agressividade nas composições e na performance da rima e; c) exacerbação das qualidades de um bom MC. Assim, os atributos físicos e sociais são mencionados para desvalorização do oponente/valorização do desafiante. As rimas de conhecimento, por sua vez, são criadas a partir de temas específicos previamente acordados, demonstrando o quanto o participante está informado sobre determinada agenda. A 'Batalha de Conhecimento' apresentada na emissora do grupo gaúcho RBS em 2017, vinculada à Rede Globo, é um exemplo de como a periferia e as novas práticas de consumo do RAP foram parar ao *mainstream* e estão a ser apropriadas pelas empresas de comunicação para entreter e fidelizar a audiência de origem e cultura periféricas.

Hoje existem disputas de rimas em toda a Região Metropolitana de Porto Alegre. O surgimento de variados eventos e locais para a escuta de RAP nos últimos anos indica o reaquecimento da cena e aponta novas práticas de consumo. O improviso marca o consumo do género e vem-se tornando muito apreciado, não apenas no Rio Grande do Sul, mas em todo o país, com a crescente procura por batalhas de rimas, saraus e *slams*. O RAP é ritmo e poesia, uma forma muito natural de declamar letras sobre uma base de batida musical, um *beat*. A palavra cantada, a poesia ritmada, são expressões naturais humanas. O ritmo, a atuação do corpo e da voz balizam a produção musical. Por isso, apoiados na lógica DIY, os *hip-hoppers* podem desenvolver, a partir do consumo musical, habilidades para fazer suas rimas, RAPs e outros produtos derivados desse género e cultural musical. A produção improvisada é relativamente simples, com uso de nenhum ou poucos equipamentos eletrónicos/digitais e quase sem a exigência de habilidade prévia, com instrumentos musicais ou técnicas vocais, o que permite e instiga que muitos dos apreciadores do género se envolvam na produção de forma amadora ou profissional, em formas autónomas de fazer. A identificação das práticas e locais para a escuta do RAP improvisado só foi possível a partir do mapeamento das batalhas na região. Por isso, um detalhamento faz-se necessário.

O método cartográfico

A cartografia surge como proposta complementar ao método etnográfico na cidade, para aproximação da audiência num determinado território ou âmbito. Disponível na web[85], tornou-se um instrumento para a reconstrução das cenas musicais RAP, sistematizando um mapa mental coletivo sobre os espaços para a escuta/produção do RAP na região. Ela possibilita identificar informantes, as suas práticas e reconhecer os locais dos ritos (Mazer, 2017a). No caso desta investigação, a cartografia foi um método e uma etapa, que permitiu apontar pontos de encontro e pessoas de referência para a

[85] O resultado cartográfico pode ser consultado em: https://www.tripline.net/trip/Cena_RAP_POA_mapa_colaborativo-05137274143010138A33DF91A6EC3562

escuta e socialização mediada pela música e, aos poucos, as elaborações mentais dos participantes sobre a cena foram dando corpo às narrativas sociais por meio de entrevistas.

Algumas características convergiram entre os sujeitos investigados como modos de experimentar as interações sociais na cidade (Mazer, 2017b): 1) as referências físicas e históricas de lugares que conformam as cenas RAP em Porto Alegre; 2) as referências dos jovens imersos na sua realidade social, desenvolvendo atividades criativas e construtoras da cultura urbana na qual vivem, realizando marcas e ritos, ou repetindo ações de modo sistemático caracterizando um estilo, um modo coletivo de atuar; 3) as referências da investigadora no ato de circular pela cidade em contato com os membros da cultura *hip-hop*.

De modo interpretativo, as ruas e os locais identificados no mapa podem ser lidos como uma metáfora dos fluxos sociais entre diferentes usuários, podendo ser descritos (visíveis, tangíveis, fotografáveis) através de alguns elementos visuais como os cartazes de eventos, de letreiros de casas noturnas, de filas para um *show*, de aglomerações em torno de uma apresentação de rua, além da localização do evento em coordenadas. Estas pistas foram registadas e analisadas em relação ao território, às suas transformações e aos deslocamentos de sujeitos, colaborando para a reflexão sobre o direito à cidade e à cultura, indissociáveis dos direitos humanos.

Rimar e improvisar: reivindicando o direito de ocupar a cidade

Como campo de estudo, a Região Metropolitana de Porto Alegre apresenta aspetos históricos e socioculturais que trazem luz à problemática, além de ser uma importante zona de desenvolvimento para a cultura *hip-hop* no Brasil. Com a realização de batalhas de rimas em diversos pontos, uma reconfiguração importante na cultura urbana é a retomada/ocupação de espaços públicos que antes não eram usados para o lazer ou entretenimento. A prática está diretamente ligada à condição do jovem circular pelas cidades via transporte público, incidindo em reconfigurações simbólicas da malha urbana e em pontos de encontro. É na ocupação de praças, ruas, parques, pistas de skate e de patins, mas também de outros espaços públicos como os terminais de transportes, centros e ruas comerciais, pátios de igrejas, de centros culturais e prédios abandonados que os jovens participantes das batalhas exercem o direito à cidade, sem esperar que o Estado ofereça atividades culturais, o que raramente ocorre, ou que a iniciativa privada se interesse pelo desejo cultural do grupo social em questão.

Reduzidos nos planos de ação dos atuais governos, lazer e entretenimento tornam-se demanda dos interesses lucrativos das indústrias culturais, o que nem sempre inclui a cultura de periferia. Por isso, os jovens atuam de forma a defender as suas preferências de lazer gratuito, levando a público as suas próprias atividades. Isso porque,

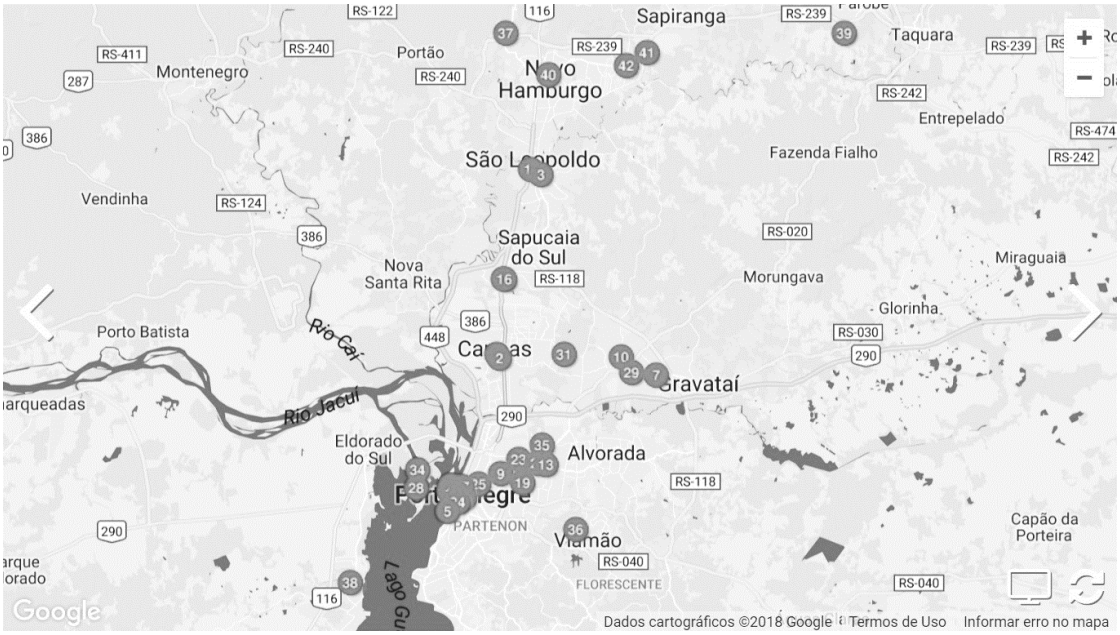
> ser cidadão não tem a ver apenas com direitos reconhecidos pelos aparelhos estatais (...), mas também com práticas sociais e culturais que dão sentido de pertencimento (Canclini, 1999: 46).

Assim, ao adotarem os espaços destinados ao trânsito de pessoas para atividades de lazer, colocam em prática o direito cidadão à cultura urbana. Há forte relação entre os palcos de batalhas, o agrupamento social, as suas práticas e o espaço público, que

> tem que ser entendido como o território usado, não o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. (Santos, 1999: 8).

Ou seja, o território é algo usado para alguma coisa, que recebe um sentido cultural e desperta um sentimento de pertença. De modo que a cartografia das batalhas de rima e de outros locais para a escuta do RAP, revela o território ocupado para a prática musical, bem como espaços de lazer dos *hip-hoppers*, e aponta igualmente características identitárias desse grupo. Para Coelho (2008), a teoria do direito à cidade, proposta nos anos 1960 e que teve Lefebvre como grande referência, não foi ainda transformada em realidade ou foi apenas em parte. Por isso, usufruir dos centros das cidades é um importante ponto de viragem para os jovens de classes populares. Quanto aos locais, foram identificados mais de 40 pontos de encontro para a realização de batalhas de rima em toda a região. Essa é a zona de maior densidade populacional do estado, maioritariamente urbana, com mais de quatro milhões de habitantes (IBGE, 2011). Há intensa circulação entre pessoas da capital e das cidades vizinhas para a participação em eventos da cultura *hip-hop*. Na hierarquia urbana, os fluxos de pessoas e recursos concentram-se na capital, Porto Alegre, tendo como outras importantes cidades São Leopoldo, Sapucaia do Sul e Novo Hamburgo.

Figura 14 Recorte da Cartografia de Batalhas da Região Metropolitana de Porto Alegre



Fonte: Elaboração de Dulce Mazer no site Tripline.

Em relação aos usos desses locais, os membros da cultura *hip-hop* circulam pela capital, mas buscam igualmente desenvolver as atividades culturais ligadas ao RAP na cidade de onde provém. Entre as razões para isso estão a necessidade de desenvolver

culturalmente as suas localidades e a dificuldade de se transladar de modo mais barato pela região. A carência de lazer esbarra na falta de recursos para o deslocamento. Para alguns dos sujeitos da pesquisa, este é um empecilho na participação em batalhas, ainda que estes sejam eventos gratuitos. Isso porque os transportes públicos nem sempre os atendem, já que podem ser caros ou inacessíveis e a integração urbana ocorre com fluxos que partem e se destinam mais fortemente à capital.

Entraves socioeconómicos influenciam o desenvolvimento das culturas de rua e periferia, pois, mesmo sendo jovens, muitos dos *hip-hoppers* não estudam e não têm direito a subsídios de transporte, como o passe escolar. Nas metrópoles, transladar-se pode ser um fator limitador e reforçar a segregação espacial. Contudo, ao ocuparem a cidade em locais de transbordo, no deslocamento entre o trabalho, estudo e outras atividades, os participantes tentam contrapor essa lógica de segregação (Dayrel, 2005).

Um local que favorece os encontros é o Centro Histórico de Porto Alegre, pois muitos já trabalham por aquela zona e podem reunir-se com os amigos no tempo livre. A 'Batalha do Mercado', no coração da capital, é um dos ambientes mais procurados para ouvir e produzir RAP em toda a região. Ela é organizada pela estudante Aretha Ramos, com apoio de amigos e familiares. É a mais importante e a maior competição entre as diversas batalhas de rima que acontecem na capital gaúcha e região metropolitana, além de ser a mais conhecida e a que reúne o maior público.

Há mais de seis anos, jovens reúnem-se a cada último sábado do mês em frente ao Mercado Público e próximo às escadarias da Praça XV, espaço rodeado por três grandes terminais de transportes. Essa Batalha é fundamental ao desenvolvimento da cultura de rua na região, devido à sua localização (sendo deslocada em dias de chuva ou datas comemorativas para a Esquina Democrática, ou outro ambiente), mas também ao status que adquiriu com o reaquecimento das cenas RAP. O evento reúne em média uma centena de jovens por edição.

Como ocorre em disputas deste tipo, ao final dos duelos, o grupo manifesta seu apreço ou desaprovação a cada um dos oponentes e o grito coletivo de incentivo aos MCs em combate é "Sangue! Sangue! Sangue!"[86]. Sendo a maioria proveniente da periferia da capital e das cidades vizinhas, os jovens fazem do espaço público central um ambiente de compartilhamento social, entretenimento e lazer.

Mas o levantamento realizado revela diversos outros locais da cidade usados como palco das batalhas. Nos anos 1990, a cultura *black* e periférica de Porto Alegre e região tinha endereço certo: a 'Esquina Democrática'. Hoje a esquina abriga a 'Feira de *hip-hop* de Porto Alegre', um ponto de encontro regular e independente, com apresentações de *break*, DJs, grafiteiros e *rappers*, com venda de CDs de artistas locais, divulgação de eventos, etc., ampliando a circulação do RAP feito na região. É um local estratégico, por onde transitam milhares de pessoas, com grande número de casas comerciais e escritórios, onde também

[86] Ver: https://www.youtube.com/watch?v=FImfQq4AUwU.

se encontram integrantes de vários movimentos sociais que organizam greves, passeatas e outras manifestações políticas na capital do estado.

Figura 15 Batalha sob o viaduto do Brooklyn, em Porto Alegre

Fonte: Sul 21, fotografia de Guilherme Santos, jan/2018.

Além destes pontos centrais, destacam-se algumas competições, como: a) 'Batalha do Brooklyn', realizada sob um viaduto[87], em Porto Alegre. Um espaço abandonado e que foi sendo revitalizado com a presença de skatistas, tornando-se um dos locais mais acessíveis para festas noturnas na capital, com entorno de bares, além de uma pista de skate; b) 'Batalha das Monstras', que é organizada por garotas e onde elas duelam exclusivamente; c) 'Batalha da Norte', realizada dentro de um terminal de transportes na zona norte da capital (Triângulo); d) 'Batalha dos R$50', realizada dentro do Teatro de Arena e que cobra R$5 pelas inscrições (aproximadamente USD$1,5) e premeia o vencedor com R$50 (em torno de USD$13); e) 'Batalha Resta 1', realizada há anos em Esteio e que hoje acontece na *Casa de Cultura Hip-Hop*, estabelecendo regras de respeito ao oponente ('sem xingar a mãe, sem xingar a namorada/amiga/parceira, sem utilizar termos racistas ou de género, sem rimas preconceituosas'), sob risco de punição do MC; f) 'Batalha do Congo', que tem rodadas de rimas em várias modalidades (sarau, batalha de sangue e de conhecimento), também estabelece regras de conduta, como não usar drogas na roda de rima e não deixar lixo no chão; g) 'Batalha de Gravataí', no bairro na Morada do Vale, encerrada em outubro de 2017, em resultado da violência na região; h) 'Batalha do Quilombo', no Quilombo dos Machado, bairro Sarandi, Porto

[87] O viaduto Imperatriz Dona Leopoldina, mais conhecido hoje como Brooklyn, fica na Av. Loureiro da Silva 2001, sob o cruzamento com a Av. João Pessoa, em Porto Alegre.

Alegre, um evento de luta contra o fascismo, o racismo, a homofobia, o machismo e outras formas de preconceito, o primeiro da região realizado em território ancestral.

As agrupações elencadas são temáticas, ou com vieses políticos, além de reunir grupos identitários específicos dentro da cultura *hip-hop*, como os skatistas, as minas (garotas/gurias), os membros de comunidades quilombolas, ou os grafiteiros. Além desses pontos citados, há muitos outros com suas peculiaridades. As práticas desses MCs e seu público, como o uso das rimas para manifestações políticas, do improviso, os modos de organização e ocupação de espaços públicos, resultam em afirmação cidadã juvenil frente a culturas mais hegemónicas. Através do RAP e da cultura *hip-hop*, buscam retomar o direito à cidade, o que não ocorre sem conflitos.

Tensões culturais e apagamento social

Conforme as batalhas foram sendo identificadas, observou-se que a localização dos encontros, os horários que eles ocorrem, a atenção que recebem das comunidades onde estão inseridos, bem como as temáticas que apresentam e grupos identitários representados por eles indicavam um apagamento sistemático das culturas negra e de periferia na cultura hegemónica regional. Esse esmorecimento tem dois eixos principais: a negritude e o feminismo. Igualmente, Grijó revela que na cultura mediática gaúcha:

> devido a uma forte imigração europeia, a trajetória dos afrodescendentes foi colocada em segundo plano pelas elites locais, num fenômeno de invisibilidade (Grijó, 2012: 52).

Essa tensão é retomada nas rimas e no quotidiano dos jovens, como observado. No Rio Grande do Sul, o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), da década de 1940, e o Nativismo, criado no MTG nos anos 1970, colaboraram para solidificar a imagem de um gaúcho heroico, macho, lutador, branco. Como representante de um povo, o mito edificou-se sobre múltiplas etnias, excluindo o negro e o índio dessa conceção (Oliven, 1996). E a média reforça até hoje essas representações. Em tal contexto, apesar de haver uma identificação com a cultura gaúcha, a negritude e o protagonismo feminino não são reconhecidos pelo tradicionalismo gaúcho, e por isso ainda eclodem demandas por representatividade cultural de negros e mulheres. Negligenciados sistematicamente como agentes na história oficial, assim como nas representações culturais que se fizeram do gaúcho, a negritude passa a ser elemento da mudança demandada por meio do RAP regional. A ação que ela envolve dá-se a partir de práticas socioculturais, iniciadas no reconhecimento das suas identidades e refletidas nas suas produções culturais – rimas, performances, etc. A negritude, como um movimento estético-político nascido no Caribe, incide em outras regiões marcadas pelo neocolonialismo francês nos anos 1930 e encontra no Brasil solo fértil para se expandir como movimento intelectual (Bernd, 1988). O uso do termo está associado ao discurso dos próprios jovens investigados, que o empregam para definir a existência de um movimento negro na região.

As identidades culturais tornam-se híbridas nesse contexto. Por um lado, as temáticas juvenis encontram no RAP global o fortalecimento identitário necessário para continuar a produzir a sua música nos moldes da cultura *hip-hop*, surgida há mais de quatro décadas. Por outro lado, o regionalismo exerce forte influência na juventude em questão, que herda das tradições gaúchas o cabedal simbólico para se representar de maneira autêntica e local, em uma mistura de géneros e culturas. Nesta seara, os MCs produzem RAP com elementos do tradicionalismo gaúcho, incorporando expressões e símbolos peculiares, hábitos, como tomar o chimarrão e uso de indumentárias tradicionais, incorporados à cultura urbana, às rimas, aos videoclipes que produzem, registando o seu pertencimento, ao passo que protestam por inclusão de outras formas de ser gaúcho, como a partir da inclusão de tradições de religiões *de* matrizes africanas nas comemorações e na cultura gaúcha, bem como de práticas de resistência aos costumes e história militar do estado, entre outros atos de resistência.

Há uma variedade de rimas criadas para enunciar a relação conflituosa entre ser negro, ou ser mulher, principalmente como membro da cultura *hip-hop* na região. Elas são formas de expressar as trocas que ocorrem nas bordas de fronteiras culturais, limites ou pontos de contato entre sistemas culturais híbridos (Canclini, 2009). Enquanto valoriza sua comunidade de origem e a negritude, o MC incorpora novos modos de fazer RAP, por meio do compartilhamento da cultura global.

O mito do gaúcho necessita de um enfrentamento com as demandas por representatividade social, o que hoje se objetiva em ações coletivas, tais como as batalhas. A idealização do gaúcho e sua cultura acaba por invisibilizar a diversidade real. O género musical leva a pensar sobre as identidades culturais nacionais, regionais, locais, raciais, de género, de rua, de periferia, que se somam num *continuum* de transformações sociais. A questão é histórica, polémica e não se tem a pretensão de esgotá-la em um texto. No entanto, o ativismo traz a temática à tona através do RAP, bem como de práticas de divulgação do género e performances, desde as quais os jovens podem expressar a necessária discussão sobre a representatividade negra e feminina.

A menor atuação das garotas nas batalhas demonstra que, mesmo participando ativamente, elas ainda são uma minoria na cultura *hip-hop* regional. O RAP feito por mulheres e reflexões sobre feminismo nas performances e letras revelam um contexto de opressão, até mesmo por seus pares, e demandas por participação social. Mesmo quando em maior número, elas têm uma participação menos evidente e certamente correspondem a um menor protagonismo na cena, não por seu desejo, mas em virtude da realidade vivenciada.

Em geral, as composições das jovens representam a busca pelo protagonismo na cena, ou a luta por autonomia, expressando demandas da coletividade feminina, sem adentrar profundamente a realidades de cada uma ou de um grupo particular de mulheres. Por um lado, elas encontram-se num estado de igualdade como grupo e conseguem-se apoiar em situações de enfrentamento, compartilhando demandas por transformação social. Por outro lado, perdem-se referências específicas e apelo às lutas

relativas às suas distintas realidades. A luta por igualdade não se impõe como equidade. No entanto, nas cenas observadas a coletivização do feminino não alcança ainda a totalidade das questões interseccionais, como raça, classe social e outros marcadores entre as mulheres.

Em geral, nem a sexualidade, nem as discussões que pautam o género feminino e o ser mulher têm muito espaço nas batalhas mais conhecidas. Por isso, as jovens vêm desenvolvendo lógicas próprias, que não envolvem diretamente a disputa com os homens por espaço, mas resultam em um modo grupal próprio de sociabilidade, buscando meios alternativos de instituir temáticas e de organizar eventos exclusivos.

Discutir o machismo, de uma maneira geral, é por vezes mais urgente entre elas, uma vez que os conflitos raciais e de classe estão na pauta do *hip-hop* desde seu nascimento. E muitas, por viverem em condições de pobreza e desigualdade social, oprimidas por seus pares homens, demonstram essa demanda de forma mais latente em suas falas e rimas. Por isso, talvez, a questão do feminino seja tão presente nas práticas de organização entre as mulheres, ancorada em questões socioeconómicas, enquanto as desigualdades raciais e de classe não são diretamente mencionadas entre as dificuldades enfrentadas por elas, salvo por algumas atuações mais emblemáticas, como no trabalho da *rapper* Negra Jaque.

No *ethos* estudado, são muitas as intersecções entre racismo e regionalismo gaúcho e feminismo, entre a cultura desenvolvida no centro e nas periferias urbanas relacionadas a questões de classe, género, raça e etnia que gradativamente vem sendo pautadas pelos MCs de batalhas.

Considerações finais

Sendo um género popular, o RAP reorganiza atualmente o modo de viver, habitar e ocupar a cidade, principalmente a partir de manifestações culturais como as batalhas, estabelecendo novas formas de trabalhar, de lazer, de organizar-se socialmente, de consumir, de se relacionar com outros jovens, que encontram nos espaços públicos, sobretudo, ambientes de integração cultural e de direito à cidade e ao lazer. No contexto estudado, os jovens MC's e consumidores de RAP realizam ações diretas para o lazer e organizam práticas quotidianas contra a opressão e em favor de mudanças sociais. Hoje eles são notados por outros grupos sociais e as suas práticas são reconhecidas como legítimas e culturais. Apesar disso, o esforço e recursos empenhados partem quase que exclusivamente dos jovens membros da cultura *hip-hop*.

Eles ocupam espaços da cidade para a realização de batalhas de rima, pautadas pelo consumo expandido de RAP (Mazer, 2017a), resultando inicialmente em rimas de improviso, em *freestyle*, mas levando a uma produção musical independente, chegando a almejar e a construir carreiras como *rappers*. Tais práticas, múltiplas e variadas, resultam da ação do sujeito comunicante no processo singular entre produção e consumo musical.

Rimar, improvisar e ocupar a cidade são formas que os membros da cultura *hip-hop* na Região Metropolitana de Porto Alegre encontraram para reinventar discursos e redefinir seus palcos. Seja pelas rimas, batidas ou performances, produtos musicais, audiovisuais, ocupação de espaços para o lazer e outras práticas criadas pela lógica de produção cultural independente, os jovens reverberam um novo discurso poético que busca ressaltar a diversidade, reivindicando transformação da realidade social, política, económica e cultural por meio da apropriação de processos comunicacionais. Como resultado, o *hip-hop*, cultura essencialmente de rua, é aos poucos revelado pela imersão nos espaços públicos onde as batalhas acontecem e, no estudo apresentado, a cartografia é o instrumento para o registo desses eventos.

Há, contudo, tensões que influem num posicionamento identitário dos *hip-hoppers*, derivando demandas por representatividade cultural, o que pode se caracterizar de distintas formas e sob variados temas de RAPs de protesto, com mensagem de cunho social.

Outro proveito da ocupação pública para a realização de eventos de RAP é que as competições e a composição de poesias colaboram ainda para expor e combater a violência enfrentada pelos jovens. O aumento do número de batalhas de rima no *ethos* estudado nos últimos anos permite que os lugares ocupados sejam transformados em ambientes mais seguros. Na conjuntura violenta da região, fazer parte de atividades coletivas de lazer promove um aumento nos cuidados e nas estratégias de luta contra a violência. E as rimas abordam os problemas vividos, criando uma atmosfera de diálogo e liberdade de expressão.

À guisa de conclusão, destaca-se a importância do RAP e das abundantes batalhas de rima para evidenciar processos sociais de ressignificação dos direitos cidadãos à cidade e ao lazer. Ademais, evidencia-se o papel das batalhas temáticas como experiências coletivas de aproveitamento dos espaços urbanos através da música, assim como de afirmação de identidades.

A identidade gaúcha num contexto de produção cultural global é marcada pelo regionalismo e pelo tradicionalismo. As rimas demonstram uma busca por representatividade e reconhecimento de variadas formas de ser gaúcho, nas quais os MCs se apropriam de elementos do tradicionalismo e do regionalismo. As identidades culturais híbridas, cujos elementos simbólicos se influenciam gerando géneros musicais igualmente híbridos, como a mistura entre RAP e milonga, género musical típico platino, expõem ainda articulações próprias de um conflito entre cultura regionalista hegemónica e cultura *hip-hop*. Como consequência, aponta-se o apagamento sistemático dos negros e das mulheres na cultura tradicionalista gaúcha, conflitos entre cultura hegemónica e de periferia, com emergentes demandas populares por distintas formas de representar o gaúcho, que ampliem as possibilidades dos jovens de se identificarem na sua cultura regional, questões fundamentais e que devem ser aprofundadas.

Referências Bibliográficas

Bernd, Z. (1988). *O que é negritude.* São Paulo: Brasiliense.

Canclini, N. G. (1999). *Consumidores e cidadãos: Conflitos multiculturais da globalização*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Canclini, N. G. (2009). *Culturas híbridas. Estratégias para entrar y salir de la modernidade*. México, DF: Debolsillo.

Cerqueira D., Ferreira, H., Lima, R. S., Bueno, S., Hanashiro, O., Batista, F. & Nicolato, P. (2016). *Atlas da Violência 2016* (Nota técnica). IPEA, Instituto de Pesquisa Económica aplicada, Brasília.

Coelho, T. (Org.) (2008). *A cultura pela cidade*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural.

Dyson, M. E. (2004). The Culture of Hip-Hop. In Forman, M. & Neal, M. A. (Eds.). *ThaT'S THE JOInt! The hip-hop studies reader* (pp. 61-68). New York, London: Routledge.

Egan, S. (Ed.) (2006). *100 albuns that changed music. And 500 songs you need to hear*. London: Robinson.

Grijó, W. P. (2012). Que negro é esse na cultura da mídia? Uma análise a partir do contexto gaúcho. *Revista da ABPN*, 4(8), pp. 52-67.

Guerra, P. (2017). 'Just Can't Go To Sleep'. D.I.Y. cultures and alternative economies from the perspective of social theory. *Portuguese Journal of Social Sciences*, 16(3), pp. 283-303.

Guerra, P. (2018). Raw Power: Punk, DIY and Underground Cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, 12(2), pp. 241-259.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2011). Censo demográfico 2010. Características da população e dos domicílios: resultados do universo. Rio de Janeiro.

Leadbeater, C. & Oakley, K. (1999). *The Independents: Britain's new cultural entrepreneur*. London: Demos.

Lima, R. S. de., Bueno, S., Pröglhöf, P. N., Hanashiro, O., Martins, C., Marques, D., Sobral, I. Pinheiro, M., Santos, M., Astolfi, R., Langeani, B., Rosa, C.T.A., Cerqueira, D., Borges, D., Lotin, E., Cano, I., Caraffi, L., Oliveira, M.R., Pollachi, N. & Viegas, R. (2017). *Anuário do Fórum Brasileiro de Segurança Pública*. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Disponível em: http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2017/12/ANUARIO_11_2017.pdf.

Maffioletti, C. (2013). *Retomando a nossa esquina: o movimento hip hop e suas formas de fazer política em Porto Alegre* (Dissertação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Mazer, D. (2017ª). *Racionalidades do consumo musical: práticas culturais juvenis na cena rap porto-alegrense*. (Tese de doutoramento). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Mazer, D. (2017b). Retórica do passeio: a cartografia de cenas musicais como método de pesquisa. In *40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Curitiba, Universidade Positivo, 4-9 set. 2017.

Nascimento, M. A. (2015). O rap e a indústria cultural: entre o underground e o mainstream. In *V REA – Reunião Equatorial de Antropologia e da XIV Reunião de Antropólogos do Norte e Nordeste*, Maceió, Universidade Federal de Alagoas, 19- 22 julho 2015.

N.W.A. (1988). *Straight Outta Compton* [Albúm]. Compton: Ruthless Records.

Oliven, R. (1996). A invisibilidade social e simbólica do negro no Rio Grande do Sul. In Leite, I. B. (Org). *Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade* (pp.13-32). Florianópolis: Letras Contemporâneas.

Santos, M. (1999). O dinheiro e o território. *GEOgraphia*, 1(1), pp. 7-13.

Trotta, F. (2013). Cenas Musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In

Janotti Jr., J. (Org.). *Comunicações e territorialidades: Cenas Musicais* (pp. 57-70). Guararema: Anadarco.

CAPÍTULO 6

O RAP glocal: A produção do conhecimento socialmente robusto no contexto das favelas do Rio de Janeiro[88]

Astrid Maciel Motta

Resumo

A complexidade dos problemas sociais enfrentados pelos moradores das favelas do Rio de Janeiro nos permitiria abordar questões relacionadas à infraestrutura, saúde, educação, trabalho e, por fim, o narcotráfico e suas mais diversas consequências para seus moradores e para a sociedade. Entretanto, sem a pretensão de dar conta de toda a problemática social, buscaremos com este artigo uma reflexão teórica acerca dos efeitos da globalização e a exclusão social nas favelas cariocas. Para provocar uma reflexão sobre a exclusão social elegeremos a letra de *Soldado do Morro*, do *rapper* e escritor brasileiro Alex Pereira Barbosa; MV Bill, que descreve o apelo de um pai por uma oportunidade de emprego e finaliza com uma dúvida sobre o que é pior: **"virar bandido ou se matar por um salário mínimo"**(grifo meu). Adotaremos como aporte teórico Milton Santos (2009); sobre os impactos da globalização, e estudos recentes da antropóloga Janice Perlman (2010). E como proposição de intervenção para minimizar os efeitos da globalização, também retratados no RAP *Soldado do Morro*, finalizaremos discorrendo sobre a metodologia para a produção de conhecimento socialmente robusto, formulada por Ritto (2010), dialogando com as cinco lógicas da sociologia das ausências e a sociologia das emergências, formuladas por Boaventura de Sousa Santos (2006).

O impacto da globalização nas favelas do Rio de Janeiro

> O movimento é a única forma musical a mexer em assuntos considerados polêmicos no Brasil; é a única a demonstrar a preocupação social e tem tirado vários jovens da invisibilidade sem a necessidade de um delito (MV Bill *et al.*, In Richard, 2005).

A complexidade dos problemas sociais enfrentados pelos moradores das favelas do Rio de Janeiro nos permitiria refletir sobre a exclusão social e questões relacionadas a infraestrutura, saúde, educação, trabalho e, por fim, o narcotráfico e suas mais diversas consequências para os moradores e moradoras e para a sociedade em geral. Entretanto, sem a pretensão de dar conta de toda a problemática social, elegemos a letra de *Soldado do Morro*, do *rapper* e escritor brasileiro Alex Pereira Barbosa, o MV Bill, para refletir sobre o efeito da globalização e da exclusão social no âmbito das favelas cariocas, dialogando com pensadores que versam sobre o tema, como Milton Santos (2009), Boaventura de Sousa Santos (1995; 2002; 2006), Ritto (2010) e Perlman (2010). O pensamento de Milton Santos versa sobre três formas de representação do mundo globalizado:

[88] Artigo síntese da dissertação de mestrado da autora (Motta, 2012).

> O primeiro seria o mundo tal como nos fazem vê-lo: a globalização como fábula; o segundo seria o mundo tal como ele é: a globalização como perversidade; e o terceiro, o mundo como ele pode ser: uma outra globalização (Santos, 2009: 20).

Sinalizando de forma otimista, Santos traz a terceira proposta de globalização. Nesse outro modelo de globalização, o sociólogo fala sobre os avanços da tecnologia cujos resultados estivessem ao alcance de todos, possibilitando a melhoria da qualidade de vida de todos. Partes da letra de *Soldado do Morro*, do *rapper* e escritor brasileiro Alex Pereira Barbosa, o MV Bill, foram escolhidas com a finalidade de provocar uma reflexão sobre as manifestações de protestos expressos na letra do *rapper*, que descreve o desespero de um pai desempregado e o pedido por uma oportunidade de emprego, finaliza com uma dúvida sobre o que é pior para ele "virar bandido ou se matar por um salário mínimo".

Minha condição é sinistra não posso dar rolé
Não posso ficar de bobeira na pista
Na vida que eu levo eu não posso brincar
Eu carrego uma nove e uma hk
Pra minha segurança e tranquilidade do morro
Se pa se pam eu sou mais um soldado morto
Vinte e quatro horas de tensão
Ligado na policia bolado com os alemão
Disposição 100% até o osso
Tem mais um pente lotado no meu bolso
Qualquer roupa agora eu posso comprar
Tem um monte de cachorra querendo me dar
De olho grande no dinheiro esquecem do perigo
A moda por aqui é ser mulher de bandido
Sem sucesso mantendo o olho aberto
Quebraram mais um otário querendo ser esperto
Essa porra me persegue até o fim
Nesse momento minha coroa tá orando por mim
É assim demorou já é
Roubaram minha alma mas não levaram minha fé
Não consigo me olhar no espelho
Sou combatente coração vermelho
Minha mina de fé ta em casa com o meu menor
Agora posso dar do bom e melhor
Varias vezes me senti menos homem
Desempregado meu moleque com fome
É muito fácil vir aqui me criticar
A sociedade me criou agora manda me matar
Me condenar e morrer na prisão
Virar notícia de televisão
Seria diferente se eu fosse mauricinho
Criado a Sustagem e leite Ninho
Colégio particular depois faculdade
Não, não é essa minha realidade
Sou caboquinho comum com sangue no olho
Com ódio na veia soldado do morro
Feio e esperto com uma cara de mau
A sociedade me criou mais um marginal
Eu tenho uma nove e uma hk
Com ódio na veia pronto para atirar
Feio e esperto com uma cara de mal
A sociedade me criou mais um marginal
Eu tenho uma nove e uma hk
Com ódio na veia pronto para atirar
Um pelo poder dois pela grana
Tem muito cara que entrou pela fama

Plantou na boca tendo outra opção
Não durou quase nada amanheceu no valão
Porque o papo não faz curva aqui o papo é reto
Ouvi isso de um bandido mais velho
Plantado aqui eu não tenho irmão
Só o cospe chumbo que tá na minha mão
Como pássaro que defende seu ninho
Arrebento o primeiro que cruzar meu caminho
Fora da lei chamado de elemento
Agora o crime que dá o meu sustento
Já pedi esmola Já me humilhei
Fui pisoteado só eu sei que eu passei
Eu tô ligado não vai justificar
Meu tempo é pequeno não sei o quanto vai durar
É pior do que pedir favor
Arruma um emprego tenho um filho pequeno, seu doutor
Fila grande eu e mais trezentos
Depois de muito tempo sem vaga no momento
A mesma história todo dia é foda
É isso tudo que gera revolta
Me deixou desnorteado mais um maluco armado
Tô ligado bolado quem é o culpado?
Que fabrica a guerra e nunca morre por ela
Distribui a droga que destrói a favela
Fazendo dinheiro com a nossa realidade
Me deixaram entre o crime e a necessidade
Feio e esperto com uma cara de mau
A sociedade me criou mais um marginal
Eu tenho uma nove e uma hk
Com ódio na veia pronto para atirar
Feio e esperto com uma cara de mau
A sociedade me criou mais um marginal
Eu tenho uma nove e uma hk
Com ódio na veia pronto para atirar
A violência da favela começou a descer pro asfalto
Homicídio sequestro assalto
Quem deveria dar a proteção
Invade a favela de fuzil na mão
Eu sei que o mundo que eu vivo é errado
Mas quando eu precisei ninguém tava do meu lado
Errado por errado quem nunca errou?
Aquele que pede voto também já matou
Me colocou no lado podre da sociedade
Com muita droga muita arma muita maldade
Vida do crime é suicídio lento
Bangu 1 2 3 meus amigos lá dentro
Eu tô ligado qual é... sei qual é o final
Um saldo negativo... menos um marginal
Pra sociedade contar um a menos na lista
E engordar a triste estatística
De jovens como eu que desconhecem o medo
Seduzidos pelo crime desde muito cedo
Mesmo sabendo que não há futuro
Eu não queria tá nesse bagulho
Já tô no prejuízo um tiro na barriga
Na próxima batida quem sabe levam minha vida
E vou deixar meu moleque sozinho
Com tendência a trilhar meu caminho
Se eu cair só minha mãe vai chorar
Na fila tem um monte querendo entrar no meu lugar
Não sei se é pior virar bandido
Ou se matar por um salário mínimo
Eu no crime ironia do destino
Minha mãe tá preocupada seu filho está perdido

> Enquanto não chegar a hora da partida
> A gente se cruza nas favelas da vida
> Feio e esperto com uma cara de mau
> A sociedade me criou mais um marginal
> Eu tenho uma nove e uma hk
> Com ódio na veia pronto para atirar
> Feio e esperto com uma cara de mal
> A sociedade me criou mas um marginal
> Eu tenho uma nove e uma hk
> Com ódio na veia pronto para atirar [...] (grifos meus) (MV Bill, *Soldado do Morro*, 2000).

Milton Santos aborda as questões expressas neste RAP ao denunciar a globalização como perversa; portanto, apresenta novas formas de pensar a globalização. Ao contrário da ideia de muitos, Santos não é contrário ao processo de globalização, mas faz considerações sobre como esse processo está sendo constituído. Entre as suas principais críticas podemos destacar o consumo como ideologia de vida, a massificação e padronização da cultura e a concentração de renda. Este autor refere que:

> A globalização se mostra para grande parte da humanidade como uma fábrica de perversidade, ao promover baixa nos salários médios e desemprego crônico; crescimento da pobreza e perda da qualidade de vida nas classes médias; fome e desabrigo generalizado em todas as partes do mundo (Santos, 2009: 20).

A crítica formulada por Milton Santos encontra-se na letra deste RAP, que protesta contra a banalização do perigo que correm as mulheres que se envolvem com traficantes em busca de poder e dinheiro para a prática de uma ideologia de vida em torno do consumo, bem como a desigualdade social, a concentração de renda e, sobretudo, a marginalidade como meio de sobrevivência, fama e poder. Com efeito, podemos destacar a manifestação da presença do poder paralelo e a ausência do Estado, o desemprego a discriminação, entre outras formas de exclusão vivenciadas pelos moradores e moradoras das favelas cariocas, as quais podemos analisar à luz das reflexões teóricas e epistemológicas formuladas por Boaventura de Sousa Santos (2006).

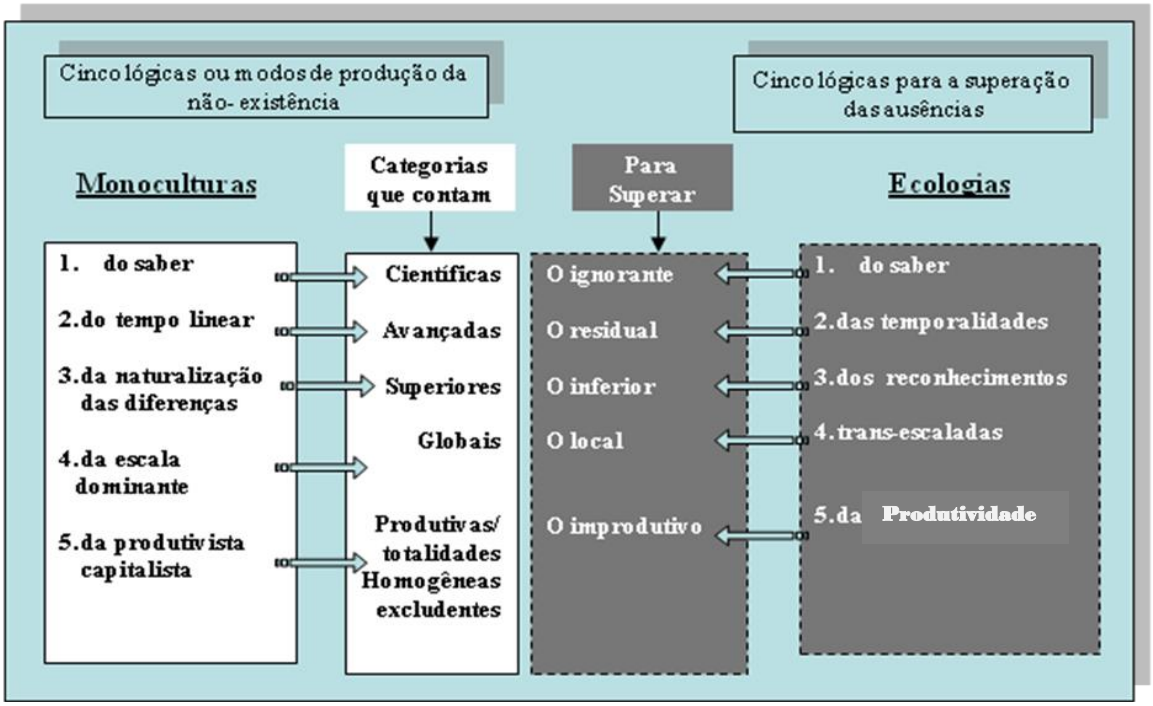
As cinco lógicas ou modos de produção da não existência x superação das ausências

As questões que os estudos de Santos (2006) abarcam, dialogam com os protestos expressos na letra de *Soldado do Morro* ao tratar das diferenças, da exclusão do local e do não local e dos fatores que interferem na inserção produtiva dos moradores das favelas por meio do mercado de trabalho formal, ao discorrer sobre as desvantagens desses sujeitos em relação aos pressupostos do mercado de trabalho formal no mundo globalizado.

A reflexão teórica e epistemológica de Boaventura parte de estudos de movimentos sociais contra a exclusão e a discriminação social em diferentes países; surge como proposta social e alternativa à globalização neoliberal e ao capitalismo global. O sociólogo critica o modelo de racionalidade existente e propõe outro modelo

de razão que ele denomina "razão cosmopolita", fundamentada em três procedimentos sociológicos: a sociologia das ausências, a sociologia das emergências e o trabalho de tradução. Iniciaremos esta reflexão com o pensamento do sociólogo, que trata da sociologia das ausências e da sociologia das emergências e das cinco lógicas ou modos de produção da não existência, representadas no Quadro seguinte,

Figura 16 Cinco lógicas ou modos de produção da não existência x superação das ausências



Fonte: Santos (2006), adaptado pela autora.

As cinco lógicas formuladas por Boaventura de Sousa Santos possibilitam fazer um contraponto às possíveis formas de exclusão do mundo globalizado e levantar questionamentos acerca da exclusão das pessoas de baixa renda, moradores e moradoras das favelas do Rio de Janeiro, sobretudo no mercado de trabalho. A primeira refere-se à monocultura do saber e do rigor do saber científico, que surge como forma de exclusão ao considerar como verdade única a ciência, contrapondo-se ao outro extremo, a ignorância. A não existência do saber científico traduz-se na ignorância e na incultura; portanto, efetiva a exclusão dos que não possuem o conhecimento científico e a cultura dominante.

Frente às ideias de Santos (2002), elegemos Ritto (2010), que trabalhou o conceito da produção de conhecimento socialmente robusto para ampliar as reflexões acerca da importância do conhecimento académico e a produção do conhecimento e da ciência para o desenvolvimento no local. Para Ritto (2010), o conhecimento não pode ser considerado um espaço autónomo demarcado e distante da sociedade, da cultura e da economia; ele destaca a importância dos valores compartilhados. A universidade, embora seja relevante para a produção do conhecimento científico e tecnológico, deve

também produzir tecnologia social comprometida com intervenções transformadoras que promovam inclusão económica e social por meio da criação de trabalho e renda.

Com base nas concepções teóricas de Santos e Ritto e as manifestações expressas na letra de *Soldado do Morro*, podemos abordar os fatores que interferem na inserção de pessoas de baixa renda moradoras das favelas do Rio de Janeiro no mercado de trabalho. A escolha dos autores deve-se à atualidade de seu pensamento; de Santos, ao abarcar conceitos no contexto da globalização atual; de Ritto, pela clareza da metodologia formulada para a produção de conhecimento socialmente robusto no local.

As transformações do mundo globalizado e os avanços tecnológicos inviabilizam a inserção dos sujeitos que não possuem os conhecimentos técnicos e científicos exigidos pelo mercado de trabalho formal. Assim, com a ausência do saber científico e técnico, surgem os ignorantes e excluídos e não são "adequados" para as práticas laborais desejadas. Diante dessa constatação, fazemos os primeiros questionamentos: as políticas públicas educacionais que visam à promoção e ao acesso das pessoas de baixa renda à educação preveem aspetos inerentes às subjetividades do local para minimizar as desigualdades sociais presentes nas favelas cariocas?

> Políticas públicas são resultado de um processo de tomada de decisão que tem o Estado, enquanto conjunto de instituições e leis, como ator central (...). Para que a política pública seja democrática, é indispensável que os diversos atores sociais, como movimentos sociais e as instituições de ensino e pesquisa, participem desse processo (Ritto, 2010: 14).

Com base na conceção de política pública descrita por Ritto, fazemos o segundo questionamento: a construção e a formulação das políticas públicas se apropriam dos conhecimentos académicos e científicos que tratam das questões da educação e pobreza ou prevalecem apenas os aspetos da racionalidade técnica e científica e são ignorados os aspetos sociais e culturais? A segunda lógica introduz a monocultura do tempo linear, que pressupõe progresso, revolução, modernização, desenvolvimento, crescimento e globalização. Essa lógica, segundo Santos, produz não existência, declarando atrasado tudo aquilo que, conforme o tempo, é considerado moderno, atual e avançado.

> A não existência assume a forma da residualização, que, por sua vez, tem ao longo dos últimos 200 anos, adaptado várias designações; a primeira delas foi o primitivo, seguindo-se outras como o tradicional, o pré-moderno, o simples, o obsoleto, o subdesenvolvido (Santos, 2002: 3).

O desenvolvimento tecnológico e as mudanças provocadas por esses avanços são a tónica do mundo globalizado. Para se tornar cada vez mais competitivas, as empresas estão submersas na lógica da monocultura linear, carecem de constantes avanços tecnológicos e modernizações para estarem inseridas no competitivo mercado globalizado. Por conseguinte, a lógica linear encontra-se presente na formação profissional das pessoas; e a obsolescência do conhecimento acompanha esse movimento. Os efeitos da lógica do tempo presente afetam a formação profissional e exigem a formação continuada. Com efeito, a inserção de pessoas de baixa renda das

comunidades no mercado de trabalho formal pode ficar em suspenso pela possível dificuldade de se manterem atualizadas, pois, ao concluir um curso que pressupõe sua inserção do mercado de trabalho, dentro do contexto da lógica do tempo linear, dificilmente elas conseguirão se manter atualizadas e acompanhar os avanços do mundo globalizado. A monocultura da naturalização das diferenças constitui-se na terceira lógica da classificação social, e a não existência surge sob a forma de inferioridade;

> consiste na distribuição das populações por categorias que naturalizam hierarquias. A classificação racial e a classificação sexual são as mais salientes manifestações dessa lógica. Ao contrário do que acontece com a relação capital/trabalho, a classificação social assenta em atributos que negam a intencionalidade da hierarquia social. A relação de dominação é a consequência e não a causa dessa hierarquia, e pode mesmo ser considerada uma obrigação de quem é classificado como superior (Santos, 2002: 13).

A lógica da classificação social permite tratar principalmente das questões relacionadas aos tipos de exclusão e discriminação sofridos pelos moradores das favelas do Rio de Janeiro; entre eles destacamos as discriminações raciais, de género, de local de origem e suas influências sobre a inserção dessas pessoas no mercado de trabalho. Dados levantados por Perlman na década de 1960 apontam que 21% dos favelados são negros; 30% são mulatos, e 49% brancos. "O terço de negros representa praticamente todos os negros do Rio; ao contrário, os brancos favelados são apenas uma fração branca" (Perlman, 1977: 87). Entretanto, pesquisa iniciada em 2001 por Perlman com três gerações de moradores de favelas do Rio de Janeiro, traz dados acerca da discriminação na perceção dos moradores. O racismo é apontado ali; entretanto, eles consideram que essa não é a discriminação que eles mais sofrem. Na perceção dos entrevistados, a discriminação que aparece com maior percentual é quanto ao local da moradia, seguida de outros tipos de discriminação ou de exclusão, entre elas o uso de gíria local, a aparência ou 'pinta' e o local de origem. Perlman afirma:

> O gráfico mostra como os entrevistados originais responderam em 2001. A base mais mencionada de discriminação não era o racismo, mas "favelismo". A pele escura foi o segundo estigma mais citado (gíria local para a aparência de uma pessoa ou a forma como eles veem), que foi seguido por nascer fora do Rio (principalmente no Nordeste) e viver na Baixada Fluminense. Logo em seguida, ser do sexo feminino entra em cena e depois morar na Zona Norte e viver em um conjunto (Perlman, 2010: 153).

Os estudos de Perlman apontam também que as gerações seguintes sofreram os mesmos tipos de discriminação, e as gerações atuais sofrem com menor intensidade, mas ainda acreditam que morar em uma favela é a maior discriminação.

> Os netos sofreram nas mesmas fontes de discriminação, mas não tanto. Essa diferença entre as gerações foi mais dramática para a raça – menos da metade dos netos sequer mencionou. Mas para eles, como para os mais velhos, viver em uma favela continua sendo a pior fonte de discriminação (com 78%) e a aparência (pinta) é a próxima (com 60%) – ambas barreiras maiores do que raciais, de género ou lugar de origem (...). Viver em uma favela e não parecer um jovem da Zona Sul são, obviamente, impedimentos que existem para que se arrume um emprego para geração mais jovem; são os que possuem melhor educação e têm a maior taxa de desemprego – quase 50% (Perlman, 2010: 154).

Os respondentes da primeira geração pesquisada acreditam que os netos sofreram menos discriminação por terem maior nível de escolaridade e por se terem adaptado ao estilo de vidas das pessoas que vivem na região da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. Estudos de Perlman posteriores com outro grupo de pessoas da mesma favela, concluiu que a discriminação era ainda maior, se comparada com os dados da pesquisa realizada com a primeira geração de entrevistados em 2001, conforme afirma:

> Descobri que a nova amostra aleatória (homens e mulheres de 16 a 65 anos de idade) nas mesmas comunidades percebeu uma discriminação ainda maior do que os entrevistados originais. A ordem das bases da discriminação percebida foi semelhante, mas, mais críticos, com 92% mencionando residente de favela e cor da pele e 88% mencionando aparência como bases para serem negativamente julgados. Eles sentiram que o preconceito contra os migrantes (quem não nasceu no Rio) foi pior, provavelmente porque a maior parte deles era de migrantes. Mas viver na Baixada era visto como menos do que um prejuízo, devido ao desenvolvimento económico e ao transporte público melhorado (Perlman, 2010: 155).

A lógica da escala dominante é a quarta lógica, atribuída por Santos como a lógica que trata do universal e global. O universalismo é a escala das entidades ou da realidade que vigora independentemente de contextos específicos. E a não existência é produzida sob a forma do particular e do local, e não sobre efeitos da globalização hegemónica.

> O universalismo é a escala das entidades ou realidades que vigoram independente de contextos específicos. Tem, por isso, precedência sobre todas as outras realidades que dependem de contextos e que por essa razão são consideradas particulares ou vernáculas. (...) Trata-se da escola que privilegia as entidades ou realidades que alargam o seu âmbito a todo o globo e que, ao fazê-lo, adquirem a prerrogativa de designar entidades ou realidades rivais como locais (Santos, 2002: 14).

Perlman acrescenta em seus estudos que no Brasil existem várias pesquisas sobre género e raça, mas faz um alerta sobre a carência de pesquisas que tratem das outras formas de exclusão, entre elas exclusão pelo local de residência, por aparência, por uso de gírias. Faz ainda considerações sobre a forma como essa questão é discutida pelas academias, formas de exclusão que são questões centrais deste artigo:

> Enquanto muito é escrito sobre raça e género no Brasil, não existe trabalho que eu tenha visto comparando o racismo ou sexismo com as outras formas de exclusão baseadas em local de moradia; local da comunidade (central ou periférica) e local de origem (a linguagem carioca e palpites sobre a classe são o que criam a impressão, a 'pinta' da pessoa. Esses elementos geram sérias consequências e, querendo ou não, sugerem decisões se uma pessoa da favela é qualificada para o emprego (Perlman, 2010: 153).

Todavia, Márcio Pochmann (2004) propõe um novo tipo de exclusão que contribui para esta reflexão. Ela inclui pessoas com maior nível de escolaridade, mas que muitas vezes estão desempregadas, subempregadas ou mal pagas, levadas a

> uma situação de inatividade forçada, que se associa à emergência da nova exclusão no Brasil[89]. Isso se expressa, em grande medida, com relação à escolaridade, posto que, do total dos jovens que estudam, 43,2% estavam no ensino fundamental, 43,5% estavam cursando o ensino médio e apenas 13,3% estavam no ensino superior. Em contrapartida, quando se levam em consideração os níveis de renda diferenciados, podem ser identificadas enormes desigualdades nas oportunidades de educação e trabalho entre os jovens. Constata-se que, na ocupação, são os jovens pertencentes às famílias de maior renda aqueles com maior acesso aos trabalhos assalariados (77,1%), sendo que

[89] Amorim, R.; Pochmann, M. (Orgs.). *Atlas da exclusão social no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2003. v. 1.

> 49,0% dos jovens ricos que trabalham possuem contrato formal. Para os jovens pertencentes às famílias de baixa renda, somente 41,4% possuem empregos assalariados, sendo ainda bem menor o contingente de ocupados assalariados com contrato formal (25,7%). Sem acesso ao assalariamento e, sobretudo, ao contrato formal, há inequivocamente maior exclusão dos benefícios da legislação social e trabalhista para os jovens de baixa renda no Brasil. No caso das categorias ocupacionais, observa-se também forte desigualdade entre jovens ricos e pobres. A presença de jovens de maior renda no trabalho doméstico é residual (7,9%), sendo que apenas 7% percebem algum rendimento desse trabalho. No caso dos jovens de baixa renda, a participação no trabalho doméstico é de quase a metade (46,2%), com mais de 26,8% remunerados (Pochmann, 2004: 386).

Por fim, a quinta lógica – a monocultura dos critérios de produtividade capitalista – a lógica produtivista. O crescimento económico é inquestionável; trata do trabalho produtivo, geração de lucros. Nessa lógica, a produção da não existência dá-se com base na improdutividade da preguiça ou da desqualificação profissional.

> O crescimento económico é um objetivo racional inquestionável e, como tal, é inquestionável o critério de produtividade que mais bem serve esse objetivo. Esse critério aplica-se tanto à natureza como ao trabalho humano. A natureza produtiva é a natureza maximamente fértil num dado ciclo de produção, enquanto o trabalho produtivo é o trabalho da geração de lucros igualmente num dado ciclo de produção (Santos, 2002: 14).

A lógica da produtividade capitalista possibilita refletir acerca de temas como a maximização de lucros, os altos encargos sociais do Brasil e analisá-los quanto ao ingresso das pessoas das favelas do Rio de Janeiro no mercado de trabalho formal. Os efeitos da atual globalização, seguidos dos avanços tecnológicos e económicos, trouxeram benefícios para os moradores das favelas; dentre eles podemos destacar o maior acesso a bens de consumo; entretanto, é possível ressaltar desvantagens, como a permanência da desigualdade social e da exclusão. Mesmo sendo uma força de trabalho produtiva, as pessoas das favelas concorrem em processos seletivos com pessoas de outro contexto social que, na sua maioria, atendem aos pressupostos do mercado de trabalho formal. Por conseguinte, a relação entre demanda e oferta de trabalho desencadeia uma série de desvantagens para as pessoas em geral, mas, sobretudo para as pessoas de baixa renda moradoras das favelas, conforme afirma Ritto (2010).

> Na crise estrutural da acumulação capitalista, se antes a exclusão atingia a base da pirâmide social, alcança agora toda a força de trabalho, inclusive e com destaque para as pessoas qualificadas. O capital não consegue mais a reprodução do seu outro, o trabalho, o trabalhador. Na dialética entre capital e trabalho, essa situação ameaça também o capital. Instala-se uma contradição entre pessoas como supérfluos para a produção e necessários para o consumo (Ritto, 2010: 31).

Para concluir esta reflexão compartilhamos o pensamento de Wacquant, citado por Perlman (2010); em que ele discorre sobre força de trabalho desnecessária, desemprego e dificuldades de inserção no mercado de trabalho. Wacquant classifica como “excesso da população absoluta” uma parcela significativa da força de trabalho como desnecessária, e muitos dos desempregados nunca irão trabalhar novamente. Além disso, há pobreza generalizada entre os que têm emprego por causa da baixa remuneração e da exploração dos trabalhadores temporários (...). Menos empregadores estão dispostos a oferecer benefícios e proteção aos trabalhadores, uma vez que existem trabalhadores e eles precisam de trabalho (Perlman, 2010: 159). O pensamento

de Wacquant citado em Perlman está contextualizado na letra de *Soldado do Morro* ao descrever as dificuldades e a exclusão social vivenciadas pelos moradores das favelas cariocas, que Milton Santos descreve como efeito da globalização perversa.

A produção de conhecimento socialmente robusto como meio de transformação social no contexto das favelas do Rio de Janeiro

O conceito de conhecimento socialmente robusto, conforme traz Ritto (2010), caracteriza-se pelo fortalecimento do conhecimento existente em determinado contexto, que, por meio de intervenções sociais, promove a robustez necessária para a produção de trabalho e renda no local. O conceito surge no contexto da tecnologia social levando em consideração o conhecimento existente em comunidades e na oportunidade de intervenção política e social e respeitando subjetividades próprias das histórias de vida e da realidade das pessoas.

Este artigo apropria-se desse conceito para sustentar a hipótese de que o conhecimento técnico adquirido na formação do sujeito para o trabalho – independente do nível de escolaridade e modalidade de ensino concluído – em grande parte não é suficiente para a promoção da inserção dos moradores de favelas cariocas no mercado de trabalho local e propõe alternativas para a inclusão no mercado de trabalho. Ritto traz a metodologia para a produção do conhecimento socialmente robusto, cujo objetivo propõe ações comprometidas com a inclusão social para a redução de desigualdades, crescimento com geração de trabalho e renda ambientalmente sustentável, capacitação tecnológica para o trabalho e expansão da cidadania, fortalecimento da democracia no local. Para esse autor:

> o papel da universidade é relevante, principalmente da universidade pública, para a proposta de metodologias que, ao lado do desenvolvimento tradicional que produz conhecimentos e as tecnologias que convencionalmente conhecemos, desenvolva tecnologia social através da criação de trabalho e renda (Ritto, 2010: 3).

A proposta da Metodologia para a Produção de Conhecimento Socialmente Robusto (MPCSR) de superação das ausências produzidas pela globalização inicia-se com o engajamento com as comunidades, como afirma Ritto (2010):

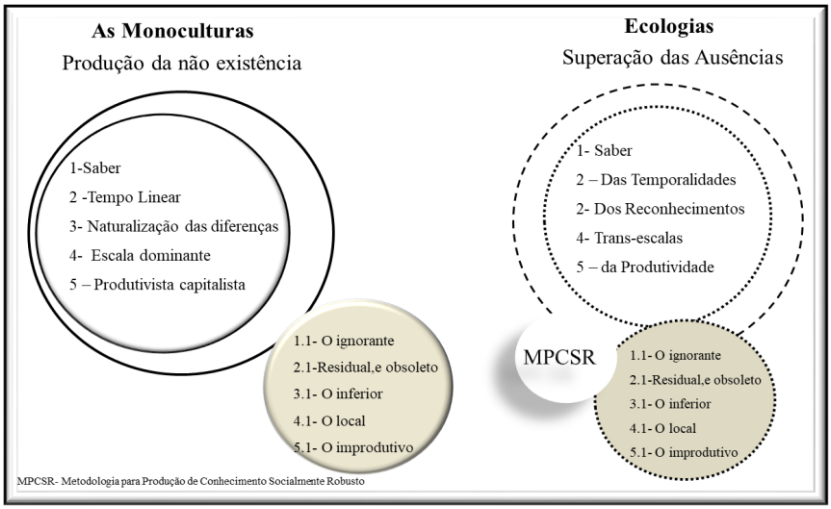
> o engajamento com as comunidades enseja a emergência de um novo contrato social entre a sociedade e a ciência, particularmente a ciência universitária, que tem sido estruturada preliminarmente em termos da forma de produção de conhecimento – ciência básica, educação, tecnologia e treinamento (Ritto, 2010: 23).

O conhecimento é produzido pela universidade e disseminado para a sociedade de forma que possa contribuir para a sociedade em geral; especialmente no âmbito das favelas do Rio de Janeiro, o conhecimento científico produzido contribui sobremaneira para implantação de políticas públicas e para as intervenções sociais. Diante de tais argumentações, como propõe Ritto (2010), o engajamento da ciência com a sociedade é fundamental, notadamente para a participação no mundo real e para a produção do conhecimento socialmente robusto. Para o autor da MPCSR,

> Pela contextualização, demandas sociais penetram no processo de pesquisa, influenciando a formulação de problemas, a implantação e a avaliação de resultados. É mandatória a comunicação de mão dupla entre a sociedade para a produção de conhecimento socialmente robusto, e isso demanda uma nova perspectiva de engajamento. (...) A contextualização é forte quando a demanda social é colocada diretamente pelos integrantes da comunidade que também participam da identificação e da formulação dos problemas (Ritto, 2010: 24).

Com base nesse processo de contextualização, Ritto (2010) ressalta a importância dos especialistas envolvidos no processo de intervenção se conectarem aos agentes sociais locais para melhorar a definição dos problemas e para transformar os problemas em atividades de pesquisa e, por conseguinte, transformar redes informais em redes formais. A MPCSR propõe o confronto entre a produção da não existência e a produção da existência, conforme mostra o Quadro a seguir,

Figura 17 As onoculturas X as ecologias e a produção do conhecimento



Fonte: Criado pela autora.

A metodologia para a produção de conhecimento socialmente robusto formulada por Ritto (2010) surge como proposta que minimiza os efeitos das cinco lógicas da sociologia das ausências para superá-las como únicas verdades, sobretudo com a redução do processo de exclusão no mercado de trabalho, na educação e, por fim, social. A superação da exclusão do saber científico proposta pelo investigador é uma das formas de confrontar e minimizar a conceção de totalidade que Santos (2009) classifica como ecologia dos saberes, que questiona a lógica da monocultura do saber e do rigor das ciências pela identificação de outros saberes.

> A ideia central da sociologia das ausências neste domínio é que não há ignorância em geral nem saber em geral. Toda ignorância é ignorante de um certo saber e todo saber é a superação de uma ignorância particular (Santos, 1995: 25).

Concluindo este pensamento, a MPCSR propõe o aproveitamento dos saberes e potencialidades locais como solução ou condicionantes para a formulação de ações para

intervenções com vistas à geração de trabalho e renda no local. Nesse aspeto, a metodologia para a produção de conhecimento socialmente robusto, propõe ações articuladas por meio de projetos que vinculam o poder público e o privado e que utilizem as potencialidades do local, bem como a cultura, as vocações locais identificadas ou não para o desenvolvimento de trabalho e renda, sobretudo reconhecendo e valorizando as diferenças, permitindo um deslocamento do que é considerado inferior para o nível equivalente ao nível superior, no paradigma da monocultura da naturalização das diferenças, além do deslocamento e da superação das cinco ausências propostas por Santos, e redução dos problemas sociais, proporcionando aos jovens invisíveis a visibilidade mediante o protagonismo social. Daí a importância da valorização do saber: para diminuir as várias formas de exclusão e aumentar a possibilidade de tornar a sociedade brasileira menos desigual.

Conclusão

Acabamos por concluir que as manifestações e questionamentos expressos na letra de *Soldado do Morro* - do *rapper* MV Bill, sobretudo em relação à exclusão social pelo trabalho, nos alertam sobre a necessidade de redefinição de modelos e novos caminhos propositivos com vistas ao protagonismo e inclusão social (Guerra, 2019). As formulações teóricas de Boaventura de Sousa Santos (2006), em torno da globalização e das ecologias para a superação das ausências, apontam alternativas para a redefinição de novos olhares, e novos caminhos são apontados na proposição metodológica de Ritto (2010) que versa sobre a produção de conhecimento socialmente robusto, a partir de intervenções que partem de estudos científicos para descoberta de saberes e potencialidades do local.

Diante do debate epistemológico de Boaventura de Sousa Santos (2006) e da proposição metodológica de Ritto (2010), podemos sugerir que a formulação de políticas públicas ou medidas sociais objetivadas à inclusão social, devem propor a criação de caminhos emancipatórios com vista ao protagonismo social, a partir das ecologias da superação das ausências, e não devem apropriar-se apenas dos aspetos da racionalidade técnica e científica, mas sobretudo valorizar e considerar os aspetos sociais e culturais do local.

Por fim, sugerimos também o rompimento de modelos de políticas e medidas sociais consubstanciais no paradigma das monoculturas da produção das não existências, como por exemplo a naturalização das diferenças; destaque para as políticas e programas destinados à inclusão social por meio da inserção produtiva que, em geral, não levam em consideração as desvantagens e as desigualdades sociais vivenciadas pelos moradores em favelas cariocas, conforme apontam estudos de Motta (2012), bem como a exclusão social denunciada no RAP, *Soldado do Morro*, do Mensageiro da Verdade-MV, Bill.

Referências Bibliográficas

Guerra, P. (2019). The song is still a 'weapon': The Portuguese identity in times of crisis. *YOUNG – Nordic Journal of Youth Research*, DOI: 10.1177/1103308819829603, pp. 1-18.

Motta, A. M. (2012). A produção do conhecimento socialmente robusto no contexto da educação e do trabalho: inserção de moradores em comunidades do Rio de Janeiro no mercado de trabalho formal. (Dissertação de Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MV Bill (2000). Soldado do Morro. Traficando Informação [CD]. Rio de Janeiro: Natasha Records.

Perlman, J. E. (2010). Favela – four decades of living on the edge in Rio de Janeiro. New York: Oxford University Press.

Perlman, J. E. (1977). O mito da marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Pochmann, M. (2004). Educação e trabalho: como desenvolver uma relação virtuosa? Educação & Sociedade, 25(87), pp. 383-399.

Richard, B. (2005). Hip Hop: consciência e atitude. São Paulo: Livro Pronto.

Ritto, A. C. (2010). Metodologia para produção de conhecimento socialmente robusto. Rio de Janeiro: Ciência Moderna.

Santos, B. S. (2006). Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. In Barreira, César (Ed.). Sociologia e conhecimento além das fronteiras (pp. 97-103). Porto Alegre: Tomo Editorial.

Santos, B. S. (2002). Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. Revista Crítica de Ciências Sociais, 63, pp. 237-280. Disponível em: http://journals.openedition.org/rccs/1285.

Santos, B. S. (1995). Toward a new common sense: law, science and politics in the paradigmatic transition. New York: Routledge.

Santos, M. (2009). Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record.

CAPÍTULO 7

A rua como um lugar de luta política, arte e performance no Brasil[90]

Vera Fátima Gasparetto

Resumo

A proposta deste artigo é verificar e analisar teoricamente como na atualidade setores dos movimentos de mulheres e feministas, organizadas em redes (de movimentos sociais e virtuais) articulam e realizam manifestações públicas, bem como se expressam utilizando-se da inter-relação entre arte e política. Para essa análise nos utilizaremos das observações realizadas em Florianópolis, estado de Santa Catarina, no Brasil. Vamos nos deter nas experiências da Marcha das Vadias, no Movimento #foracunha–contra a PL 5069; a Greve Internacional das Mulheres 8M, na Marcha Internacional *Mundos de Mulheres por Direitos* e das Batalhas de RAP protagonizadas por mulheres em vários espaços da cidade. As questões colocadas são: Quais agendas emergem dessa ação pública e como são as narrativas coletivas que as constroem? Quais são as contribuições das palavras de ordem, da cena *hip-hop*, das performances, instrumentos, musicalidades, corpos, representações para a ideia de revolução estética e partilha do sensível (Rancière, 2004)? Qual são os papeis dos movimentos *online* e off-line e se eles são complementares? O que dizem as ruas? O que dizem as redes? Nos utilizaremos ainda da perspetiva da manifestação pública como performance, onde todas falam por todas utilizando-se dos corpos como representação (Naspolini, 2014) e criação de um discurso que é mobilizado e mobilizador nas redes sociais, fazendo com que as manifestações tenham um caráter atemporal, pois acontecem antes, durante e depois do dia e hora marcados, mobilizando não apenas o público presente, mas atingindo uma escala mais ampla por intermédio das redes, levando a reflexão e sobre o tema proposto em determinado evento a amplos setores da sociedade.

Quando redes, arte e política se encontram nas ruas

> O político só pode ser pensado como o espaço de muitos (pessoas, grupos, 'pluralidades', classes, coletivos, línguas, 'culturas'), que se juntam em determinados motivos do agir e do pensar, mas de forma não idêntica, utilizando-se de várias linguagens (Lehmann, 2009: 22).

A intenção deste trabalho é observar como se organizam alguns setores dos movimentos de mulheres e feministas no Brasil que atuam em rede na atualidade e como essas formas organizativas e formato de manifestação repercutem na cena pública e na ocupação da cidade pelos movimentos de mulheres e feminismos contemporâneos, verificando como a arte e política são mobilizadas como estratégia para a luta política nas ruas, a busca da visibilidade das pautas, o diálogo com a sociedade e a reivindicação de políticas públicas.

---

[90] A primeira versão deste artigo foi apresentada no Colóquio Internacional "Reinventar o discurso e o palco: o RAP, entre saberes locais e olhares globais", realizado em Maputo – Moçambique, em 09/11/2017, organizado pelo Bloco 4 Foundation. Uma segunda oportunidade de apresentar o trabalho e receber contribuições foi na III Jornadas do Laboratório de Estudos de Género e História (LEGH), ocorrida em 21 e 22/03/2018, na Universidade Federal de Santa Catarina, no Brasil. Agradeço a Aiko Gasparetto Vieira pelos ensinamentos sobre a cena *hip-hop* em Florianópolis – SC e a Hélder Pires Amâncio pela revisão de parte do trabalho.

O direito a ocupar a cidade é um tema na agenda internacional que vem se fortalecendo devido ao fenómeno das urbanizações desenfreadas e realizadas sem planeamento. Migrações, fluxos, busca de refúgio e deslocamentos são fenómenos que se intensificam e desafiam a inclusão das diversas pessoas que estão nesses percursos e que necessitam de um lugar para habitar e viver. Habitar no sentido de ter as condições mínimas de sobrevivência (moradia, saúde, educação, transporte, trabalho) e viver no sentido de ter seus direitos como indivíduo (pertencimento étnico, geração, diversidade cultural, orientação sexual, religiosidade, visão política). Entre os conflitos do mundo contemporâneo soma-se a busca de um lugar para estar e o direito à política, a ser quem se é e as livres formas de estar e se manifestar no mundo, como permite a arte.

A cidade, o espaço público, a rua é um lugar sensível, por vezes perigoso e controverso, especialmente para as mulheres, dados os indicadores de violência, quer seja no Brasil ou em Moçambique. Nela as pessoas e/ou grupos podem encontrar reações ambíguas, como empatia, simpatia ou antipatia. No caso dos protestos, geralmente criminalizados pela média, há diferentes reações às pautas das cidadãs *performers*[91]. Há obstáculos reais, como o tráfego de veículos e pessoas, o Estado e seu aparato legal e coercitivo. Simbolicamente há diferentes vontades, desejos e opiniões despertadas pelos temas em pauta nas manifestações. Isso leva a necessidade de negociar interesses, estar atentas à imprevisibilidade e à insegurança na relação com as pessoas e com o aparato de Estado (organizado para 'acompanhar' as manifestações e garantir a segurança, mas normalmente responsável pelo uso da força e da repressão das ações públicas reivindicatórias).

Mas a rua é também um lugar de potência e educação coletiva. É um lugar de desvio e de sair da normalidade do quotidiano. É ali, face a face, que as controvérsias são evidenciadas, as tensões emergem. É nas ruas que os movimentos virtuais (que convocam as ações públicas) se tornam reais e ampliam suas redes, envolvendo as pessoas no "durante" o protesto, com potencial para o "depois" da manifestação e suas repercussões que terão ou não o alcance das pautas reivindicadas junto à sociedade e respostas dos agentes públicos do Estado. Mas de onde vem o estar nas ruas? O que leva as pessoas e movimentos, no caso de mulheres e feministas, a usarem a rua como palco dos seus protestos? Que lugar a arte e a performance ocupam na ação política? Qual o papel das redes e da internet nessas mobilizações?

A rede de movimento social tem potencial para conectar pessoas e coletivos organizados em torno de identidades e estratégias comuns em busca de transformações do quotidiano ou de transformação sociais mais profundas, atuando sobre um campo de conflito onde se encontram adversários políticos, culturais ou sistémicos. Os movimentos sociais passam a articular-se com outros grupos, criando

[91] *Performers* são as *performistas*, as executantes das performances que são ações, protestos, atos, movimentos, artivismo realizados nas ruas.

redes de movimentos e redes de redes que produzem ações de visibilidade e impacto na sociedade civil e no Estado (Scherer-Warren, 2012).

A tradicional dicotomia entre participar da luta institucional, pautando o Estado na formulação e implementação de políticas públicas ou fazer pressão de forma autónoma é uma questão superada, pois a natureza do contexto histórico leva o ativismo a transitar nos diferentes espaços de acordo com as agendas e pautas, utilizando-se de várias táticas, como tensões, denúncias, negociação, mediação, ações públicas e protestos (Gasparetto, 2014). A história de luta recente dos movimentos sociais comprova que várias estratégias precisam ser somadas e muitas outras serem criadas para enfrentar os antagonismos que se vêm aprofundando com o neoliberalismo no Brasil e no mundo.

Além do ativismo face a face, desde a década de 1990, os movimentos de mulheres - seguindo a trajetória de outros movimentos sociais - têm a sua articulação favorecida pela rede técnica (internet), levando-os a organizarem-se em redes virtuais de movimentos sociais, causando mudanças no cenário de participação política e um alargamento dos temas das pautas reivindicadas (Bunn, 2012), bem como na capacidade de inserção na opinião e na cena pública.

Para Gasparetto (2014) os movimentos são levados a se reorganizarem e a incluir as diversidades de pautas e reivindicações, diferentes setores de mulheres e as suas diferentes demandas, que desembocam na construção de redes de movimentos de mulheres e desafiam novos arranjos institucionais e novas práticas políticas que garantam um espaço público para o debate e a concertação, espaços de construção de políticas públicas e de interlocução como o Estado brasileiro, onde são apresentadas as demandas por direitos civis, económicos, sociais, culturais e humanos.

> O "feminismo dos direitos" leva ao descentramento das práticas feministas contemporâneas na América Latina, e a consequente pluralização de agendas e demandas, inseridas em diferentes arenas de debate sobre as questões socioculturais e políticas. (...) implicou na redefinição e expansão da agenda feminista com vistas à busca da transformação social (Alvarez, 2000).

Essa postura levou aos movimentos de mulheres e feministas a criarem novas estratégias de ação, para além das denúncias e enfrentamentos: desafiou a capacidade de negociar e de exercitar práticas de *advocacy*[92], que se revelaram inovadoras e bem-sucedidas, pois garantiram importantes avanços dentro do Brasil e também na legislação internacional dos direitos das mulheres (Bunn, 2012), contribuindo para uma relação dialética entre a agenda dos movimentos de mulheres

[92] O termo *advocacy* refere-se à defesa de direitos no contexto de ações coletivas, políticas, públicas. É considerada uma ação de advocacia e defesa pública a partir da relação com a sociedade civil organizada. Essa representação é caracterizada pela ligação do representante com a causa dos eleitores e a relativa autonomia de juízo do representante, uma forma de "carta branca" (Urbinati, 2010: 78).

e feministas brasileiras e a agenda do feminismo global. Levou também a buscar formas criativas de diálogo que favoreçam a relação com a sociedade e a compreensão e aceitação das pautas reivindicadas. É dessa busca que emerge a linguagem artística, com destaque para as performances.

Nas primeiras décadas do século XXI, despontaram numerosos processos de ação coletiva nos quais as tecnologias da comunicação tiveram um papel fundamental na mobilização (Castells, 2003; Toret *et al.*, 2013). Para entender esse processo tem-se utilizado a noção de tecnopolítica no uso tático e estratégico das ferramentas digitais para a organização, comunicação e ação coletiva através da internet, que partem da rede, mas que extrapolam este âmbito, buscando o contato com as ruas através da mobilização e troca de informação[93].

A produção da contrainformação é feita pela "guerrilha mediática", que se utiliza de rádios e médias alternativas, para levar informação de modo subterrâneo, a partir e para as margens, para pessoas que têm a possibilidade de se comunicar em tempo real, mediadas por computador (Castells, 2013). Permite a manifestação de autoconsciência, característica dos grandes movimentos sociais, que forjam e reivindicam o direito de contar suas próprias histórias.

Os movimentos ligados pela internet espalham-se por contágio e pela difusão rápida, viral, de imagens, performances, vontades e ideias. As novas formas de organização em redes são espontâneas, descentralizadas, horizontais, rejeitam a organização formal e são autónomas, onde não há o reconhecimento de líderes nos moldes tradicionais: ou seja, representam a si mesmas (Gasparetto, 2014) ainda que seu foco seja criar fissuras no sistema instituído. A complexa formação política do feminismo atual é caracterizada pelo retorno às ruas, o qual se move e se remodela com as mobilizações e a ocupação do espaço público, coordenadas por meio da utilização da internet, principalmente a partir da utilização de blogues*, Facebook, Twitter e Whatsapp* (Alvarez, 2014).

Dessa forma, surgem movimentos de rápida mobilização, assim como se consolidaram eventos políticos anuais na luta contra a violência de género, como mostraram as diversas marchas que eclodiram no Brasil. Um exemplo é o surgimento da Marcha das Vadias como um dos acontecimentos mais importantes nos últimos anos, que surgiu da articulação entre redes digitais e ocupação do espaço público, criando nódulos relevantes em meio a essa teia político comunicacional, que influenciou a organização de muitas outras redes, que hoje se articulam *online* para ações *off-line* (na rua), como é o caso em Florianópolis das mulheres *rappers* que se encontram na 'Batalha das Mina'.

[93] A Internet favorece o aparecimento do ciberativismo, que já comprovou ter ampliado a luta social realizada nos limites do campo da comunicação social, principalmente considerando o facto de que no Brasil os média são dominados por monopólios ligados aos interesses económicos.

Buscando redefinições para arte, política e estética

Várias experiências artísticas e estéticas em contextos de luta política proporcionaram experiências que levaram a construir uma redefinição mais democrática da arte. Paranhos, na introdução do livro *Rap e Política*: *Percepções da Vida Social Brasileira* (Camargos, 2015) desloca as visões tradicionais da arte que colocam em primeiro plano os de cima (o Estado, as classes dominantes e as produções culturais canónicas), as belas artes desconectadas dos elementos artísticos populares e a forma como diferentes setores sociais pensam a sociedade.

O RAP[94] é um exemplo de como as margens pensam cultura, vida quotidiana e política, a história vista e contada de baixo. É um discurso contra-hegemónico às ideias e práticas neoliberais, que coloca em cena visões, sentimentos, conceções de mundo associadas às classes populares e "sob seu prisma (de pessoas comuns, de trabalhadores), ganha corpo uma intrigante interface entre história, cultura, sociedade, protesto social e vida quotidiana" (Camargos, 2015: 18).

Os fios que costuram o social e o cultural, o ético e o estético, o político e o humano foram entrelaçados por Rancière (2005) quando se voltou para a arte, a instituição artística e os seus primórdios ontológicos para reinventar aquilo que as dignifica e as torna essenciais ainda hoje. Para o autor, política e arte têm uma origem comum e a sua teoria em torno da "partilha do sensível" descreve a formação da comunidade política com base no encontro discordante das perceções individuais. Isso leva a concluir que a política é essencialmente estética, fundada sobre o mundo sensível, assim como a expressão artística.

Considerando essa análise, um regime político só pode ser democrático se incentivar a multiplicidade de manifestações dentro da comunidade. E toda comunidade política é também uma comunidade estética dada, a partilha do sensível, do que é visível, do que pode ser dito e feito (Rancière, 2005). Falamos, portanto, sobre a política da estética. Assim, a partilha do sensível é onde política e estética se encontram (Rancière, 2010). Com a Internet, os blogues e os *smartphones* da sociedade em rede, temos os *flash mobs*[95], *ad hoc* redes[96] que se mobilizam em/e protestos, pessoas reunidas em locais e momentos previamente definidos para participarem de demonstrações curtas e inequívocas, utilizando-se da arte para expressar as suas reivindicações e posicionamentos políticos, difundindo textos, cartazes, faixas, listas de abaixo-assinado, petições, vídeos e imagens na Internet. Existem ainda as combinações de média e "rua", ações que são políticas por serem visíveis e audíveis e terem acordo de diferentes setores da sociedade, utilizando-se de linguagens que borram as fronteiras arte e política. Essa visão desafia a pensar a estética num sentido amplo, agregando diferentes modos de perceção e sensibilidade, assim como a maneira como indivíduos e

[94] *Rhyme and Poetry* (rima e poesia).
[95] Aglomerações instantâneas de pessoas em determinada hora e lugar, para realizar uma intervenção rápida e inusitada.
[96] Redes que se mobilizam eventualmente com determinada finalidade.

grupos podem construir e transformar a vida quotidiana e o mundo. O processo estético proporciona a criação do novo, pois permite experimentações e possibilidades inéditas, que resultam de diferentes objetos e sujeitos, que fogem das regras, que tiram a normalidade e propõem ações que desviam o curso do quotidiano.

> Da Revolução Francesa à Revolução Soviética, a revolução estética significou essa autorrealização e essa auto supressão da arte na construção de uma nova vida, na qual a arte, a política, a economia ou a cultura se fundiram em uma mesma e única forma de vida coletiva (Rancière, 2010: 135).
>
> Não é simplesmente que as revoluções caiam do céu, mas os processos de emancipação que funcionam são aqueles que tornam as pessoas capazes de inventar práticas que ainda não existiam (Rancière, 2010: 136).

A potência da arte e da ação política encontram-se quando um poder legítimo está deslegitimado. Desse encontro criam-se cenas inéditas, pessoas invisíveis aparecem para ocupar o espaço público, as ruas e barricadas. Quando instituições perdem a legitimidade, dão lugar a novos modos de palavra, novas formas de expressão e de circulação da informação, novas formas da economia. É a rutura do universo sensível que traz possibilidades inovadoras e diferenciadas. Então as revoluções não são etapas de um processo histórico e não há teoria ou receita, pois "cada vez que ela começa, o que existia antes já não é válido" (Rancière, 2010: 130).

Durante muito tempo os sentidos da visão e da audição preponderaram no pensamento ocidental em detrimento do tato e do odor. A perceção sensorial foi colocada em segundo plano, subordinada ao pensamento (Rancière, 2005). A valorização do "sentido", do "sensível" e da "experiência" projeta-se também para áreas do chamado conhecimento científico que tem dialogado de forma direta com experiências artísticas, sendo problematizadas por estudiosos das manifestações artísticas contemporâneas.

Duarte Júnior (2000) aponta a arte, no sentido de uma experiência do sensível, como fundamental para uma vivência mais íntegra e plena do quotidiano. É preciso sentir, ser estimulado nas múltiplas formas sensoriais possíveis, mas é necessário prestar atenção ao que se sente, pensar naquilo que os estímulos provocam em nós e no papel desses sentimentos no decorrer de nossa vida em sociedade. Sobretudo sentir com alguém, a empatia, pois até para se sentir a si mesmo o corpo busca outro corpo, onde sentimos através dos outros.

No campo expandido da arte não abordamos, exatamente, a crise da representação a partir da problematização dos vínculos entre os tecidos da arte e os tecidos da realidade, ou as complexas relações entre os representantes e os representados (Rancière, 2005). Isso implicaria perguntar pelas relações entre personagens, atores e *performers*, ou pelas figurações cénicas e as realidades que nos

trazem, pelas figuras da ordem e as cidadãs-performers que aceitam ou transgridem as normas. E nesses desvios do quotidiano, as mulheres buscam ocupar as ruas com os seus corpos, agenda e agências, construindo o sentido das suas lutas junto à sociedade.

Arte, performance e política: formas criativas de ocupar as ruas

A arte e a política são ferramentas estratégicas e históricas do ativismo, a exemplo do *Agitprop*[97] na revolução russa. Na cena da resistência contemporânea elas se destacam nos diversos continentes, mas a partir de 2009 se destacam com a intensificação dos movimentos antiglobalização. Essa intensidade da performance como meio de denúncia e evidência do descontentamento como o *status quo* em vários continentes despertou a perceção dos diferentes Estados e de seus aparelhos policiais sobre uma "perigosidade" ameaçadora na habitação festiva e performativa dos espaços públicos mais simbólicos das suas cidades.

A capacidade de agência dessas performances revela-se especialmente potente, pois há manifestações públicas que reúnem rapidamente centenas de pessoas. Essas experiências são figurativas e simbólicas, mas também produzem e inserem-se em atos, criam factos, vida, são vivências concretas que expressam necessidades e vão para além da teatralidade (Raposo, 2014). Desorganizar o fluxo da rua através das linguagens teatrais é buscar a construção de "Lugares"[98], em detrimento ao fugidio "Não-Lugares"[99] (Augé, 1994), pois implica a redefinição das relações existentes entre o cidadão e os espaços da cidade de modo a territorializar esses espaços, redefinindo sentidos relacionais. A atitude de "tomar" a cidade é uma posição ideológica fundada na declaração de direitos do cidadão sobre as normas do espaço público.

A rua pode ser também um "espaço inóspito que se opõe ao conforto e à segurança dos espaços íntimos" (Carrera, 2008: 74), deixando os *performers* e espectadores sujeitos expostos a situações diversas, ao risco e ao desconforto de estar nas ruas, em relação com outros/as nem sempre simpáticos às causas propostas. A performance tem o seu género artístico, mas também está relacionada a práticas e eventos (dança, teatro, ritual, comícios políticos e funerais).

> Percebe-se, portanto, uma distinção entre a performance que está vinculada estritamente ao campo artístico e um conceito mais amplo que pode abranger todo e qualquer tipo de evento ou prática sociocultural (Faria, 2017: 29).

[97] Termo que resulta da fusão das palavras Agitação e Propaganda, no *Agitprop* é um *método* que se utiliza de formas e táticas para compor uma estratégia de intervenção. O método para a formação dos agitadores é processual, depende de estudo, avaliação da conjuntura e intervenção (Costa, 2012).
[98] O "lugar" é criador de identidade por trazer em si o lugar do nascimento, da intimidade do lar, das coisas que são nossas. Demarca, de forma precisa, as fronteiras entre eu e os outros. É histórico porque fala da história nativa sem considerar a história como ciência (Binde, 2008).
[99] O chamado "não-lugar" caracteriza-se por não ser relacional, identitário e histórico, tendo como exemplo as auto-estradas, os aeroportos e os supermercados. São não-lugares espaços que acolhem, ainda que provisoriamente, homens e mulheres, que foramexcluídos dos direitos sociais e seguridade (Binde, 2008).

Um exemplo disso é a cena *hip-hop*, onde o contexto social dá sentido à performance multidimensional, que mistura géneros como poesia, dança, RAP, pintura, artes plásticas (picho e *grafitti*) (Menezes & Costa, 2010). Envolve MCs, DJs, *rappers* e é um estilo de vida para muitas pessoas. Os encontros são na maior parte das vezes em espaços públicos da cidade (em Florianópolis há uma cena consolidada para a realização de batalhas: 'Batalha das Minas' e 'Batalha da Alfândega' (no centro), 'Batalha do Norte' (no Norte), 'Batalha da Central' e 'Batalha da Armação' (no Sul da Ilha) e 'Batalha da Costeira'.

O *hip-hop* supera a performance restrita ao campo artístico, borra as fronteiras entre as artes plásticas e as artes cénicas, com uma linguagem híbrida que guarda características de ambas, levando a um "movimento incessante de apropriações, incorporações e recombinações de práticas culturais" (Camargos, 2015: 39). As experiências nascidas nas ruas da cena[100] *hip-hop* tem sinergia com a origem da performance (arte ao vivo)[101], pois ambas as expressões estão associadas a projetos de dessacralização, de rutura com as fronteiras formais de exposição de arte, como museus e galerias, e integrando ou ocupando espaços não-convencionais, questionando uma visão elitista da arte (Cohen, 1989)[102]. Essa visão diferenciada do que é arte e qual o seu lugar de expressão, faz um resgate do elemento ritualístico, traz uma perspetiva de arte-viva, em diálogo com elementos concretos da realidade. Entretanto, utilizar essa abordagem da arte e da performance não significa abandonar as convenções, formas e estética, mas um desdobramento da *live art* e do *happening*[103], nas artes plásticas, no teatro experimental, na dança, na música, nas artes cénicas em contato com outros cenários, especialmente o espaço público (Cohen, 1989). A performance pode ser também uma forma diferente de lidar com o convencional. A sua presença é uma "verdadeira fantasmagoria" que assombra as visões tradicionais de arte, comunicação, dramaturgia, corpo e cena (Fabião, 2008). Para a autora, os/as *performers* são complicadores culturais, educadores/as da perceção que em contato com o espaço público e com as demais pessoas, ativam e evidenciam as ambiguidades da experiência concreta:

> o que não pára de nascer e não cessa de morrer, simultaneamente e integradamente. Ser e não ser, eis a questão; ser e não ser arte; ser e não ser cotidiano; ser e não ser ritual (Fabião, 2008: 237).

[100] Aqui entendo "cena" como o espaço social de produção, divulgação, consumo e troca do *hip-hop*, lugar onde a cultura *hip-hop* acontece.
[101] Do inglês *live art*.
[102] Uma visão de que a arte só tem sentido no seu valor estético.
[103] O ***happening*** (acontecimento em inglês) pode ser um sinónimo de performance e é uma forma de expressão que apresenta características das artes cénicas. Neste tipo de obra há elementos de espontaneidade/improvisação, envolvendo a participação do público espectador (Ribeiro, 2010).

A dualidade do conceito de performance pode ser compreendida na visão de Taylor (2013), ao destacar o aspeto ontológico e o construído. O aspeto ontológico "encerra-se em si mesmo", pois não se relaciona com outras formas de expressão cultural. Entretanto, o segundo aspeto é uma "lente metodológica" que permite perceber que as práticas são construídas pelo facto de que as diferentes expressões estão no quotidiano, ensaiadas e performatizadas na cena pública, como atos de obediência, resistência, cidadania, género, etnicidade e identidade sexual.

A performance é construída, segundo Bauman (1975) e Langdon (2006) a partir de cinco elementos fundamentais, considerando uma performance como a possibilidade de uma experiência a ser vivenciada: 1) O acionamento do *display*, que diz respeito ao modo como o performer se apresenta frente ao espectador; 2) A responsabilidade de competência, que se refere à capacidade técnica e habilidade do performer atuar de forma apropriada; 3) A avaliação como o momento em que se reflete sobre a performance e os seus resultados positivos e/ou negativos; 4) A experiência que valoriza emoções e sensações suscitadas pela performance, tornando-a uma experiência extraordinária às pessoas participantes; 5) A técnica do *keying*[104], que são os chamados que sinalizam que haverá uma rutura no fluxo ordinário do quotidiano e terá início uma experiência de performance.

O ativismo contemporâneo utiliza-se de diferentes formas de manifestação, tanto na sua versão *offline* (realizada nas ruas, ao vivo), como na sua versão *online* (nas redes virtuais), evidencia as relações entre a arte, a performance, a estética e a política (Fuentes, s/d; Taylor, 2013). Uma via explicativa pode estar na intensificação da repressão violenta utilizada pelo aparelho de Estado, que criminaliza e deslegitima o movimento, em aliança com as médias comerciais, o que leva ativistas e movimentos sociais a buscarem táticas alternativas de aparição na cena pública. Isso faz com que as manifestações contemporâneas busquem formas criativas e desafia a reinventar a forma de expressar suas pautas, utilizando-se de elementos simbólicos, do corpo como um lugar para comunicar reivindicações. A era da informação exige sim manifestações que dialoguem com diferentes gerações, lugares de fala, etnias, pertencimentos sexuais e de género, lugares, idiomas. Há um híbrido glocalizado, onde, independentemente do tempo e do espaço, é possível estarem conectados. O desafio colocado sugere pensar como chegar a esses amplos setores da sociedade e com eles dialogar. Assim, não são poupadas técnicas de mobilização e táticas de comunicação, onde convivem o verbal e o não-verbal, ações diretas com o uso dos próprios corpos, autoexpressões, expressões coletivas.

Exemplos de práticas no mundo, no Brasil e na América Latina não faltam. Podemos citar atos públicos, marchas, panelaços, assembleias improvisadas, rodas de

[104] Em português = chaveamento.

conversa, consultas (plebiscitos populares, referendos). São ações hoje utilizadas em âmbito local e global tanto por movimentos progressistas, por movimentos conservadores e também por movimentos reacionários (Fuentes, s/d; Taylor, 2013). As performances de protesto trazem a questão do valor e da eficácia de eventos simbólicos corporais, tanto *online* quanto *offline*. Investigadores/as de várias áreas utilizam a performance como uma lente analítica para medir o papel e o impacto de comportamentos simbólicos em relação às mudanças sociais:

> Levar protestos performáticos a sério, mesmo que seus resultados a longo prazo não possam ser imediatamente discernidos, nos permite explorar subjetividades políticas contemporâneas (nem todas necessariamente progressistas) e as maneiras em que a relação entre ação humana e política está sendo redefinida nos contextos pós-coloniais, neoliberais, e neoconservadores, com sistemas e legados de opressão e resistência que se sobrepõem uns aos outros (Fuentes, s/d).

São nessas possibilidades de reinvenção que os movimentos de mulheres e feministas criam fissuras no sistema estabelecido, utilizando das potências criativas que existem no seu interior para expressar coletivamente nos espaços urbanos, nos espaços rurais, nas estradas, na academia, nos movimentos de rua, as suas agendas de luta e a busca por direitos humanos, por direitos sociais e trabalhistas e principalmente por justiça.

Mulheres, redes de movimentos, arte, protestos e corpos em performance

O estímulo à experiência colaborativa entre mulheres de diferentes culturas e realidades está ligado a uma ocupação de territórios híbridos e transfronteiriços na elaboração de uma linguagem e narrativa que expresse as diversidades de pautas, agendas e representações, que leve à "partilha do sensível". Naspolini (2014: 2) observa que "A exploração das fronteiras entre teatro, performance, dança, música e canto tem sido a tónica de intensos trabalhos colaborativos internacionais nas últimas duas décadas", com temáticas ligadas às questões fundamentais da vida e dos direitos das mulheres, articulando as dimensões pessoais e políticas. As ruas como um espaço de política, arte e performance, de produção feminista radical, no sentido de um posicionamento direto, sem mediação, de desconstrução do patriarcado e o fortalecimento da primazia da mulher e sua criatividade na produção de uma "contracultura feminista", com linguagem e experiências estéticas, "mais do que pela necessidade de explorar temas específicos ou compartilhar uma visão ideológica" (Naspolini, 2014: 4), mas de expressar emergências de vidas que tem necessidades aqui e agora.

As operações desses movimentos sociais de mulheres e feministas organizadas em redes têm algumas características como pressupostos, sendo a horizontalidade um aspeto necessário devido ao alto grau de empoderamento de atrizes políticas (Naspolini, 2014). As redes dão conta de articular e de organizar, com métodos e

metas, atrizes sociais autónomas, diferentes e empoderadas, fora do campo da subordinação, e sim no campo da cooperação e da horizontalidade, onde as ativistas atuam em várias frentes, o que chamo de "pluriativismo". Rede e horizontalidade convivem a partir de dinâmicas de conectividade e sem um centro definido: cada ponto de rede é um centro em potencial que se expande e conecta diferentes frentes de atuação, que se complementam e interrelacionam. A experiência artística tem o potencial de atuar como um interstício social, como espaço para que as relações humanas encontrem diferentes possibilidades de troca, diluindo fronteiras desnecessárias e reforçando os espaços instáveis, híbridos, vulneráveis como lugares de fertilidade e criação (Naspolini, 2014).

O conceito de rizoma de Deleuze e Guattari (2011) contribui para compreender essas organizações de mulheres e feministas em redes, justamente pela multiplicidade de agendas e pautas que circulam dentro dos espaços virtuais e reais de discussão. A ideia de uma raiz que não começa nem termina, mas está no meio, faz a aliança, se move entre as coisas em busca do devir. É nesse meio, que não é uma média, mas um lugar onde as coisas adquirem velocidade, que trafegam as informações do movimento em rede num movimento transversal sem início e sem fim, que cria fissuras nas margens a partir da velocidade no meio. A seguir, apresentam-se algumas experiências observadas durante manifestações e ações de rua, que ilustram empiricamente a discussão teórica apresentada.

"Marcha das Vadias"

A partir das compreensões teóricas descritas anteriormente, baseamos a análise na observação de três fenómenos dos movimentos de mulheres e feministas expressos nas ruas, surgidos na segunda década do século XXI. O primeiro surgiu no ano de 2011, em Toronto, no Canadá - movimento internacional chamado *Marcha das Vadias* ou *Marcha das Vagabundas*[105] - que passou a ser multiplicado em várias partes do mundo, reagindo e protestando à ideia de que as mulheres vítimas de estupro causam a violência devido às suas vestimentas "provocativas". Esse movimento é de reafirmação da autonomia sobre o próprio corpo e sobre a subjetividade (Gasparetto, 2014).

Em Florianópolis as *Marchas das Vadias* foram organizadas basicamente por jovens universitárias, de forma coletiva e horizontal, os materiais criados a partir de recursos coletivos (vaquinhas, brechós, doações) e convocadas pelas redes sociais. As atividades iniciavam na Frente da Catedral (Sede da Igreja Católica) e seguiam pelas ruas, sendo o principal objetivo chegar até outra Igreja (a Universal do Reino de Deus). A simbologia de enfrentar as igrejas está relacionada com o papel que elas têm exercido de controle sobre os corpos das mulheres. E os próprios corpos levavam as

[105] Em inglês *Slut Walk*.

agendas e as pautas, as inscrições do descontentamento com as punições e culpas impostas pelas diferentes religiões e suas alianças com o patriarcado.

Figura 18 Manifestantes ocupam escadaria da Igreja Universal durante uma das Marchas das Vadias em Florianópolis

Fonte: Banco de Imagens Internet, autoria desconhecida.

A manifestação foi conduzida por falas em megafones, palavras de "desordem" distribuídas pelas organizadoras, palavras puxadas aleatoriamente, corpos e cartazes pintados com as pautas, ausência de bandeiras partidárias e de organizações e movimentos sociais institucionalizados (embora ativistas dessas organizações estivessem presentes), presença de mulheres e homens, predominância de um público de jovens. Vibração, bom humor, denúncias, protestos contra as organizações militares, que acompanhavam a marcha de longe. Ferreira (2013) cita o trecho impresso e veiculado na internet do Manifesto da primeira *Marcha das Vadias* em Florianópolis, realizada em 2012, que expressa o pensamento das organizadoras:

> Quando alguém sofre uma agressão de qualquer tipo, quem é o responsável? A resposta parece óbvia, o agressor! Nem sempre é assim que as coisas funcionam no caso de violência contra a mulher. Embora seja garantido a ela o direito de denúncia e proteção, na prática o que costuma acontecer é que a vítima é julgada como sendo responsável de alguma maneira pela violência. Violência não é só violência física, é também psicológica, simbólica e patrimonial. Quando uma mulher é obrigada a escutar comentários de péssimo gosto, que tem relação com seu corpo e a forma como ela está vestida, isso também é violência. Quando se trata de abuso sexual, é comum ouvirmos que "a mulher facilitou", andou em lugares perigosos, vestiu-se de maneira inapropriada, ou até mesmo "não se deu ao respeito". Esse tipo de atitude acaba por impedir a mulher de procurar ajuda, afinal, ela mesma pode se sentir culpada uma vez que vive numa sociedade que mantém pensamentos como esse. Lugar de mulher é em qualquer lugar, em qualquer horário e com a roupa que ela quiser! (Ferreira, 2013).

O debate mais incisivo sobre a Marcha foi justamente o termo "vadia", utilizado no Brasil como sinónimo de vagabunda, outra expressão controversa, que caracteriza algo pejorativo, palavrão, insulto. O processo de realização da Marcha possibilitou discutir o conceito popular e academicamente, e todas as implicações ao seu redor, no âmbito da vida das mulheres no espaço privado e público. Dentro dos próprios movimentos de mulheres e feministas houve controvérsias sobre a utilização do termo, entretanto as organizadoras travaram uma luta pela ressignificação do termo "vadia". O conceito foi amplamente debatido com o intuito de relacioná-lo a "mulheres de comportamento livre" (enfatizando a questão da sexualidade). A utilização da palavra foi central para o conjunto dos questionamentos levantados pelas *Marchas das Vadias*, realizadas no Brasil e em outras partes do mundo. "Relacionar o termo com o exercício de várias liberdades fez possível uma autonominação do termo como uma demarcação da liberdade" (Ferreira, 2013: 40).

"Contra o PL 5069/13 #foracunha"

A utilização das *hashtags*[106] como marca das manifestações feministas e de mulheres iniciou no Brasil com a manifestação "Contra o PL 5069/13 #foracunha"[107], realizada em 6 de novembro de 2013, mobilizada pelas redes sociais, articulando mulheres (e parcela de homens) a protestarem presencialmente nas ruas[108]. O movimento convocado nas redes de relações sociais presenciais foi potencializado pela rede técnica da internet, promovendo um debate sobre o tema antes, durante e após a atividade nas ruas. Diversas manifestações foram realizadas em capitais e centros urbanos do país, levando a nomear essa fase de protestos e mobilizações de *Primavera das Mulheres*, numa alusão aos movimentos da chamada *Primavera Árabe*, ocorridos anteriormente. A manifestação foi constituída na sua dinâmica por uma ideia de performance coletiva, utilizada nos recursos de fala e de expressão corporal e política, que remete para pensar uma ocupação pública e uma narrativa coletiva que dialoga com temas ligados à segunda onda do feminismo e o *slogan* "Meu corpo, minhas regras" e com visões ideológicas identificadas com pautas da esquerda e anarquista.

[106] Os movimentos feministas fizeram várias campanhas de denúnicas utilizando-se das hashtags(#): #meuamigosecreto (pessoas que têm práticas machistas e misóginas); #primeiroassedio (relatos de assédio sexual); #mexeucomumamexeucomtodas (abusos no transporte público); #vamosjuntas? (andar com outra mulher para se proteger); #chegadefiufiu (pelo fim das cantadas na rua); #vaitershortinhosim (uso de roupas curtas).

[107] O Projeto de Lei 5069 tramita na Câmara dos Deputados desde 2013, voltado a tratar vítimas de abuso sexual e recebe críticas de feministas e profissionais da área de saúde, por dificultar o acesso à pílula do dia seguinte, especialmente nos casos de violência sexual (e estupros). Segundo o El País[107], no Brasil foram realizados 1.613 abortos legais em 2014, sendo 94% deles em consequência de estupros.

[108] Essas manifestações ocorreram em várias capitais brasileiras, como Rio de Janeiro – RJ, São Paulo – SP, Belém – PR, Brasília – DF.

Figura 19 Manifestantes realizam performances para demonstrar as vítimas de abortos clandestinos, novembro de 2013

Fonte: Vera Gasparetto.

No decorrer do ato, fica evidente o aspeto da horizontalidade da rede, com inúmeras mulheres que puxavam palavras de ordem com megafones, batucadas e os próprios corpos, que eram replicadas pelas manifestantes/performers. Inúmeras performances específicas/individuais e em grupo foram realizadas, mas no conjunto da manifestação, para quem vê de "fora" (expectadores/as) as performances se tornam coletivas, envolvendo o conjunto de participantes. Essa experiência nos faz pensar se organizações dessa natureza mais espontânea conseguem ter voz e alcance para atingir seus objetivos, no caso um dos centros do poder do Estado brasileiro, que é a Câmara dos Deputados. Na sequência, o projeto ficou em estado de espera no Congresso Nacional, voltando à pauta no final do ano de 2017.

"Marcha Internacional Mundos de Mulheres por Direitos"

Com música, batucada, dança, rezas, arte, teatro, megafones, criatividade, ocorreu no dia 4 de setembro de 2017 a *Marcha Internacional Mundo de Mulheres por Direitos*, reunindo nas ruas do centro de Florianópolis cerca de dez mil pessoas. A manifestação foi marcada pela diversidade de mulheres, académicas e de diferentes movimentos sociais que levaram suas bandeiras, simbologias e pautas de luta. Ao longo do trajeto cantaram e protestaram juntas pela demarcação das terras indígenas e quilombolas, pela reforma agrária e a agroecologia, pela descriminalização do aborto, contra o retrocesso nas políticas públicas, na seguridade social e nos direitos trabalhistas, contra o machismo, o racismo, a homofobia e o fundamentalismo religioso, denunciando opressões, assédios e violência. Os eixos da marcha foram: "Por nenhuma a menos"; "Até que todas sejam livres", "Demarcação Já"; "Fora Temer".

Para preparar a Marcha Internacional, durante várias semanas, diversos movimentos sociais locais, em diálogo com movimentos do Brasil e de algumas partes

do mundo, construíram coletivamente a atividade para que se fizessem presentes as experiências e reivindicações das mulheres negras, indígenas, quilombolas, camponesas, residentes do campo e da cidade, trabalhadoras do sexo, pessoas transexuais e não-binárias, mulheres lésbicas, bissexuais, estudantes, trabalhadoras informais, imigrantes e académicas.

Conforme a representação da fotografia que se segue, a linha de frente da Marcha foi ocupada pelas mulheres indígenas, negras e quilombolas.

Figura 20 Marcha Internacional Mundos de Mulheres por Direitos, setembro de 2017

Fonte: Banco de Imagens do Instituto de Estudos de Género.

A Marcha teve quatro paradas, para denunciar o preconceito, o patriarcado e o capitalismo: Frente do *Banco Santander* (mulheres indígenas, camponesas, movimento negro e quilombolas); Frente da Catedral (Pessoas Transexuais e o povo LGBTTI); Frente da Prefeitura (para denunciar os retrocessos nas políticas públicas); Frente do INSS (Movimento Sindical e Marcha Mundial das Mulheres, denunciando a reforma trabalhista e previdenciária). A Marcha reuniu académicas e militantes, um encontro orgânico entre as sujeitas que estão liderando o feminismo de resistência no Brasil e em outras partes do mundo. Contou com a presença de uma delegação moçambicana, composta por 13 representantes de diversos movimentos de mulheres e feministas e académicas[109]. Foi um espaço de superação de dicotomias, onde o conhecimento científico conectou com a mística e simbologia dos movimentos sociais. O profano conviveu com o sagrado. As fronteiras entre as margens e os centros foram borradas. O feminismo de denúncia juntou-se ao feminismo propositivo, com a afirmação da

[109] A delegação representativa de Moçambique deveu-se à articulação para a realização no país do 14º Congresso Mundos de Mulheres, que será no ano de 2020, na Universidade Eduardo Mondlane – Maputo.

necessidade de políticas públicas, afirmação do direito ao corpo, afirmação de território, afirmação da vida e uma agenda recorrente e unânime: "nenhuma a menos"[110].

"Batalha das Mina": o RAP e as mulheres

Figura 21 Logomarca da 'Batalha das Minas'

Fonte: Facebook @batalhadasminas.

A 'Batalha das Mina' é um espaço de expressão de *rappers* mulheres, vindas de contextos periféricos de Florianópolis e região, que acontece semanalmente há cerca de dois anos em espaços simbólicos no centro da cidade: na Praça da Alfândega e no Terminal Velho. Simbólicos porque são espaços públicos de grande circulação popular e que a noite são esvaziados e ocupados por moradores/as de rua em busca de abrigo. A palavra de ordem usada pelas jovens *rappers* é "'Batalha das Mina' é a nossa essência, o que significa? Resistência". Um dos chamamentos da batalha diz o seguinte[111]:

> Mais uma semana de construção e fortalecimento da cultura de rua de Floripa. Após conversas e rimas que demonstraram a importância do tema; e levando em consideração tudo que nós mulheres passamos nos relacionamentos e a forma como isso afeta todas as esferas da nossa vida, vamos fazer uma roda de conversa sobre RELACIONAMENTOS ABUSIVOS. Conto com a participação de todxs e vamos juntas construir uma consciência melhor sobre o assunto e tentar entender qual a melhor maneira de dar suporte às manas que já passaram por uma vivência dessa e precisam de nossa ajuda. Juntas e juntos somos mais, nois por nois! Além da roda de conversa, rola batalha de conhecimento, roda de *freestyle*, poesias e batalha de sangue mista.

Acompanhei a roda de conversa sobre "Relacionamentos abusivos". Todas sentamos no chão, no palco a céu aberto da Praça da Alfândega, era noite, as luzes ao longe faziam uma iluminação ténue. Cerca de 20 mulheres conversavam, alguns rapazes estavam ao redor. As falas giravam em torno da importância de conversar e

[110] Essa palavra de ordem é baseada no movimento *"Ni una a menos",* surgido na Argentina em 2015 quando a adolescente de 14 anos, Chiara Paéz, grávida, foi assassinada por seu namorado de 16 anos. O movimento continua denunciando os feminicídios no país e lutando pelos direitos das mulheres, sendo que recentemente conquistou a legalização do aborto.

[111] As chamadas têm duas orientações que vale ressaltar: "1 - A Batalha das Mina NÃO é rolê, nossa ideia é aumentar e fortalecer a cultura de rua independente, encorajando e empoderando mulheres, cis e trans, e homens trans a se sentirem confortáveis em ocupar a rua com seus corpos, suas rimas, poesias, e arte. RESPEITO! 2 - Não será admitido nenhuma forma de violência e opressão". Fonte: https://www.facebook.com/batalhadasminas/. Acedido em: 11 junho 2018.

reconhecer relações abusivas, tanto em relacionamentos amorosos como em amizades e na família. Alguns depoimentos orientavam a não aceitar como natural, mas sim identificar e afastar-se de quem causa violência sem sentir culpa. Abaixo alguns trechos dos depoimentos[112]:

> Mesmo uma mina artista empoderada precisa estar sintonizada com as manas para se ajudarem.
> A 'Batalha das Mina' salvou minha vida muitas vezes. Não é só estar no rolê[113], mas encontrar ajuda quando se está na pior.
> Estar no movimento feminista coloca a gente para cima. O encontro de sábado é como um culto, é sagrado. É uma energia, é uma luta diária de ser mulher na sociedade. Se não fosse isso a gente ia pela TV, que coloca como deve ser nossa vida. Aqui a gente tem acesso a outras coisas, tentar olhar para si e fazer diferente.
> Você consegue se lembrar da voz da outra e seguir em frente e fazer diferente.
> Tudo ao nosso redor nos coloca pra baixo. Até a arte e o *hip-hop*. Mas precisamos nos amar, se conhecer mais, se cuidar mais, se curar com ervas, aprender a ficar sozinha. Olhar primeiro para você, se amar é empoderamento.
> Ultimamente a gente está fudida da cabeça, pois a TV romantiza as coisas, e é fácil romantizar um relacionamento abusivo.

Na segunda parte da noite aumenta a participação, com um público eclético, formado por jovens, algumas crianças, a predominância de pessoas negras, homens, mulheres e pessoas do universo LGBTTQI. Inicia a 'Batalha do conhecimento' onde são mobilizadas as *rappers* para o duelo entre si. Os temas são propostos pela plateia, que também decide qual das *rappers* ganha cada um dos três *rounds*. Nessa noite de observação os temas propostos foram: orgulho, mulher negra, conhecimento, mulheres travestis e transexuais, violência, RAP LGBT, o impossível e a favela. Os *beats box*[114] são feitos por homens e mulheres da plateia, que fica na roda. A MC[115] é uma jovem que organiza a apresentação, estimula a participação de novas *rappers* "a sair da plateia e ocupar o centro" e consulta os temas de cada *round*. Conduz a votação popular e diz que Batalha está só no nome devido ao desafio, incentivando que todas se expressem, não deixando as novas *rappers* desistir de rimar e ocupar seu lugar de fala. Sobre o tema "Mulher negra", reproduzimos aqui a rima da *rapper* Ananin, que em poucas palavras descreve à realidade:

> *Como me vou reconhecer como negra, pensa nos privilégios*
> *Tenho certeza que é há muita coisa que ainda não foi dita*
> *Se a negra recita não é vista ainda*
> *E você na hora de escutar e poder falar*
> *Partiu conhecimento mas também receba*
> *Respeito se você der vem do mesmo*

---

[112] Anónimos, pois a roda de conversa circulava muito rapidamente e as pessoas não se identificavam.

[113] *Rolê* é uma gíria utilizada pela juventude, que significa "passear, dar uma volta, andar por ai sem preocupação nem compromisso". Fonte: Dicionário Informal. Disponível em https://www.dicionarioinformal.com.br/rolê/. Acedido em: 26 jun. 2018.

[114] Os *beats* (ou caixa de batida) são sons produzidos pela boca, a percussão vocal que dá o fundo musical para a *rapper* fazer sua rima.

[115] A Mestre de Cerimónias (MC) é uma espécie de mediadora do evento, puxa as palavras de ordem, organiza a apresentação, estimula a participação de novas *rappers* e incentiva a colaboração entre as participantes. Conduz a votação popular e incentiva que Batalha só há no nome, pois a competitividade é secundária. Ela também faz os avisos básicos: "A Batalha das Mina está aberta a sugestões sobre roda de conversa, *pocket shows* e quaisquer outras atividades e modo de organização. Todo sábado tamo unida em prol do fortalecimento da cultura *hip-hop*. BATALHA DAS MINA É A NOSSA ESSÊNCA, O QUE SIGNIFICA? RESISTÊNCIA!!" (MC).

Se eu aprendi foi na rua e a vida continua e as preta não tão muda
Tão cantando e a nossa voz é o RAP
O bagulho é loco mano
E tipo ouve a nossa prece (Ananin, 2018).

Figura 22 Roda da Batalha do Conhecimento na 'Batalha das Mina', junho de 2018

Fonte: Vera Gasparetto.

Os temas são de conteúdo contundente, onde as rimas denunciam o sistema, o preconceito racial e com a periferia, a "a violência em toda a parte, que pode ser combatida com a arte", como rima uma *rapper*: o RAP como uma forma protesto, de fazer-se ouvir e resistir. Mesmo temas de denúncia, afinal como diz uma delas "minha rima é navalha", são feitos com humor e arrancam risadas da plateia. A Batalha é um espaço de denúncia, encontro, convivência, empoderamento das mulheres, conversas e travessia para a continuação do rolê da juventude, que se reúne em torno da cena *hip-hop* para falar da sua luta quotidiana, do seu olhar sobre o mundo e dos seus sonhos para o futuro.

Considerações Finais

As observações realizadas e o referencial teórico utilizado nos levam a refletir sobre alguns pontos, que apresentamos aqui como questões a serem aprofundadas em trabalhos futuros, para pensar as realidades plurais do Brasil. As mulheres estão nas ruas ocupando o espaço público com as suas vozes, corpos e espíritos, que falam de liberdade e justiça de forma criativa, utilizando da arte e da performance como parte da política. Nesses espaços algumas sentem-se empoderadas e buscam empoderar as outras, fazendo-as encontrar um lugar de fala e de expressão de suas necessidades imediatas, para suprir as condições materiais de existência, e suas necessidades como mulheres, pertencimentos, culturas, raça/etnicidades, respeito ao seu ser e ao seu existir.

É dessa diversidade que surge o experimento de novas linguagens para além da fala, mas na utilização dos corpos, das narrativas do RAP e da 'Batalha das Mina', das cidadãs *performers*, de novas formas de expressar e fazer ouvir suas reivindicações e descontentamentos com o sistema. As minas têm conhecimento, são capazes de se organizar e lutar por seus direitos, sabem o que querem e como querem e necessitam de se fazer ouvir por agentes de Estado responsáveis por atender aos direitos humanos das mulheres.

É dessa "contracultura política feminista" que emerge o caráter político do corpo e o seu lugar nas manifestações, espaço de arte e expressão política, que priorizam a transformação social, para além da individual. As ações/manifestações descritas são espaços de "A-tua-ação" no mundo (= Atuação) ou qual a tua ação no mundo e o protagonismo de cada espaço relatado e de cada ativista soma-se para um processo coletivo de construção das agendas, que tratam de resistir e propor a respeito de questões económicas, sociais, territoriais, políticas, culturais. Questionam o patriarcado, o papel do Estado e as formas de exploração sobre a vida das mulheres.

Merece destaque o aspeto intergeracional das manifestações, onde convivem grupos de ativistas de várias faixas etárias, compostos maioritariamente por jovens mulheres, mas também senhoras e crianças (acompanhando suas mães, muitas desses bebés de colo[116]), assim como a presença de homens, que participam de forma secundária, com uma postura respeitosa ao protagonismo feminino. Percebe-se também uma "estética feminista", sendo o espaço de uma geração que performa o seu corpo, utilizando-se dele para o protesto (meu corpo, minhas regras) e denunciando os padrões e estereótipos de beleza pautados pelo senso comum e pelos média. São espetáculos coletivos onde as mulheres são belas - cada uma com seu jeito - e protagonistas, que questionam a supremacia do texto, revelando a potência de utilizar corpo, voz, dança, música, teatro, percussão, adereços, brinquedos, o lúdico: fantasias que falam da realidade.

Desse espaço polifónico escutam-se várias vozes e pertencimentos, diversidades que por vezes revelam agendas comuns, mesmo diante das especificidades de geração, orientação sexual, classe e raça/etnia. É desse mosaico que surgem as novas linguagens e narrativas que constroem a identidade dessa nova fase e forma dos protestos de/na rua. Surge assim uma "ética feminista", o empoderamento individual, mas também coletivo, onde destaca-se a alteridade (a palavra e a necessidade da outra também "me mobiliza" e com a qual sou solidária) e o falar por "si mesma" ou pelo seu grupo com a garantia do lugar de fala, de pertencimento, da representação que produz potência política.

Há borramentos das hierarquias nas relações entre as mulheres/ativistas, diferente da característica das organizações de movimentos sociais tradicionais, onde há

[116] Destacamos aqui as organizações de "Mães Estudantes", de "Cientistas que viraram mães", Movimento de Doulas entre outras, que debatem a maternidade e o espaço público.

uma centralidade e lideranças eleitas e pré-definidas que falam por "todas" e pelas "outras". Nas expressões artísticas de rua, como na 'Batalha das Mina', nas performances teatrais, danças coletivas isso fica mais evidente. Nesses processos há algo em comum: o ciberativismo tem um papel mediador em diferentes âmbitos. Desde o chamamento, articulação, organização, passando pelo espaço público e mobilizando setores da sociedade para uma presença ainda que virtual, pois tem conhecimento e está no debate, potencializando o alcance das pautas e da luta política. Essas novas formas de organização, de estar juntas e de construir processos coletivos e diversos de maneira alargada são favorecidas em parte pela atuação em rede e na rede, onde as relações de poder são caracterizadas pela distribuição horizontal de papéis e dos processos de decisão, a valorização das múltiplas lideranças, diálogo, polifonia e visibilidade das questões das chamadas "periferias", que saem das margens e passam a ocupar os centros.

Referências Bibliográficas

Alvarez, S. E. (2014). Para além da sociedade civil: Reflexões sobre o campo feminista. *Cadernos Pagu*, 43, pp.13-56.

Augé, M. (1994). *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade.* São Paulo: Papirus.

Batalha das mina Florianópolis. Disponível em: https://www.facebook.com/batalhadasminas/. Acedido em: 11 jun 2018.

Bedinelli, T. (2015). O que o PL 5069 diz (e não diz) sobre a pílula do dia seguinte: tire dúvidas. *El País*. Acedido em: 14 nov. 2015. Disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/12/politica/1447357721_656693.html

Binde, J. L. (2008). Não-Lugares – Marc Augé. *Revista Antropos*, 2, pp.121-124.

Caballero, I. D. (2011). *Cenários liminares: teatralidades, performances e política.* Uberlândia: EDUFU.

Camargos, R. (2015). *Rap e Política – percepções da vida social brasileira.* São Paulo: Boitempo.

Carrera, A. (2008). Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In Lima, E. (Org.) *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7Letras.

Castells, M. (2003). *A Sociedade em Rede.* São Paulo: Paz e Terra.

Castells, M. (2013). *Redes de Indignação e de Esperança.* Rio de Janeiro: Zahar.

Cohen, R. (1989). *Performance como linguagem: a Redes de Indignação e Esperança: movimentos sociais na era da internet criação de um tempo-espaço de experimentação.* São Paulo: Ed. Perspectiva.

Coronato, V. & Franzoni, T. (2013). *A experiência sensorial e a experiência sensível nas artes.* Urdimento, 2(21), pp. 142-151.

Costa, I. C (2012). *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética.* São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2011). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34.

Fabião, E. (2008). Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, 8, pp. 235-246.

Faria, L. (2017). *Cenas Urbanas: Performance e política nas ruas de Florianópolis* (Trabalho de graduação). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Ferreira, G. (2013). Feminismo e redes sociais na Marcha das Vadias no Brasil. *Revista Ártemis*, 15, pp. 33-43.

Fuentes, M. (s/d). Performance, política e protesto. In *Performance Studies.* Disponível em: http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/performance-politics-and-protest-1.

Gasparetto, V. F (2014). *A busca por uma cidadania da imagem: organização, lutas e articulação de políticas públicas no Brasil pela Rede Mulher e Mídia* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Langdon, E. J. (2006). Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. *Ilha Revista de Antropologia*, 8(1/2), pp. 162-183.

Lehmann, H. (2009). *Prefácio a Escritura política no texto teatral*. São Paulo: Perspectiva.

Longman, G. & Viana, D. (2010). A Associação entre Arte e Política – Jacques Rancière. *Revista CULT*. Acedido em: 4 mar. 2018. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-jacques-ranciere/.

Menezes, J. de A. & Costa, M. R (2010). Desafios para a pesquisa: o campo-tema movimento hip-hop. *Psicologia & Sociedade*, 22(3), pp. 457-465.

Mostaço, E. (2010). Da arte de quebrar pedras ou a cena da emancipação. *Urdimento. Revista de Estudos em Artes Cênicas,* 15, pp. 11-19.

Naspolini, M. (2014). Vértice Brasil: uma experiência de colaboração em movimento. *Revista do Lume*, 5.

Rancière, J. (2005). *A Partilha do Sensível. Estética e Política.* São Paulo: Editora 34.

Raposo, P. (2014). Festa e Performance em Espaço Público: tomar a rua!. *Ilha Revista de Antropologia*, 16(2), pp. 89-114.

Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento.

Ribeiro, F. C. (2010). Action painting, happening e performance art: da ação como fator significante à ação como obra nas artes visuais. *VISUALIDADES*, 8(2), pp.113-137.

Scherer-Warren, I. (2012). *Redes emancipatórias: nas lutas contra a exclusão e por direitos humanos.* Curitiba: Editora Appris.

Taylor, D. (2013). Atos de Transferência. In Taylor, D. *Arquivo e Repertório: performance e memória cultural nas Américas.* Belo Horizonte: Editora UFMG. Acedido em: 14 jul. 2016.

Urbinati, N. (2010). Unpolitical Democracy. *Political Theory*, 38(1), pp. 65–92.

PARTE III

PORTUGAL PROTESTA

CAPÍTULO 8

Conexões da lusofonia: aproximações entre Brasil e Portugal por meio do RAP

Rômulo Vieira da Silva
Luiza Bittencourt

Resumo

As parcerias entre jovens músicos brasileiros e portugueses tem crescido substancialmente nos últimos anos. Essas experiências de composição e performance coletiva também foram intensificadas no RAP, com a criação de projetos como o *Língua Franca* (que une Emicida, Rael, Capicua, Valete) e as canções como *Um Só Coração* (com MV Bill, KmillaCDD e NGA), *Versos Que Atravessam O Atlântico* (de Vinicius Terra, Allen Halloween, Mundo Segundo e 2F) e *Tamojuntos* (de Dengaz com participação de Marcelo D2). O presente artigo pretende analisar como ocorrem essas conexões e compreender as identidades culturais e disputas envolvidas nas letras das composições dessas parcerias, levando em conta os conceitos de lusofonia (Almeida, 2008; Arenas, 2011, 2012; Dias, 2009; Guerreiros, 2015; Martins, 2006; Moehn, 2010; Santos, 2002; e Vanspauwen, 2010, 2011 e 2013), globalização (Canclini, 2007; Appadurai, 1996; Ortiz, 2003; Taylor, 1997) e hibridação cultural (Appadurai, 1996; Bhabha, 1998; e Canclini, 1997). A hipótese levantada por este estudo é de que a conexão lusófona ocorre substancialmente por meio da língua e o RAP serve como meio para essa aproximação. A metodologia aplicada pretende realizar uma revisão bibliográfica baseada em questões que abordem os conceitos de identidade cultural, performance artística e género musical; além de uma análise de conteúdo (Bardin, 2009) que considere as letras das colaborações, assim como entrevistas concedidas pelos músicos entre 2013 e 2018.

Introdução

Se as sociedades brasileira e portuguesa têm apresentando um entrelaçamento cada vez maior nas últimas décadas[117], seja por meio de políticas de aproximação, imigração e intercâmbio artístico, científico e tecnológico, esse vínculo parece ser reafirmado e ampliado a partir de parcerias musicais que têm o RAP como veículo principal. Canções como *Versos Que Atravessam O Atlântico*[118] dos *rappers* Vinicius Terra (do Brasil), Mundo Segundo (de Portugal) e Allen Halloween (de Guiné-Bissau), assim como *Ela*[119] de Emicida e Rael (ambos do Brasil) em colaboração com Capicua (de Portugal) e Valete (português de origem santomense) são dois exemplos que materializam essa ligação.

[117] Algumas das interlocuções e acordos bilaterais estabelecidos entre as nações nos últimos anos: https://goo.gl/DN7hhR. Acedido em: 15 jul. 2018.
[118] Videoclipe de *Versos Que Atravessam O Atlântico*, lançado em julho de 2013: https://goo.gl/455C4r. Acedido em: 15 jul. 2018.
[119] Videoclipe de *Ela*, lançado em março de 2017: https://goo.gl/26D6za. Acedido em: 15 jul. 2018.

Diante da expansão da internet e consolidação da cultura digital, as cenas de RAP que têm o português como língua oficial começaram a esboçar uma conexão mais substancial, organizando canções colaborativas, coletâneas, eventos e outras formas de cooperação, especialmente entre Brasil e Portugal a partir dos anos 2010. As parcerias entre os *rappers* Dengaz (Portugal) e Marcelo D2 (Brasil), realizada em 2015 por meio da canção *Tamojuntos*, e de MV Bill e Camila CDD (também brasileiros) com NGA (*rapper* angolano radicado em Portugal), na canção *Um Só Coração*, são outros demonstrativos desse fenómeno. Este artigo propõe-se a refletir sobre como a conexão entre países lusófonos, as suas identidades e os traços culturais são estabelecidos, buscando compreender como essas cooperações articuladas por intermédio do género musical RAP possibilitam a interlocução de diferentes cenas[120] e expressões artísticas relacionadas ao género e que têm como principal conectivo a língua portuguesa. Para isso, o estudo apresenta apontamentos e propõe reflexões a partir do exame de cinco canções de RAP oriundas de colaborações entre artistas associados às cenas brasileira e portuguesa do movimento *hip-hop*, produzidas entre 2013 e 2018.

A metodologia do estudo apresenta ainda uma entrevista semiestruturada com o *rapper* brasileiro Vinicius Terra, precursor e entusiasta dessas conexões, ao passo que o artista foi um dos fundadores do Projeto BPM[121], autodenominado primeiro grupo lusófono de RAP. A sua trajetória tem sido substancialmente demarcada por parcerias com artistas lusófonos[122] e pela promoção de eventos musicais[123] que buscam conectar r*appers* das cenas brasileira e portuguesa. Além disso, também são consultadas entrevistas concedidas pelos *rappers* - responsáveis pelas parcerias – nos média, entre 2015 e 2018, considerando que tanto as letras das músicas quanto os depoimentos concebidos pelos artistas deixam transparecer certos traços, valores e proposições que atravessam as colaborações. Dessa forma, esta investigação parte dos conceitos de lusofonia (Vanspauwen, 2013), globalização (Canclini, 2001; Ortiz, 1994; Appadurai, 1990) e hibridação cultural (Martin-Barbero, 2006; Canclini, 2001) para analisar a hipótese de que a conexão lusófona ocorre substancialmente por meio da língua e o RAP serve como meio para a aproximação.

---

[120] Referimo-nos, neste caso, às cenas locais de RAP dos países lusófonos que se conectam a partir de parcerias musicais, como as observadas neste capítulo. Nossa noção de cena musical parte dos estudos de Will Straw (1991) e Simone Pereira de Sá (2013), entendendo *cena* como um ambiente local ou global, marcado pelo compartilhamento de referências estético-comportamentais que englobam um ou mais géneros musicais. Se, por um lado, a ideia de cena musical supõe uma demarcação *territorial*, concretamente percebida pelos rastros deixados nos espaços urbanos pelos eventos sonoros, por outro, também abarca uma demarcação *virtual*, considerando a mediação da cultura digital na cena musical e seus desdobramentos na grande rede.

[121] Projeto BPM (Brasil e Portugal Misturados). Parceria de Vinicius Terra com os artistas portugueses Mundo Segundo e Sr. Alfaiate. O grupo lançou, em 2014, um álbum homónimo, *Projeto BPM*, contando com 7 faixas: https://goo.gl/jTD7WL. Acedido em: 20 nov. 2018.

[122] Dentre eles: Allen Halloween e NBC.

[123] Como é o caso do *Festival Terra do RAP*, com 4 edições até 2018 e cerca de 30 artistas lusófonos participantes. Em 2015, o evento promoveu uma homenagem à África lusófona: https://goo.gl/mwPf3o. Em 2018, foi uma das atrações do Experimenta Portugal: https://goo.gl/sBHsFN. Acedido em: 20 nov. 2018.

Uma comunidade musical: hibridações culturais e sons lusófonos

O estabelecimento da globalização tensiona e problematiza os discursos identitários, evocando importantes debates sobre as relações no mundo contemporâneo. Isso ocorre, uma vez que demanda a consideração de diferentes perspetivas territoriais, levando à reformulação de identidades a partir de diálogos transnacionais que podem dar origem a diversas conexões baseadas num sentimento de pertença comunitário. A partir da globalização económica, ocorreu também um processo de mundialização da cultura, com a formação de uma memória internacional popular (Ortiz, 1994), cujos elementos composicionais são continuamente reciclados, em que o passado se mistura com o presente e passa a determinar novas conceções de mundo e novos comportamentos (Ortiz, 1994 In Bastos, Brito & Hanna, 2008).

Como explica Canclini (2001: 32), "essa internacionalização gerou uma abertura das fronteiras geográficas das sociedades, para incorporar bens materiais e simbólicos das outras", provocando uma rearticulação profunda das relações entre culturas e entre países, mediante uma descentralização que concentra o poder económico e uma desterritorialização que hibridiza as culturas (Martin-Barbero, 2006). Neste contexto, esses cruzamentos socioculturais que ocorrem como efeito dessa globalização provocam processos de hibridação cultural, em que "estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (Canclini, 2001: 19). Ocorre, portanto, uma reconfiguração no modo de interação entre o global e o local, e as identidades nacionais perdem força em alguns aspetos para as identidades locais, regionais e comunitárias (Hall, 2003).

Conforme propõe Martins (2015), a conceção de globalização pode levantar diferentes narrativas. A primeira é uma com viés cosmopolita, que reúne indivíduos que possuem uma identidade móvel no mercado global; envolve a cultura-mundo, uma cultura da unidade, servida por uma única língua, o inglês. Por outro lado, um segundo contexto envolve uma característica multiculturalista, ou seja, composta por identidades formadas pela mistura, pela miscigenação de etnias, línguas, memórias e tradições. E é nesse segundo âmbito que se encontra a *lusofonia*: um movimento multicultural de povos que falam uma mesma língua, o português. Como propõe Martins (2015: 11), trata-se, portanto, de uma "rede tecida de fios de muitas cores e texturas, uma rede capaz de resistir à redução do diverso a uma unidade artificial".

A lusofonia é uma designação comummente usada em referência ao conjunto de falantes da língua portuguesa, compreendendo geralmente a comunidade global que tem o idioma como sua língua oficial. É constituída por países como Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor-Leste, além de cidades e povoados, como Macau na China e Goa na Índia, que também compartilham alguns dos traços linguísticos e culturais da diáspora lusófona. Esse

termo pode ser entendido como uma estratégia de "construção de uma plataforma comum de entendimento ao nível político, económico e cultural no espaço transnacional da língua portuguesa" (Vanspauwen, 2013: 1). Embora o debate sobre a lusofonia ainda seja demarcado por ambiguidades – ao passo que o conceito também parece estar associado ao processo colonial em que as ex-colónias são aglutinadas ao uso da língua do antigo colonizador, produzindo certo apagamento da exploração histórica em detrimento da unificação –, e considerando ainda que a noção de uma comunidade lusófona formada por 250 milhões de falantes se constitui como uma ideia em construção, entendemos como lusofonia, neste estudo, a reunião dos povos que têm a língua portuguesa como idioma referencial, seja ela língua oficial ou não. Essa conexão linguística, ainda que não evidencie por si só a realidade multicultural dos países lusófonos, que apresentam um conjunto complexo de traços particulares, e nem atue como fator automático de identificação cultural por parte dos falantes do idioma, constitui-se como um instrumento notável de interligação dos indivíduos que utilizam a mesma língua de acordo com o contexto pelo qual estão inseridos (Matheus, 2003).

O setor musical tem passado por um processo contínuo de reconfiguração nas últimas décadas, particularmente em razão da expansão da cultura digital, e isso também tem impactado essas conexões lusófonas. Isto é, considerando que parte significativa da experiência de fruição e articulação musical acontece na contemporaneidade por meio das plataformas digitais, fazendo com que as cenas musicais e seus atores estabeleçam novas formas de relacionamento por intermédio dos sites de redes sociais (Pereira de Sá, 2013), podemos apontar que o meio digital é o espaço pelo qual as relações musicais lusófonas são constituídas, por vezes primariamente, permitindo com que as distâncias e os territórios longínquos estejam mais próximos. Nesse sentido, tais fluxos culturais dinamizam as relações e facilitam sociabilidades tanto entre músicos de diferentes nacionalidades – levando à formação de parcerias –, quanto entre fãs/ouvintes, que utilizam as plataformas digitais para consumir os produtos lançados.

Sob essa perspetiva, é interessante notar que se a noção de lusofonia é questionada, também por instituir uma espécie de prevalência portuguesa nos vínculos entre os países lusófonos, pelo qual Portugal e sua cultura estabeleceria um predomínio nas relações, a música e especificamente o RAP parecem assentar outra face dessa interlocução, em que as trocas culturais são mais intensas, influenciadas por ritmos, dialetos e signos de diferentes regiões dos países de língua portuguesa.

Afinal, a produção musical local traz um sentido de reinvenção da tradição, assim como ideias de autenticidade (La Barre, 2010) e elas são conectadas por meio dessas parcerias entre músicos de diferentes nacionalidades, ampliando o sentimento de pertencimento para além de um entendimento territorial nacional, o que lhes confere

uma sensação de integração a algo ainda maior. Levando em conta o entendimento de que a cultura perpassa todas as práticas sociais e se constitui como a soma do inter-relacionamento das mesmas (Hall, 2003), a formação de uma comunidade a partir da reunião de indivíduos conectados mediante certas familiaridades, reconfigura tradições e gera relações e dinâmicas de sociabilidades que dão origem a uma ligação àquele grupo social. Trata-se de um sentimento de pertencimento comunitário. No setor musical, esse sentimento lusófono passou a ser exaltado nos média a partir do documentário *Lusofonia: a (r)evolução*[124], lançado em 2006 pela *Red Bull Music Academy*, como aponta Vanspauwen (2010: 297), que, ao analisar o produto audiovisual, destaca a música como "ponto de conexão entre músicos migrantes lusófonos na mesma cidade pós-colonial".

O documentário ajuda numa compreensão histórica das relações que tentamos observar, uma vez que constrói uma narrativa cultural que sugere que os sons lusófonos ainda estão interligados, tentando aumentar a visibilidade dos músicos e as suas oportunidades profissionais (Vanspauwen, 2013). Diante desse cenário, *Lusofonia: a (r)evolução* apresenta um quadro mais favorável às músicas lusófonas em Portugal, tanto institucionalmente como comercialmente (Vanspauwen, 2013), introduzindo depoimentos de diversos artistas de países de língua portuguesa que residem ou fazem *shows* no país, considerando principalmente a cena musical da cidade de Lisboa. Além disso, apresenta uma retrospetiva histórica de cinco séculos de conexões musicais repletas de hibridações culturais entre Portugal e outras nações.

O documentário argumenta que a música funcionou como um meio de integração social desde o final da Idade Média e o começo do Renascimento, quando teve início o período da "Era dos Descobrimentos", em que Portugal encabeçava uma intensa exploração marítima. Relativizando a violência do processo de colonização, o vídeo foca-se na ideia de que as trocas sociais e culturais, que levaram ao surgimento de géneros musicais lusófonos, tinham como base um mercado de escravos em Cabo Verde, em que foram identificadas ligações entre o Fado (português) e o Morna (cabo-verdiano). A segunda época analisada pela produção discorre sobre os períodos em que os territórios lusófonos se encontravam sob regime ditatorial (neste caso, Portugal e Brasil) e colonial (no caso dos PALOP - Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa). Neste contexto, são destacados o movimento da Tropicália no Brasil, bem como artistas portugueses e africanos que usavam também localmente a música como uma ferramenta política, a fim de conscientizar as suas sociedades levantando questionamento às ordens políticas (ditatoriais e coloniais) vigentes. Já nos anos 1980,

[124] Sinopse: documentário sobre a música no espaço lusófono. Debruça-se sobre um movimento musical que emerge da cidade de Lisboa – e que passa por Sara Tavares, Lura, Nell Assassin, SP&Wilson, Nigga Poison, Chullage, Da Weasel, Cool Hipnoise ou Buraka Som Sistema – contextualiza-o à luz de vários momentos históricos, políticos, sociais e musicais. Estabelece-lhe a ponte com África (de Raúl Indipwo, Tito Paris, Celina Pereira, Tcheka ou Bonga) e Brasil (de Chico Buarque, Seu Jorge ou Marcelo D2), evidenciando a partilha de afeições musicais, estéticas, bem como inspirações. Disponível em: https://goo.gl/cbv6A5. Acedido em: 15 jul. 2018.

houve o nascimento de uma indústria fonográfica e o início de um processo de intercâmbio com a chegada de músicos africanos em Lisboa.

No que toca ao momento seguinte, identificado pelo documentário como a "nova mestiçagem", é evidenciado que a ideia de lusofonia ganha uma nova vida graças a uma nova geração da música urbana, influenciada principalmente pelo RAP. E, finalmente, o filme é encerrado percorrendo o período que se segue após os anos 2000, em que as hibridações nas músicas lusófonas tornam-se mais evidentes, com diversas parcerias, como as que são analisadas neste capítulo. Com o objetivo de assimilar como esses vínculos e contrastes são instituídos, propomos aqui uma análise de conteúdo das canções e entrevistas de artistas de RAP, que procura verificar como o atravessamento dessas cenas é produzido, assim também como se dão as relações entre esses artistas e quais são as temáticas e elementos simbólicos mais recorrentes em suas colaborações.

Conexões metodológicas

O RAP é o género musical da cultura *hip-hop* e como toda expressão sonora possui características próprias, traços que estão inscritos na sua formulação. Se os géneros musicais apresentam regras económicas, semióticas, técnicas e formais (Janotti, 2004), o RAP também é atravessado por certas práticas e convenções que acabam por configurar a maneira como o género é produzido, apresentado e recebido. O discurso rítmico é uma marca particular dessa expressão artística e delimita frequentemente a própria existência do RAP. Isso quer dizer que essa fala cadenciosa, reconhecida como o *ato de rimar*, é um traço elementar da manifestação, indispensável para sua realização. Sem ele, é possível que os ouvintes mais engajados afirmem que não existe RAP em uma canção, colocando em *xeque* sua validade. Assim, o discurso rítmico, como elemento intrínseco ao género, molda a maneira como o RAP apresenta seus conteúdos, exigindo frequentemente uma abordagem mais densa, que dê conta da exposição oral requerida pela expressão musical. É como se o RAP, diante das suas regras técnicas e formais, requeresse certa substancialidade do que é rimado pelo MC, sugerindo consistência e/ou volumosidade frente àquilo que é dito em cada verso. Essa suposta exigência acaba por determinar como uma produção é conduzida, e no caso do nosso objeto de análise, indica que as trocas culturais de artistas lusófonos de diferentes regiões, realizada por meio do RAP, podem ser mais robustas e intensas se comparadas a outras formas de expressão.

Uma prática comum em cenas do RAP de diferentes lugares do mundo, sejam esses espaços lusófonos ou não, é a abordagem do local de origem do *rapper* como tema das suas músicas. Muitos dos versos de um número considerável de canções referenciam o bairro, a comunidade ou o território do artista, as práticas culturais particulares à região, a sua trajetória e procedência, além dos seus objetivos. Falar sobre si mesmo no RAP, demarcando o seu lugar, as suas adversidades e anseios, é

uma ação particularmente comum que diz muito sobre os modos como este género musical e seus artistas estabelecem diálogos e se apresentam. Em alguns dos trechos das letras que selecionamos aqui para realizar um exame apoiado na análise de conteúdo, é possível observar com clareza essa particularidade.

As cinco canções escolhidas são colaborações realizadas entre *rappers* do Brasil, Portugal, Angola, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, todos associados às cenas brasileiras e portuguesas do RAP. A escolha abarca artistas independentes e vinculados a grandes gravadoras, da velha e da nova escola, evidenciando produções contemporâneas, todas concebidas a partir de 2013. São elas: *Versos Que Atravessam O Atlântico* (2013), de Vinicius Terra, Mundo Segundo e Allen Halloween; *Tamojuntos* (2015), de Dengaz e Marcelo D2; *Ela* (2017), de Emicida, Rael, Capicua e Valete; *Um Só Coração* (2017), de MV Bill, CamilaCDD e NGA; e *Para Que Fique Escrito* (2018), de Vinicius Terra e NBC.

Utilizamos a análise de conteúdo como suporte e inspiração metodológica para este estudo, porque este é um método que serve como norteador para o exame e a descrição objetiva e sistemática da mensagem que buscamos analisar, permitindo que a interpretação dos dados linguísticos observados seja adequadamente conduzida e não perca de vista os critérios que orientam a investigação. Entendemos, assim, que "enquanto esforço de interpretação, a análise de conteúdo oscila entre os dois polos do rigor da objetividade e da fecundidade da subjetividade" (Bardin, 1977: 9-10), configurando-se como uma ferramenta útil para o desenvolvimento do trabalho apresentado.

Deste modo, para a formulação das categorias e análise das canções selecionadas, elencamos três etapas da análise de conteúdo: 1) o recorte, referente à escolha dos trechos líricos; 2) a enumeração, referente à escolha das regras de contagem; 3) e a classificação, referente à escolha das categorias. Assim, as categorias criadas foram determinadas pela frequência em que as temáticas associadas a elas surgem em meio às letras das canções, considerando que a recorrência dessas aparições parece revelar produções de sentido relevantes para pensarmos o nosso objeto. Diante disso, observamos quatro categorias principais, que estão relacionados entre si: a) identidade e pertencimento; b) cooperação; c) metalinguagem individual; e d) registo de trajetória. Na próxima seção, apresentamos as letras das canções acompanhadas das categorias, assim como observações decorrentes da análise das letras e outras contextualizações a partir de entrevistas e dados correlatos.

Estudo das conexões: nossa língua são as rimas

A primeira categoria está pautada numa canção que busca assentar a conexão entre os países lusófonos e suas cenas, evocando, deste modo, um senso de pertencimento. Assim, a classificaremos como *identidade e pertencimento*. O refrão de *Versos Que*

Atravessam O Atlântico, lançada em 2013 por Vinicius Terra, Mundo Segundo e Allen Halloween, deixa essa articulação clara, como pode ser observado:

> Para a Lusofonia nasce um novo dia
> Os povos acordaram numa mesma sintonia
> Língua, sonho, rap, rua
> O ritmo saiu de uma cabeça como a tua (*Versos Que Atravessam o Atlântico*, 2013).

Os enunciados contidos no refrão tentam estabelecer um laço comunitário, que reconhece os indivíduos lusófonos como parte de uma mesma coletividade, que pensa a si mesmo como um grupo de pessoas interligado por um conjunto similar de estímulos, anseios e formas de ver o mundo. Neste sentido, fazer parte desse agrupamento seria estabelecer uma relação de reciprocidade, em que os valores e desejos acabariam por apresentar certa consonância. Tendo em vista os traços sociais que se repetem na maioria dos países de língua portuguesa, onde o quotidiano apresenta desafios diários e há uma mesma aspiração a uma vida melhor, o senso de pertencimento articulado na canção também gira em torno dessa similaridade.

Por outro lado, os versos do guineense Allen Halloween demonstram também a possibilidade de autorrepresentação na música, em que as marcas particulares da história pessoal e do território de origem são evocadas como balizador da lusofonia e delimitador da sua naturalidade – ou seja, da procedência e linhagem cultural do artista. O facto de cada MC possuir quase o mesmo número de versos na canção e escrever aquilo que deseja, possibilita uma articulação mais democrática das diferentes faces lusófonas, trazendo luz sobre identidades que embora sejam consonantes são distintas. O verso do *rapper* destaca:

> Nascido no maior gueto do mundo, no continente Africano
> Comprei um passaporte para o outro lado do oceano
> Com os trocos que eu ganhei, mano
> Deixei tudo para trás, atrás do sonho Lusitano
> Construi e limpei as moradias da Tuga
> Com força e empenho de quem nunca teve uma
> Eles enganaram-me, ou eu errei, é minha culpa
> É a vida dos nossos pais numa história curta (Allen Halloween, *Versos Que Atravessam O Atlântico*, 2013).

A música *Versos Que Atravessam O Atlântico*, além da substancialidade lírica, interessa-nos por ser aparentemente o primeiro registo que reúne artistas lusófonos de três continentes distintos – um africano, um europeu e um sul-americano. Para o *rapper* brasileiro Vinicius Terra[125], organizador da colaboração, a canção gravada em 2013 no Rio de Janeiro foi um divisor de águas naquilo que consiste essas conexões, permitindo pioneiramente uma reunião de perspetivas lusófonas distintas por meio

[125] O artista concedeu entrevista para os autores exclusivamente para este artigo (25 jun. 2018). Todas as passagens relativas a declarações do *rapper*, não referenciadas a outras fontes, são provenientes desta conversa.

do RAP e abrindo espaço para outras parcerias que viriam a surgir. Foi este primeiro passo, que possibilitou a criação, em 2014, do autodenominado primeiro álbum lusófono de RAP, que nasceu pela colaboração entre Vinicius Terra (Rio de Janeiro), Mundo Segundo (Porto) e Sr. Alfaiate (Lisboa). A obra intitulada *Projeto BPM* (Brasil e Portugal Misturados) foi gravada em 2014, em quatro dias, no estúdio do *rapper* português Mundo Segundo, na cidade do Porto. Uma iniciativa que aproximou os artistas e as cenas, e propiciou que as trocas culturais e o sentimento de pertencimento fossem mais vívidos.

Articulações e elementos simbólicos similares podem ser observados noutras obras criadas a partir de colaborações lusófonas, como é o caso de *Um Só Coração*, lançada em 2017 por MV Bill, CamilaCDD e NGA, e produzida pelo DJ Caíque. Por isso, incluímos a canção nesta mesma categoria. Se o título da música já não atuar como indicador do conteúdo apresentado nela, o refrão deixa a interlocução evidente:

> Mesma língua, um só coração
> Movimento, resistência que brota do chão
> Sentimento que não cala, não gostamos de senzala
> Temos liberdade para andar na contramão (MV Bill, CamilaCDD & NGA, *Um Só Coração*, 2017).

Os versos atravessados por um viés de protesto também estabelecem uma interligação entre os países lusófonos e suas cenas, desta vez instituindo um senso de identidade e pertencimento a partir das adversidades particulares ao povo negro brasileiro e angolano. Na articulação poética esboçada, a língua seria uma ferramenta de luta e transmissão de emoções que conectaria os povos. Outro ponto de destaque é que o coração é figurativamente o ponto central das emoções de um indivíduo: onde os sentimentos, os afetos, os receios, as vontades se misturam. Na proposição da música, ter um só coração seria como compartilhar um mesmo conjunto de vínculos afetivos, vivências e interesses, que estariam conectados por meio da associação a uma mesma língua, a um mesmo movimento de resistência contracultural ligado ao RAP, assim como a um mesmo contexto social periférico, próprio ao Sul Global (Mignolo, 2011). Parte do verso de MV Bill na canção sintetiza esse contexto, delimitando tanto os infortunos quanto a possibilidade de livre conexão entre os países lusófonos.

> Seja bem-vindo ao meu mundo sinistro
> Nessa viagem não tem que ter visto
> Conexão, desenvolvendo a visão sem escravidão
> Eles não sabem da nossa meta, do nosso plano
> Juntar a Cidade de Deus, brasileiro e africano
> Encontro lusofônico, impacto supersônico
> Tentar negar a nossa existência é irônico
> O beat é do DJ Caique
> Levando a bandeira de sangue de Salvador a Moçambique (MV Bill, *Um Só Coração*, 2017).

Em paralelo e complemento à primeira, a segunda categoria está estruturada na ideia de coesão e ajuda mútua, em que a associação entre os pares, especificamente neste caso Brasil e Portugal, geraria, sobretudo, um todo mais forte. Por isso, esta categoria é denominada de *cooperação*. A canção *Tamojuntos*[126], lançada em 2015 por Dengaz e Marcelo D2, procura denotar a potência gerada pela união entre duas forças aliadas, em que a conformidade de pensamentos e esforços impulsionaria a um sucesso global. Claro que a abordagem dos artistas está repleta de figuras de linguagem, que são articuladas tendo como referência as inerências semióticas do RAP, como a autoafirmação, o periférico (representado na obra a partir da favela ou da *quebrada*), a conscientização e a força coletiva (frequentemente atribuída a bancas, gangues e *crews*, e no caso da música às menções à "união", "família" e "rapaziada"):

> Saca só, juntos somos linha de frente
> É que eu vim de ala em marra, vim com a faca no dente
> Sabe aquela ideia de dominar o mundo?
> Hã, juntar rapaziada só para fazer barulho
> Chegou a hora chapa, entra de sola
> Porque quem ficar de fora não vai contar história
> Aí, tô com a família e posso bater no peito
> Ando em qualquer quebrada, porque eu tenho respeito
> Mas pera aí, eles não querem isso
> Querem a rapaziada com revólver na mão
> Querem nego babaca e sem nenhum compromisso
> Mas pense bem, juntos somos forte, irmão!
> Defende a sua quebrada, vai
> Cabeça levantada, vai
> Cê quer o que eles querem, nós tamo lado a lado
> Eu trago rosas e adagas e tô sempre preparado (Marcelo D2, *Tamojuntos*, 2015).

A terceira categoria surge a partir da canção *Ela*, lançada em 2017 por Emicida, Rael, Capicua e Valete, junto do álbum *Língua Franca*. A música celebra e homenageia a própria música[127]. É uma criação artística que comemora, a partir da perspetiva particular de cada *rapper*, a música como forma de arte. Neste sentido, denominaremos esta categoria de *metalinguagem individual*. O trecho selecionado da canção esclarece:

> Meu nome é Ana e sou viciada em música
> É ela quem me chama quando eu já não estou lúcida
> Quando o mundo desaba e o coração se quebra
> É ela que o cola e sara, ela é que me devolve à terra
> Ella como Fitzgerald, dura como a battle
> Eu gosto dela negra como heavy metal
> Bela com som ou a capella, zuka como novela
> Tuga como a minha terra ou afro como o Fela
> Ela é como um exorcismo e eu cismo em viver dela
> É imprevista como um sismo e eu finjo conhecê-la
> Sê-la é o que eu faço hoje, foi a única saída
> E foi um DJ, de facto, que salvou a minha vida (Capicua, *Ela*, 2017).

[126] Entrevista com o *rapper* português sobre suas relações com o Brasil e sobre a parceria com Marcelo D2: https://goo.gl/jsr7rY. Acedido em: 15 jul. 2018.
[127] Entrevista em que Emicida fala sobre sua relação com a língua portuguesa e sobre a conceção do álbum Língua Franca: https://goo.gl/wNTkez. Acedido em: 15 jul. 2018.

De forma sintética, a música é uma possibilidade de expressão que usa a manipulação dos sons para representar uma ideia. Mas no caso do RAP, a manifestação musical está intrinsecamente ligada à língua e como ela é utilizada para se articular o conteúdo que deseja ser transmitido pelo artista. Diante disso, e reafirmando que a possibilidade de colaboração entre os criadores da canção analisada está assentada, acima de tudo, no compartilhamento de um mesmo idioma, nota-se o valor metalinguístico da obra apresentada pelos *rappers*, que celebra o meio de expressão (a música associada à língua) ao mesmo tempo em que utiliza ele mesmo para se expressar e estabelecer a conexão lusófona. No trecho rimado por Capicua, a música apresenta-se simbolicamente como um elemento indispensável para a centralidade e o bem-estar, servindo como dissipador de problemas e cicatrizador de feridas. É como se essa manifestação artística atuasse para abrandar as dificuldades da vida, servindo como alívio para as aflições. Um facilitador do dia-a-dia, não importando em qual formato ela se apresente. Exatamente sob essa baliza, o que os artistas propõem por intermédio da canção é uma maneira de perpetuar essa cura e continuar celebrando a música como expressão cultural. Ainda que a obra seja inteiramente concebida em língua portuguesa e entrelace brasileiros e portugueses, ela não aborda diretamente os laços da lusofonia, apesar de instituir um ato comunicativo que usa a música (e a linguagem) para falar sobre a própria música (e sobre a própria linguagem).

Outro ponto observado é que, embora os versos discorram sobre as afetações da música no quotidiano das pessoas, eles estabelecem essa relação mediante uma perspetiva individual, que possibilita um olhar particular do interlocutor frente aquilo que ele discorre sobre. Tratando-se de uma colaboração multicultural, essa abordagem consente a promoção de singularidades regionais que fazem a conexão lusófona ser definitivamente mais rica ao conter nuances culturais. Por fim, a música intitulada *Pra Que Fique Escrito*, lançada em 2018 por Vinicius Terra e NBC, sintetiza a importância da construção e do registo de uma história, além de salientar o valor de uma boa trajetória pessoal. Exatamente por isso, denominamos o nome da quarta categoria como *registo de trajetória*. O refrão da música, escrito pelo *rapper* são-tomense radicado em Portugal, NBC, corrobora com essa ideia. O trecho destaca:

> Para que fique escrito
> E que sirva de meu testamento
> Quando um dia eu me esquecer de onde vim
> Às vezes eu desisto
> Quando me perco em meus pensamentos
> E o caminho fica estreito para mim (NBC, *Pra Que Fique Escrito*, 2018).

A canção dialoga com os anseios e provações individuais que cercam todo o sujeito ao longo da vida, relembrando o valor de ter em mente a própria origem e o percurso pessoal. Notamos, assim, mais uma vez, o aparecimento da naturalidade, da ascendência ou procedência familiar como ponto de partida para a conversação

proposta na obra, como se o local de nascimento, as raízes sanguíneas e territoriais sempre fizessem parte, de uma forma ou outra, desses diálogos lusófonos. Esta inclinação revela como a discussão identitária acaba por atravessar continuamente esses laços, ainda que essa temática relacionada às origens também seja bastante presente no RAP. Considerando os modelos representativos do género musical, a tradição da manifestação também aparece na letra da canção, que demarca seu lugar como ligada às raízes do RAP ao questionar a produção contemporânea do género, mais associada ao consumo ostentativo do que à simplicidade particular aos primeiros anos da cultura *hip-hop*. Os versos dizem:

> É tipo um RAP das antiga
> É quando a causa vale mais que a intriga
> É quando o brinde vale mais que a bebida
> Quando a ideia vale mais que a rima
> O verso é carta de alforria
> Caneta, folha, imprime
> Mesmo sem ter garantia
> Enquanto fome oprime
> Tempo contra transcorria
> Uns vieram pra ser crime
> Outros pra ser poesia (Vinicius Terra, *Pra Que Fique Escrito*, 2018).

A abordagem autobiográfica de *Pra Que Fique Escrito* invoca a relação de amor dos seus compositores com a cultura *hip-hop* e propriamente as experiências vividas por eles diante da associação ao RAP. É uma obra que, como a música *Ela*, de Emicida, Rael, Capicua e Valete, discorre sobre a relação do músico com a música, ainda que a perspetiva abordada neste caso seja explicitamente relacionada a vivência com o *hip-hop*. Notamos, assim, um movimento que parece ser o começo da ampliação temática dessas colaborações lusófonas, inicialmente mais centradas no diálogo sobre o pertencimento por intermédio da língua, embora a canção também apresente um viés metalinguístico. Vinicius Terra apresenta um papel relevante nessa afluência que busca conectar artistas e estabelecer novas possibilidades colaborativas, sendo esta canção um próximo passo que parece simbolizar o avanço dessas parcerias. O single abre caminho para o seu segundo álbum[128], que busca apresentar uma perspetiva sobre a fundação lusófona do Brasil por meio de colaborações com outros *rappers* falantes da língua portuguesa. Um movimento que corrobora com as investidas realizadas pelo músico nos últimos anos, concentrado nas conexões entre Brasil e Portugal. O *Festival Terra do RAP*, criado por ele em 2013, para fomentar um possível mercado de RAP lusófono, tem gerado o intercâmbio de artistas de outros países para o Brasil, com apresentações, batalhas de rima, oficinas de produção musical e cultural e *workshops* em diferentes regiões do Rio de Janeiro. O evento já contou com a

[128] Segundo o *rapper*, o título provisório do álbum é *Pra Lusofonia Nasce Um Novo Dia*; exatamente um dos versos do refrão de *Versos Que Atravessam O Atlântico*, primeira colaboração lusófona do artista.

participação de diversos *rappers*[129] e produtores[130] lusófonos, com edições no Brasil, e, em 2018, em Portugal, solidificando essas interligações.

Observamos, assim, mediante a reflexão sobre essas ponderações, bem como a análise das obras e categorias propostas, uma clara interseção entre os temas e abordagens das canções, sendo demarcadas diferenças subtis entre as classificações definidas. A categoria de *identidade e pertencimento*, por exemplo, está diretamente relacionada à noção de *cooperação*, ainda que as canções contidas nela não reverberem exatamente a mesma ideia de colaboração mútua presente na segunda categoria. A conceção de identidade cultural também permeia diferentes canções e trechos musicais, mostrando-se como relevante para o debate do objeto, definitivamente atravessado pela mistura de tradições, costumes e conhecimentos de diferentes grupos da lusofonia.

Considerações finais

Conforme buscamos articular durante o texto, o processo de globalização e a constituição da cultura digital vêm colaborando nas últimas décadas para a intensificação dos fluxos mundiais que estimulam os países, inclusive aqueles que fazem parte da comunidade lusófona, a estabeler trocas simbólicas, de experiências e de conhecimentos mais constantes. Foi possível, portanto, constatar a formação de uma rede sociotécnica a partir dessas conexões lusófonas (Latour, 2012) que é composta principalmente por *rappers*, produtores musicais, produtores culturais e fãs do género musical (atores humanos), que são mediados, sobretudo, pelas plataformas digitais (atores não-humanos), através das quais estabelecem conexões e parcerias, desenvolvem sociabilidades, distribuem e divulgam sua produção musical, organizam eventos e movimentam as cenas. Esse incremento de conexões a partir de diálogos transnacionais permite não só a circulação de bens culturais e simbólicos, mas também envolve outros aspetos, como explica Mike Featherstone ao tratar da categorização proposta por Appadurai:

> Appadurai sugere que podemos conceber cinco dimensões de fluxos culturais globais que percorrem trajetos não-isomorfos. Em primeiro lugar, há os *ethnoscapes* produzidos por fluxos de pessoas: turistas, imigrantes, refugiados, exilados e operários que se instalam em outros países. Em segundo lugar, os *technoscapes*, os fluxos de maquinaria e de instalações industriais produzidos pelas corporações multinacionais e nacionais e por agências governamentais. Em terceiro lugar os *finanscapes*, produzidos pelo fluxo rápido do dinheiro nas agências financeiras e nas bolsas de valores. Em quarto lugar, as *mediascapes*, os repertórios de imagens e de informações, o fluxo produzido e distribuído pelos jornais, revistas, televisão e pelos filmes. Em quinto lugar, os *ideoscapes*, vinculados ao fluxo de imagens associadas às ideologias do movimento pró ou contra o estado e que são inseridos nos elementos de mundividência do

[129] Alguns dos *rappers* participantes: Akira Presidente (Brasil), BK (Brasil), Bob-X (Brasil), Capicua (Portugal), CHS (Brasil), De Leve (Brasil), Denise (Portugal), Dexter (Brasil), Don L (Brasil), Eva RapDiva (Angola), Funkeiro (Brasil), Keso (Portugal), Kid MC (Angola), Luccas Carlos (Brasil), Maze (Portugal), Mundo Segundo (Portugal), NBC (Portugal), Rodrigo Ogi (Brasil), Sain (Brasil), Sam The Kid (Portugal).

[130] Alguns dos DJs e produtores participantes: Gabriel Marinho (Brasil), Goribeatz (Brasil), Machintal (Brasil), Sr. Alfaiate (Portugal).

> Iluminismo do Ocidente – imagens da democracia, da liberdade, do bem-estar, dos direitos, etc. (Featherstone,1990: 121).

Levando em consideração os exemplos abordados nesta investigação, é possível traçar uma analogia que reconheça as cinco categorias citadas por Appadurai (1990) nas dinâmicas dessa rede. A primeira está relacionada com a intensificação dos deslocamentos de pessoas (*ethnoscapes*), uma vez que essas parcerias têm proporcionado a circulação de artistas por meio de intercâmbios, turnês e até mesmo residência em novos territórios da comunidade lusófona. Os *technoscapes*, no que toca ao setor musical, estão relacionados com os equipamentos técnicos que têm flexibilizado essas produções e contatos durante o processo de globalização e de intensificação da cultura digital. Tratam-se, principalmente, de avanços tecnológicos na parte de produção musical e de instrumentos reconfigurados (que permitem a cada dia novas sonoridades), bem como às plataformas digitais, que medeiam as relações entre os atores envolvidos.

No que diz respeito à questão financeira (*finanscapes*), destacam-se nesse contexto, principalmente, as políticas públicas desenvolvidas para fomentar e patrocinar a imersão e o intercâmbio de artistas, como, por exemplo, o projeto *Ano do Brasil em Portugal*[131] (realizado por meio de uma parceria entre os Ministérios da Cultura de ambos os países) e que representou uma importante porta de entrada para músicos brasileiros que realizaram, pela primeira vez, *shows* em Portugal, como foi o caso do *rapper* Emicida. Sobre os incentivos públicos, vale destacar que existem ainda ações desenvolvidas pelo SEBRAE e pela APEX-Brasil, focadas em estimular a exportação da música brasileira por meio da participação em feiras e rodadas de negócios no exterior. Por meio desses fomentos, o governo vem implementando medidas para fortalecer um processo de exportação de bens culturais brasileiros, com foco na música. Em relação aos fluxos mediáticos (*mediascapes*), toda a hibridizada essência simbólica do repertório cultural desses *rappers* é disseminado por intermédio dos média impressos, radiofónicos, televisivos e digitais. Sendo as colaborações lusófonas realizadas entre os músicos, inclusive, pautas relevantes para esses veículos de comunicação.

Por último, os *ideoscapes* estão diretamente relacionados com a formulação temática das canções desses *rappers*, que giram em torno de assuntos que são, no geral, similares, com forte conteúdo de contestação (principalmente quando abordam formas de opressão e um quotidiano de desigualdades das periferias de seus países). Observa-se que a língua e a identidade cultural ainda são assuntos muito frequentes nas colaborações. Essa categoria é a que mais se relaciona com o sentimento de pertencimento comunitário, uma vez que há uma união desses artistas para levantar

[131] Esta ação teve como objetivo promover encontros que mostrassem a criatividade e a diversidade do pensamento, das manifestações artísticas e culturais dos dois países, além de intensificar o intercâmbio científico e tecnológico e estreitar as relações económicas entre Brasil e Portugal.

questionamentos sociais e propagar conceções ideológicas em suas músicas. Saindo dessas categorias de Appadurai (1990), cabe refletir também sobre uma noção de *timescapes*, que ainda vem sendo debatida. Para essa análise, entendemos *timescapes* como os tempos que se interpenetram e permeiam nossas vidas (Adam, 1995). Neste âmbito, envolve os pontos de contato entre os diferentes momentos históricos que conectam os países lusófonos por meio da música. Afinal, também foram (e são) essas características temporais, particulares a esses territórios, que produziram e permitiram que momentos retratados nas canções se configurassem dos modos como são apresentados.

Longe de haver uma homogeneização cultural, observamos que essas conexões lusófonas no RAP permitem remixagens culturais que vão impactar nas sonoridades e abordagens musicais. Assim, no contexto da comunidade dos países de língua portuguesa, o RAP parece ser o lugar onde a noção de lusofonia faz mais sentido, porque não existe uma proeminência de Portugal quando as cenas locais se misturam e constituem uma cena lusófona global. Pelo contrário, são os artistas brasileiros, neste período, que parecem servir como grandes conectores, como é o caso de Vinicius Terra e Emicida, ao passo que os dois primeiros álbuns compostos por artistas lusófonos de RAP (*Projeto BPM*, 2014; e *Língua Franca*, 2017) foram organizados por eles, assim como é o caso dos eventos *Festival Terra do RAP* (2013-2018) e o *Cypher Língua dos Campeões* (2018), também produzidos pelos respetivos artistas. Este é um contexto que continuaremos a observar a fim de ampliar a compreensão sobre suas nuances e próximas configurações.

Referências Bibliográficas

Adam, B. (1995). *Timewatch: The social analysis of time.* Cambridge: Polity Press.

Appadurai, A. (1996). *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema.

Bardin, L. (1977). *A análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.

Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP.

Dengaz & Marcelo D2 (2015). *Tamojuntos* [música].

Emicida, Rael, Capicua & Valete (2017). *Ela* [música].

Featherstone, M. (1998). *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Editora Vozes.

Hall, S. (2003). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

Janotti Jr, J. (2004). Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva. *Contemporânea*, 2 2), pp. 189-204.

La Barre, J. (2010). Música, cidade, etnicidade: explorando cenas musicais em Lisboa. *Revista Migrações* 7(15), pp. 147-166.

Latour, B. (2012). *Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede*. Salvador: UFBA.

Martin-Barbero, J. (2006). Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In Moraes, D. (Eds.), *Sociedade midiatizada* (pp. 51-79). Rio de Janeiro: Mauad.

Martins, M. (2015). *Lusofonia e interculturalidade – promessa e travessia*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.

Matheus, M. (2003). Se a língua é um factor de identificação cultural, como se compreende que a mesma língua identifique culturas diferentes? *Revista de Letras*, 25(1), pp. 84-89.

Mignolo, W. (2011). The global south and world dis/order. *Journal of Anthropological Research,* 67(2), pp. 165-188.

MV Bill, CamilaCDD & NGA (2017). *Um Só Coração* [música].

Ortiz, R. (1994). *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense.

Pereira de Sá, S. (2013). Em busca dos rastros e das materialidades das cenas virtuais. In *XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Manaus, 4-7 set. 2013.

Straw, W. (1991). Systems of articulation, Logics of change: scenes and communities in Popular Music. *Cultural Studies*, 5(3), pp. 361-375.

Vanspauwen, B. (2010). *The (r)evolution of lusophone musics in the city of Lisbon* (Tese de mestrado). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

Vanspauwen, B. (2013). Cultural struggles in the lusofonia arena: portuguese-speaking migrant musicians in Lisbon. *Afrika Focus*, 26(1), pp. 67-88.

Vinicius Terra, Mundo Segundo & Allen Halloween (2013). *Versos que atravessam o atlântico* [música].

Vinicius Terra e NBC (2018). *Para Que Fique Escrito* [música].

CAPÍTULO 9

Rimando contra o "mito" do bom colonizador: O RAP como forma de combate ao racismo em Portugal

Francisco Carlos Guerra de Mendonça Júnior

Resumo

Falar em racismo ainda é um tabu em Portugal. O país alimenta o mito de que teve um colonialismo brando e que o país não tem racismo. Essas ideias são construídas utilizando a conceção de que Portugal teve um colonialismo mais pacífico do que os outros países e buscavam integralizar as pessoas nas colónias, dando a possibilidade do Estatuto do Assimilado, ao invés de realizar uma segregação total. No entanto, quando Portugal recebe um grande número de imigrantes das ex-colónias africanas, na década de 1980, o país é confrontado com constante violência e campanha racista aplicada pelos militantes da extrema-direita, que contrapõe a essa imagem de pacifismo transmitido por Portugal. Os casos de maior tensão foram as mortes de José da Conceição de Carvalho, em 1989 e Alcindo Monteiro, em 1995, militantes de movimentos antirracistas. Em paralelo a isso, era veiculado nos média constantemente o assunto da criminalidade ligada a "Gangs de Jovens Africanos", que contribui para o estigma de jovens negros. Apesar de muitas pessoas terem nascido em Portugal, eles nunca eram considerados portugueses, sendo colocados como africanos de segunda ou terceira geração. O RAP surge em Portugal na década de 1990, tendo a pauta do racismo como um dos principais temas explorados. Um dos pioneiros no RAP português, General D confrontava diretamente o discurso integrador que é preponderante na sociedade portuguesa e falava abertamente de racismo, de política, da exigência por direitos e até mesmo do conflito entre gerações de imigrantes, apresentando publicamente as discordâncias com os mais velhos, que aceitavam o racismo sofrido, sem questionar. O *rapper* Chullage, que surge no final da década de 1990, no cenário do *hip-hop* português, também tem um discurso contundente contra o racismo em Portugal. Um dos seus singles mais populares chama-se *Portugal aos Portugueses*, na qual ele reverte a lógica xenófoba do lema original. *Portugal aos Portugueses* é o lema do PNR, partido de extrema-direita, na qual busca expulsar os imigrantes de Portugal. Na música de Chullage, ele coloca que o mundo deveria ser apenas um, não havendo fronteiras ou barreiras. Dessa forma, Portugal e todos os países seriam lugar de habitação para qualquer cidadão do mundo. Chullage ainda tem uma postura crítica, diante dos meios de comunicação, rejeitando a maioria das entrevistas, por afirmar que os média portugueses contribuíram para a proliferação do racismo. O grupo étnico dos ciganos é um dos que mais sofrem com racismo e xenofobia em Portugal. Apesar de já habitarem o território português há mais de cinco séculos, eles ainda são colocados recorrentemente como estrangeiros. Com isso, o grupo Kartel 31, de Vila Nova de Famalicão (norte de Portugal) foi criado com o objetivo de integrar brancos, negros e ciganos em um grupo de RAP, sendo uma proposta pioneira no país. Outra forma de lutar contra o racismo é na manutenção do resgate identitário, por isso, o crioulo cabo-verdiano está bastante presente no RAP produzido em Portugal. Admirador do autor pós-colonialista argelino Frantz Fanon, o *rapper* cabo-verdiano LBC Soldjah afirma deve cantar na língua do seu país de origem, porque, como coloca o autor argelino, assumir uma língua é assumir um mundo e um modo de pensar.

A formação e expansão do hip-hop em Portugal: A construção do RAP como discurso antirracista nas décadas de 1980 e 1990

António Contador e Emanuel Ferreira são os autores do primeiro livro de RAP em Portugal, denominado *Ritmo e Poesia – Os caminhos do rap*, publicado em 1997. Eles afirmam que os primeiros contatos com a cultura *hip-hop* em Portugal aconteceram no início dos anos 1980, com a grande mediatização em torno dos filmes de *break dance*. Todavia, Contador e Ferreira (1997) dizem que foi uma moda passageira, que durou apenas entre os anos de 1983 e 1985. Eles afirmam que o facto do *break dance* se resumir as batidas do *break beat*, sons que acompanham a dança, fizeram com que o RAP passasse a ter mais força. O RAP prevalece, devido às suas letras politicamente engajadas, que chegavam através de cassetes enviadas dos Estados Unidos, França ou Holanda, de grupos como Public Enemy ou Run DMC. As zonas residenciais na Área Metropolitana de Lisboa, onde prevaleciam os imigrantes africanos, foram os primeiros espaços em que começou a se ouvir falar sobre RAP (Contador & Ferreira, 1997). Esse fluxo migratório de pessoas das antigas colónias africanas foi intensificado a partir do início dos anos 1980, devido às dificuldades estruturais existentes nos países, que buscavam construir novas sociedades, depois da conquista das independências, após a Revolução dos Cravos[132], em 25 de abril de 1974.

Soraia Simões é autora do audiolivro que retrata a história dos primeiros dez anos do RAP em Portugal, intitulado de *RAPublicar. A micro-história que fez história numa Lisboa adiada (1986 - 1996)*, lançado em 2017, ressaltando o contexto político e social em que surgiu o RAP em Portugal, destacando o combate ao racismo, a xenofobia e o avanço da extrema-direita em Portugal. Simões (2017) destaca que ao mesmo tempo que imigrantes de Cabo Verde, Angola e Brasil chegavam em Portugal havia o crescimento da extrema-direita, que não aceitava esse fluxo migratório. Dessa forma, havia confrontos entre imigrantes e militantes da extrema-direita em vários espaços de convivência em Lisboa, sobretudo em frente as organizações antirracistas, que crescem nesse período com o intuito de pensar em formas de proteger a comunidade negra.

No início dos anos 1990, o RAP estava a tornar-se objeto central das sociabilidades dos jovens na Área Metropolitana de Lisboa, como retrata Simões (2017). Eles encontravam-se para rimar ou recitar poesias autorais, faziam-se acompanhar de gravadores portáteis e outros faziam *beatboxing*, que é uma reprodução oral dos ritmos percussivos para acompanhar as rimas. A antropóloga portuguesa Teresa Fradique (1999) pontua que os jovens africanos começaram a ver no RAP uma possibilidade de reivindicar direitos dos grupos excluídos, buscando

[132] A Revolução dos Cravos foi um movimento liderado pelos militares portugueses, que se voltaram contra o regime ditatorial existente em Portugal, que culminou com o fim do regime e independências das colónias africanas.

chamar a atenção para os vários problemas estruturais existentes nos espaços que viviam. Contador e Ferreira (1997) apontam que a situação de sobrevivência na zona metropolitana de Lisboa é degradante, uma clandestinidade laboral e a esperança depositada no "eterno retorno". Essa expressão é utilizada porque o fluxo migratório implica em um desejo de retorno ao seu país de origem, porém essa vontade de voltar 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: 163).

Os autores ainda apontam que houve uma integração apressada, onde se desvaloriza as particularidades culturais dos imigrantes. Contador e Ferreira (1997:164) 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". A resposta institucional para a desobediência civil dos jovens luso-africanos é um relatório do Serviço de Informação e Segurança, que alimenta a falsa ideia de que a criminalidade em Portugal tem um rosto negro, atua em gangs e reside nos arredores de Lisboa. É diante deste cenário que surgem 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. O Bronx é o bairro de Nova Iorque, onde surgiu o movimento *hip-hop*.

> 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 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: 165).

Uma figura central no início do *hip-hop* em Portugal é o *rapper* General D, que nasceu em Moçambique e se transferiu para Portugal com apenas dois anos. Ele uniu-se com outros moradores do Miratejo, para formar o grupo Black Company, em 1988. Eles apresentavam-se 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 foi o organizador do 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. Em entrevista ao Jornal Público[133], publicada em 14 de março de 2014, 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 um discurso virulento na sociedade portuguesa. General D confrontava diretamente o discurso integrador que é preponderante na sociedade portuguesa e falava abertamente de racismo, de política, da exigência por direitos 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, diferente daqueles que os seus pais seguem.

General D também se preocupava com a visibilidade do RAP produzido em Portugal e conseguiu espaços nos programas *Lentes de Contato* e *POP Off*, da emissora de televisão RTP, bem como no programa *Repto*, da Antena 3, emissora de rádio ligada à RTP, e no jornal *Blitz*. Com isso, ele 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 ter interesse nacional, bem como observaram a projeção das ações do bairro (Público, 2014). General D também buscava conectar o RAP com outras vertentes musicais, com o intuito de projetar o movimento *hip-hop*. Em 1991, contribui com a música *MC Holly*, do grupo Pop dell´Arte, do género *pop music*. Em 1992, General D aproveita um período na Inglaterra para gravar duas músicas com o grupo de dança londrino SWC, que foi lançado pela *Tuff Produtions*. Em 1993, General D conhece o produtor Tiago Lopes no programa Lentes de Contato e gravam o videoclipe *Norte Sul*, que é o primeiro clipe de RAP produzido em Portugal. General D prossegue com o pioneirismo e grava em 1994 o primeiro EP de RAP em Portugal, intitulado de *PortuKKKal É Um Erro*. A música que dá origem ao título do EP é carregada de denúncias, em que é ressaltado que ele faz músicas para pensar e não para pistas de danças, bem como exalta líderes negros históricos como Martin Luther King, na luta contra a segregação racial nos Estados Unidos. O "KKK" da música de General D é uma analogia ao grupo supremacista branco dos Estados Unidos, *Ku Klux Klan*.

> 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

[133] Conteúdo disponível em: https://www.publico.pt/2014/03/14/culturaipsilon/noticia/general-d-uma-historia-nunca-contada-331877. Acedido em: 2 jul. 2018.

> 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, *PortuKKKal É Um Erro*, 1994).

Outra banda 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 é também marcado pela produção da primeira coletânea de RAP em Portugal, o álbum *Rapública*. Fradique (1999) afirma que essa coletânea reúne os principais *rappers* de Lisboa e Região Metropolitana, passando a ser um marco no *hip-hop* português, possibilitando o interesse dos meios de comunicação pela ascensão desse estilo musical e pelas novas configurações territoriais. Essa primeira coletânea de RAP produzida em Portugal foi realizada pela gravadora Sony Music, a mesma que produziu Gabriel O Pensador, *rapper* brasileiro com constantes aparições nas rádios portuguesas na época. A capa desse álbum representa o mapa da área metropolitana de Lisboa, dividida pelo Rio Tejo, sendo destacados os principais espaços identitários do RAP feito em Lisboa na época: a margem norte e a margem sul do Rio. O centro praticamente inexiste como local de representação identitária, apesar de ser em bares ocupados nesses locais onde aconteciam vários eventos de *hip-hop*.

> 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: 126).

O álbum *Rapública* contou ao todo com sete grupos, em que cada um deles teve a possibilidade de gravar duas músicas. Black Company, Boss AC, Líderes da Nova Mensagem, Funky D, Zona Dread, Family e New Tribe foram os escolhidos para gravar nesse álbum. O disco contou com músicas cantadas em inglês, português e crioulo cabo-verdiano. O inglês foi a língua utilizada nas músicas *Generate Power*, de Boss AC e *Psyca Style*, de Black Company. O inglês também foi utilizado em trechos de outras músicas do álbum, com em *A Verdade*, de Boss AC e *Summer Season*, da New Tribe. O grupo Family gravou a música *Rabola Bô Corpo*, em crioulo cabo-verdiano, sendo a primeira música em Portugal gravada nessa língua, que depois passou a ser constante no *hip-hop* produzido no país. A ligação de vários países que foram colonizados por Portugal com o RAP produzido em Lisboa também é observada na música *Minha Banda*, do grupo Funky D. Como se trata de descendentes de angolanos, a música faz

uma analogia com a guerra que o país passava naquele período, e que durou entre 1975-2002. O tom crítico à sociedade portuguesa pôde ser observado na música *Só Queremos Ser Iguais*, do grupo Zona Dread, que faz fortes críticas ao racismo sofrido pelos negros no país.

O álbum *Rapública* conseguiu visibilidade e também foi um fator importante para que a imprensa portuguesa passasse a dar mais atenção a esse ritmo musical. Gradualmente os média ampliaram o seu interesse pelos "processos culturais que resultam dos novos espaços e fluxos urbanos que emergem do contexto pós-colonial" (Fradique, 1999: 124). Entretanto, a autora aponta que esses espaços onde se consome o estilo musical não são homogéneos, possuindo relações fluídas, itinerantes e até mesmo conflituosas. Fradique (1999) aponta que apesar dos intensos fluxos migratórios, tanto diaspóricos, como transnacionais, os *rappers* fazem uma reivindicação do seu espaço de pertença. Eles afirmam de forma orgulhosa o seu lugar de origem, isso é uma busca por inverter a condição de exclusão imposta pela arquitetura urbana excludente, que coloca os imigrantes e seus descendentes em condições de moradia precárias. O sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2007) afirma que essa exclusão é estrategicamente feita na arquitetura urbana de qualquer cidade, sendo chamada de Linha Abissal, uma linha invisível que separa pessoas que são aceites como cidadãos plenos com todos os direitos civis garantidos, enquanto pessoas que moram afastadas são estrategicamente excluídas.

A música *Portugal aos Portugueses*, do *rapper* Chullage, lançada em single no ano de 2011, sem pertencer 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, de extrema-direita, que afirma ser necessária a expulsão dos imigrantes de Portugal, no intuito de fortalecer a integração da população nativa. Diante dessa questão 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 existência de um universo totalmente integrado, onde não existam divisões por países, raças, etnias ou regiões. Dessa forma, diante desse novo universo, de oportunidades iguais para todos, seria possível ter um "novo Portugal", pois 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 lutas sociais existentes e buscam encontrar pontos em comum, para criar demandas de resistência internacionais. O Fórum Social Mundial tem como lema "Um outro Mundo é Possível". Com isso, Chullage utiliza a referência para reivindicar a necessidade de quebra de 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, por isso,

versa: “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 aponta que na realidade ainda está longe de encontrar pontos de unidade, pois afirma que o jogo de interesses, sustentado pelos opressores, dificulta a luta por melhorias para os 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 colocar “Nasceram aqui, mas o B. I. nunca foi amarelo”. O B.I. é o Bilhete de Identidade português, e os filhos de imigrantes não conseguem receber o documento amarelo, que é destinado aos portugueses. Em 1981, houve uma mudança na legislação portuguesa quanto ao direito de nacionalidade. A mudança foi de “*jus solis*” para “*jus sanguinis*”. Até àquele ano as pessoas que nasciam em Portugal eram portuguesas. Todavia, com a mudança, passou a ser necessário que os pais estivessem regularmente em Portugal há cinco anos. Por ter nascido antes de 1981, Chullage não foi atingido pela mudança da Lei da Nacionalidade e teve o direito a ter registo português, mas os seus irmãos mais novos, David e Sandro, tiveram que ser registados como cabo-verdianos, mesmo tendo nascido em Portugal. Em 2017 e 2018, foi intensificada a campanha por outra Lei da Nacionalidade, até que em julho de 2018, houve alteração na legislação portuguesa. Com a mudança, os pais necessitam estar há dois anos regulares em Portugal, para que seus filhos consigam a cidadania local. Todavia, o objetivo dos manifestantes é fazer com que toda criança que nasça em Portugal seja portuguesa, independente da condição dos pais. Vale salientar que as ações da Campanha foram impulsionadas com *shows* de RAP de intervenção social.

Chullage 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, em colocar frases que simbolizam as diferenças financeiras, tais como “O Portugal do rico não é o Portugal do pobre”. O *rapper* aponta para 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”. Dessa forma, ressalta existir um grupo que deseja uma nova ditadura fascista, como foi com António Salazar e outros querem uma revolução social progressista, como aconteceu no dia 25 de abril de 1974. 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 tem o mínimo que sobrevive
> [...]
> Há o Portugal de quem é eleito e o Portugal de quem elege
> Há o Portugal de quem a Polícia agride não é o Portugal de quem a polícia protege
> Há um Portugal dos bancos privados, salvos pelo Estado e um que perde a casa do crédito mal-parado
> [...]

> Há condições pra uns, para outros há cortes orçamentais
> Pra uns há clínicas privadas, para 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 que ficam bacãs
> [...]
> O 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 hetero
> Um Portugal de filhos de papai, mamãe, sentado nos sofás
> Um Portugal que vai à rua gritar: "Sem justiça não há paz"
> (Chullage, *Portugal aos Portugueses,* 2011).

Chullage ainda faz *samples* nessa música *Portugal aos Portugueses*, para simbolizar a necessidade de integração das lutas por melhorias sociais. O *sample* é a extração de sons de outros locais inseridas nas músicas. A maior parte das frases *sampleadas* foram extraídas de manifestações sociais ou de convocatórias para tais ações cívicas, entre elas estão: “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 a ordem opressora vigente.

Apesar da invisibilidade dada, os *rappers* continuam buscando enfatizar os seus locais de origem. 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 busca por reverter a lógica de exclusão nesse espaço. O Jornal O Público, 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 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: “Chamam-lhe o deserto/ o mais perto do céu/ mais perto do Tejo”. 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”.

Para fora da Margem Sul, também há bastante politização no RAP português. O site *Rimas e Batidas,* especializado em RAP, produziu 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 Hallowen, Mike El Nite, Capicua, Keso e Slow J[134]. Todavia, para além desses nomes que são considerados marcantes pelo constante conteúdo de intervenção social, a matéria assinada pela jornalista 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".

O RAP crioulo em Portugal

Os jovens, que são descendentes de imigrantes e atuam no RAP em Portugal, muitas vezes nunca estiveram nos países onde seus pais nasceram, mas são considerados imigrantes de segunda geração. Dessa forma, ficam em uma dupla negação, como coloca o historiador inglês Paul Gilroy (1993) na sua obra *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência*. Essa dupla negação ocorre porque essas pessoas não são aceites como portuguesas e não conseguem ter uma identificação total com as terras dos seus ancestrais, uma vez que sequer conhecem esses espaços. Grande parte desses jovens utilizam o crioulo como forma de comunicação entre eles no dia-a-dia, que também colocam frequentemente nas letras de RAP. A utilização do crioulo é uma forma de afirmação da herança cultural dos seus pais, mas também vai para além disso. O antropólogo brasileiro Otávio Raposo (2010) afirma 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 (Raposo, 2007; Raposo, 2010). Isso é possível porque o crioulo é uma língua em constante hibridismo, dessa forma, qualquer pessoa pode interferir na linguagem e inserir novas palavras. Como se trata da linguagem do dia-a-dia dessas pessoas, muitos jovens brancos portugueses, sem qualquer herança hereditária com a África, também falam e entendem crioulo, devido ao convívio nesses espaços, como é o caso da *rapper* Juana na Rap. Ela é uma portuguesa branca, sem qualquer ligação familiar com algum país africano, mas canta em crioulo, por ter aprendido essa língua nas ruas de Lisboa. Esse fator mostra a presença identitária das raízes africanas do espaço lusófono em bairros de Lisboa, bem como a própria identificação desses jovens portugueses com a cultura africana do espaço lusófono.

Como vimos, a música *Rabola Bô Corpo* foi a primeira em crioulo a ser gravada no RAP produzido em Portugal, mas a utilização dessa língua no ritmo já existia antes mesmo dessa produção artística. Ao longo dos cerca de trinta anos de existência do RAP em Portugal, o crioulo manteve-se, sobretudo, nos bairros de Lisboa. A

[134] Conteúdo disponível em: http://www.rimasebatidas.pt/poesia-rap-intervencao/. Acedido em: 1 jun. 2018.

crioulização é, para o ensaísta martinicano Édouard Glissant (2002), um processo que resulta de um conjunto de fatores de destruição, resistência e respostas históricas, linguísticas e culturais, que formam aspetos culturais totalmente novos. Dessa forma, difere da mestiçagem, onde se pode ter fatores e respostas culturais calculáveis, enquanto o crioulo forma o imprevisível. No aspeto linguístico, a língua crioula é formada através da dispersão, perda e formação de novos códigos linguísticos. A língua crioula com mais influência no RAP em Portugal é o crioulo cabo-verdiano de Sotavento. Em Cabo Verde, existem dez ilhas, em que quatro ilhas formam a Sotavento, incluindo a ilha de Santiago, onde fica a capital Praia. As outras seis ilhas formam o Barlavento, sendo que há diferenças linguísticas nos dois espaços. No entanto, bem como acontece nos processos de crioulização, há sempre a possibilidade de formação de novos códigos linguísticos, sendo que os *rappers* que vivem em Portugal criam códigos diferentes dos das ilhas de Cabo Verde e também da Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, onde também se fala crioulo. O processo de crioulização permite a criatividade linguística por não ter uma gramática, nem código padrão para ser seguido.

Desde o processo de colonização, a luta para diminuir a importância política e identitária da língua crioula foi constante, tanto em Cabo Verde, como na Guiné Bissau. De acordo com o linguista cabo-verdiano Manuel Monteiro da Veiga (2002), a colonização em Cabo Verde iniciou-se no século XV e o território era utilizado como placa giratória do tráfico escravocrata. A maior habitação ocorreu apenas na segunda metade do século XIX, para realizar a colonização. Com isso, os negros eram maioria e precisavam criar uma linguagem para comunicar-se que não fosse entendida pelos colonizadores. Dessa forma, nasce o crioulo cabo-verdiano, através do génio e resistência do povo (Veiga, 2002). Durante o período colonial, era permitido falar apenas em português, apesar do 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. 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. Como ainda existem dificuldades gramaticais para se formar o Alfabeto Unificado para a Escrita da Língua Cabo-verdiana (ALUPEC), deve começar-se pelo ensino infantil. Todavia, mesmo com a mudança legal, o português continua a ser a língua predominantemente ensinada na maioria das escolas. De acordo com a linguista cabo-verdiana Ailene Cristina Rosa (2017), o projeto de ensino em crioulo foi aplicado numa escola do ensino básico, como modo experimental, para avaliar se isso melhoraria a eficiência do ensino e os resultados foram positivos. Com isso, 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 com uma das

barreiras. Na Guiné Bissau, o português é geralmente a terceira língua das pessoas, sendo utilizada apenas na escola, nos média e espaços formais. Trata-se da terceira língua, pois as pessoas falam uma língua local, de acordo com a sua origem étnica. Existem várias etnias no país e cada etnia tem a sua língua, fazendo com que o país tenha dezenas de línguas, apesar de ter menos de 1,8 milhões de habitantes. O crioulo é uma espécie de língua de unificação do diálogo no país, sendo uma mistura entre as línguas locais e o português. Todavia, o português é a única língua oficial.

Apesar dessa negação do crioulo, inclusive nos seus países de origem, vários *rappers* se recusam rimar em português, como forma de ato político de resistência. O *rapper* cabo-verdiano Hezbó MC, que se transferiu para Portugal no início da década de 1990, afirma que apesar dessa identidade negra e periférica, marcada pela forte presença do RAP crioulo, existe sempre uma tentativa de branqueamento ou, pelo menos, de valorizar os mais mesclados, em referência aos negros de tom de pele mais clara. Para isso, cita, em entrevista para a *Velha Capital TV*[135], as reportagens da televisão do canal português SIC, que não citou a ligação negra e crioula, que faz parte da história do *hip-hop* em Portugal, quando realizou matéria sobre a história do RAP em Portugal, em março de 2017.

> Quando foi reconstruindo, a própria SIC fez um pecado capital. Foi construir a história, baniu os negros. Para além de banir os que cantavam, que cantavam em crioulo, baniu os negros que estavam. Alguns aqueles mais "mesclados" que deixaram. É um movimento que toda a gente sabe, que toda a história, que quase unânime, que começou nos bairros periféricos. E vamos ver nessas épocas, quem viviam nesses bairros. Que se há uma análise profunda sobre essas questões, não há forma como omitir. Criaram-se oportunidades e negaram. Não quero dizer que os que não são negros não são legítimos, são legítimos, pois todos aqueles que participaram são legítimos. Agora, não é necessário para afirmar outros, banir os pioneiros. E isso é bastante preocupante (...). Nós estamos a falar de uma história que tem 20 e poucos. E são 20 poucos que a memória coletiva está tão fresca, está a se apagar, imagina daqui há 100 anos (Hezbó, *Velha Capital TV*, 6 de julho de 2017).

LBC Soldjah também é cabo-verdiano, nascido em São Domingos, na Ilha de Santiago, em 1982. Ele começou a escrever RAP em inglês, mas logo passou a defender a escrita na língua crioula cabo-verdiana, como forma de afirmação identitária. Ele transferiu-se para Portugal no final da década de 1990 e ouviu várias recomendações para migrar para a escrita em português, como ressalta em entrevista à Revista *RAP NACIONAL* (2013). Sendo os principais argumentos ouvidos a questão de estar em Portugal ou que poderia atingir um maior número de ouvintes. No entanto, defende que a música tem uma linguagem universal que vai além da semântica. Ele observa que as pessoas não questionam a música em inglês, absorvem o imperialismo anglo-saxónico.

> Durante a escravatura e colonização, os colonizados e escravizados foram proibidos de falarem a sua língua nativa porque representava a resistência e o próprio colonizador não percebia o que eles comunicavam. A própria língua "crioula" nasceu dessa resistência. Cada vez que um escravizado falasse a língua nativa os outros lembravam e havia possibilidades de revolta. Hoje essa imposição se

[135] A *Velha Capital TV* é um projeto idealizado em Coimbra, para apresentar um programa de RAP no Youtube. Todavia, o projeto ainda não foi colocado em prática, mas as imagens foram cedidas para esta pesquisa.

> fixa de uma outra forma. Eu classifico a nossa comunidade como uma comunidade colonizada dentro da metrópole onde o racismo, eurocentrismo e a tentativa de desculturação ocorre com frequência. É só ver a importância que os portugueses dão a língua para a aquisição da nacionalidade portuguesa. Isto quer dizer que Portugal não aceita um "outro" com uma fonia diferente. Como disse Frantz Fanon: "falar uma língua é beber da fonte dessa civilização". Para além disso é difícil dissociar a pensamento e a linguagem. Sem a linguagem sucumbiríamos intelectual e afetivamente. Falar uma língua é vivê-la, é manter a cultura viva. O crioulo representa a resistência (LBC Soldjah, Revista *RAP NACIONAL*, 19 de julho de 2013).

Dessa forma, LBC Soldjah entende a luta pela manutenção da língua cabo-verdiana como forma de resistência contra a destruição dessa identidade, entendendo que a língua está intrinsicamente ligada à cultura e a manutenção da língua contribui para o fortalecimento de todos os aspetos culturais. O *rapper* entende que

> todo esse problema de escravidão mental, da mente atlântica está relacionado com a extinção das línguas africanas durante a passagem média (LBC Soldjah, Revista *RAP NACIONAL*, 2013).

Cantar em crioulo é também uma resposta à dupla negação que é dada aos imigrantes. A primeira negação acontece na condição de colonizado, onde houve o processo de aculturação nas antigas colónias. A outra negação é na questão de imigrante, que encontra dificuldades para se regularizar em Portugal, mora em bairros com condições de vida precárias e não consegue ascensão aos melhores empregos.

Entre os anos de 2003 a 2007, o antropólogo Otávio Raposo realizou o documentário *Nu Bai – o rap negro em Portugal*. Nesse trabalho, podem ser visto aspetos como a integração entre os militantes do *hip-hop* nos bairros, formando *crews*, construindo espaços de partilha, para que através da união de equipamentos todos possam ter condições de gravar e expressar o RAP. O documentário foi gravado nos bairros Arrentela, em Seixal; Cova da Moura, na Amadora e Porto Salvo, em Oeiras. Os três bairros ficam em cidades nos arredores de Lisboa. Pode ser vista a presença marcante do crioulo como língua marcante do RAP produzido em Portugal, tanto que o *rapper* Chullage, então morador do Arrentela, afirmou que o crioulo é a língua mais cantada no RAP em Portugal.

Apesar das letras de Chullage serem em português, ele também apresenta algumas músicas em crioulo. O *rapper* afirmou, em entrevista, que a língua utilizada é direcionada para o público que quer atingir. Caso queira falar sobre a identidade cabo-verdiana, fá-lo em crioulo, para que cabo-verdianos e descendentes sintam esse direcionamento e sejam tocados pela mensagem, através de um código linguístico bastante convencional para eles. Além disso, utiliza o crioulo em outros temas direcionado diretamente aos "niggas"[136]. Entretanto, quando foca na sociedade portuguesa, opta pelo português, para que o público direcionado nessa mensagem reflita sobre os problemas apontados por ele. Além disso, o *rapper* afirma que moravam angolanos, moçambicanos, ciganos e portugueses pobres na Arrentela, que

[136] *Niggas* é um termo utilizado para definir os negros. Esse termo foi criado de forma pejorativa nos Estados Unidos para os brancos definirem os negros, mas houve uma reversão do conceito através do RAP, em que se transmite um sentido de fraternidade, através do termo.

não tinham o domínio do crioulo, o que justifica a escrita em português. O artista entende que as características do RAP em cada local dependem dos grupos que a produzem. Para exemplificar isso, Chullage cita o Porto, que tem presença de poucos negros e, por isso, o RAP é diferente do da 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, onde há uma predominância de cabo-verdianos e seus descendentes, por isso, o RAP é, em sua maioria, feito em crioulo. Vale ressaltar inclusive que o processo de crioulização faz com que existam variações entre os crioulos de cada bairro, já que a constante mutação desse processo linguístico, permite que qualquer pessoa possa incluir novas palavras. Chullage ainda ressalta que a escolha do código linguístico a ser utilizado depende ainda 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, 3 de agosto de 2016).

Raposo (2010), destaca a criação de *crews*, que são grupos de *hip-hop* que criam seus próprios códigos simbólicos e linguísticos, para valorizar os seus espaços - em trabalho sobre a *crew Red Eyes Gang*[137], do bairro da Arrentela, da qual Chullage é um dos fundadores. Raposo afirma que para representar a *crew* do bairro é necessário um ritual e a afirmação de um sentimento de pertença. Cria-se, com isso, uma identificação coletiva entre todos os membros e recria-se esse pensamento coletivo que aumenta a autoestima dos seus membros, buscando sair coletivamente do anonimato. Dessa forma, é necessário ter uma conduta aprovada por todos os membros e um compromisso pela intervenção e mobilização política, para ser aceite por essa *crew*, como também em outros coletivos de *hip-hop* em Portugal.

> 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: 171).

A *Red Eyes Gang*, todavia, praticamente não realiza ações atualmente, uma vez que a maioria das pessoas que formavam o grupo emigraram, com o intuito de

[137] De acordo com o sociólogo Otávio Raposo, o nome do grupo, que pode ser traduzido como gangue dos olhos vermelhos, é referente ao efeito dos cigarros de haxixe, que deixam os olhos dessa cor.

encontrar melhores oportunidades de emprego. Entre os *rappers* de maior ativismo político, apenas Lowrasta e Don Nuno continuam a morar em Portugal. No entanto, Lowrasta sente-se afastado do movimento, justificando-se com esse distanciamento para não realizar entrevista para esta investigação. Todavia, o artista faz algumas atuações, como também atua como *backing vocal* do *rapper* Chullage. O próprio Chullage esteve na Inglaterra por dois anos, para realizar um curso de música para teatro, mas retornou a Portugal em 2017.

No entanto, há outros grupos que buscam a união entre as formas de resistência no *hip-hop* em Portugal, como é caso da Plataforma Gueto, que se define como um Movimento Social Negro, que defende a autodeterminação de todos os povos, através da resistência anti-imperialista e antirracista. O movimento, formado na sua maior parte em Lisboa, conta com vários *rappers* nas suas ações, como LBC Soldjah, Hezbó e Chullage. Apesar de ser um dos líderes da Associação Cultural Moinho da Juventude, órgão criado em 1987 para promover a cultura e a educação no bairro Cova da Moura, LBC não concorda com a narrativa de restringir as suas atividades ao bairro. O *rapper* ressaltou, em entrevista à *Velha Capital TV*, que essa é uma tentativa muito cartesiana de encaixar como sendo do gueto ou do bairro. LBC afirma que tem ações a nível internacional, atuando no Brasil, Cabo Verde e Portugal. Com isso, o discurso de criar um espaço estritamente local é uma forma de minimizar o impacto das ações e desligar os acontecimentos locais da perspetiva mundial. O *rapper* coloca que as ações de resistência acontecem a nível internacional, porque a opressão também está sistematizada ao nível global.

> O que querem nos fazer acreditar é que é uma coisa pontual, local, fazem comparação. Não, há um padrão. A violência sistemática, organizada contra a população negra e contra a população indígena, em toda a parte do mundo. Então, é funcional, da forma como a coisa está organizada (LBC Soldjah, *Velha Capital TV*, 6 de julho de 2017).

A busca para apresentar os *rappers* da Cova da Moura, como intelectuais que refletem sobre as situações do mundo é uma reivindicação constante ao longo da história do movimento *hip-hop* no bairro. A Cova da Moura ainda conta com dezenas de artistas que exploram temas diversos, focando sobretudo o RAP de intervenção social, como são os casos de nomes como Mandiglas, Kromo di Ghetto e Djoek. Hezbó MC coloca que a estigmatização do *hip-hop* foi marcante no início do movimento em Portugal. De acordo com ele, o RAP era visto como uma cena ligada à criminalidade, com isso, as famílias não queriam que os seus filhos seguissem no RAP. A violência policial, a proibição de concertos e a entrada de produtores era constante,

> a Polícia já o matava, porque estava vestido assim. Tinha que parar, para ir a um concerto, tinha que parar mais de cinco vezes, às vezes. Revistar roupas largas, para ver se tinha armas ou não (Hezbó, *Velha Capital TV*, 6 de julho de 2017).

De acordo com o músico, a organização do movimento e o ativismo político deles foi importante para conseguir mais espaços. Todavia, alguns estigmas sociais

prosseguem para os militantes negros. Apesar de conseguir espaços também no meio universitário e de possuir formação académica, Hezbó coloca que ainda sente que o conhecimento produzido através das mensagens do RAP ainda é visto como algo exótico. LBC Soldjah observa que há uma apropriação capitalista sobre as ações produzidas na periferia e também de todos os símbolos culturais negros. De acordo com o músico, a cultura negra é colocada como bonita, mas há ainda um estigma sobre todos aqueles que a produzem, "Toda a gente gosta de samba (...) mas ninguém se importa com o massacre de vidas negras". A apropriação capitalista é, para LBC Soldjah, uma continuidade dos estigmas que foram responsáveis por colonizar os países africanos e criminalizar todas as ações dos negros do mundo.

> Se criminaliza e depois se expropria e quando se expropria e se gentrifica, aí se torna chique. Isso é idêntico ao que acontece ao processo de colonização, ou do imperialismo em África. Primeiro criminaliza os países, diz que não tem direitos humanos, não tem nada, que é a continuidade. Primeiro não teve religião, depois não teve cultura, depois epistemologicamente, depois isso mais aquilo, agora não tem democracia. (...) Então faz esse discurso todo, justifica a narrativa, toma conta do país, agora estamos fixe, já se toma conta do país, tranquilo né? (LBC Soldjah, *Velha Capital TV*, 6 de julho de 2017).

LBC Soldjah aponta que o RAP é um meio encontrado para questionar todas as estruturas sociais, inclusive o meio académico, que tratou a África como um objeto a ser estudado, sem se importar com as vidas envolvidas. Além disso, esconde os principais autores africanos, para não colocar o continente como um produtor de conhecimento e ainda não retrata sobre as contribuições africanas, como a importância do Egito para a manutenção da filosofia. Apesar de possuir mestrado em tradução e ser convidado constantemente para atividades no meio académico pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos, LBC Soldjah afirma que encontra na academia um espaço de diálogo possível e não de subserviência do movimento *hip-hop*. Para LBC, os *rappers* conseguem escrever e produzir conhecimento, não sendo necessário um informante, um académico externo irá traduzir e transmitir esse conteúdo. Ele ainda, ressalta, que o *hip-hop* obriga o militante a fazer reflexões históricas e problematizar sobre as questões que vive, sendo obrigatório ter que estudar constantemente.

> O RAP, em particular, me deu a luz para pesquisar diferenças históricas silenciadas e bastalizadas, pelo conhecimento dito hegemônico. O hip-hop, além de tudo, conserva memória. A memória é coerência, se lhe tirarem a memória como vai ficar? O hip-hop preservar-se uma memória, uma memória de luta, uma memória de resistência e uma memória, se calhar de, de tentar produzir uma continuidade, uma vontade de transformar né? (...) Por exemplo, se levares o RAP, o hip-hop em consideração, ele obriga-te a estudar. Obriga-te a estudar. E há *rappers* que pegam em uma música. Quando o gajo teoriza o racismo no RAP. Ele começa da evolução, da chamada dita evolução, da espécie humana, pra ver se tem alguma coisa problemática e vem, falam da filosofia grega, falam da presença dos mouros aqui, na Península Ibérica. Fala da exterminação da população indígena, teoriza através do RAP, cita ou acha que não. Se não tiver citado, mesmo assim é um RAP legítimo. Mas é obrigado a estudar, a tentar saber (LBC Soldjah, *Velha Capital TV*, 6 de novembro de 2017).

LBC Soldjah e outros cinco moradores da Cova da Moura foram agredidos por policiais da Polícia de Segurança Pública (PSP) no dia 5 de fevereiro de 2015. Eles afirmam que não cometeram crime algum, mas receberem balas e pontapés dos agentes policiais. Além disso, eles colocam que os agentes afirmaram que os africanos

deveriam morrer. O caso está a ser investigado e 18 agentes foram acusados de tortura e racismo. Uma subcomissária conseguiu não ser levada a julgamento, por não se encontrar na esquadra de Alfragide quando os factos aconteceram. Os *rappers* residentes da Cova da Moura apresentaram alguns projetos que visavam a pluralização das vozes no bairro, como a construção do estúdio da Associação Cultural Moinho da Juventude, em 2008, que possibilitou que vários artistas do local conseguissem gravar as suas primeiras músicas. Além disso, o *Festival Kova M* foi formatado em 2012, com o intuito de promover a interação cultural de várias iniciativas realizadas no bairro, como música, gastronomia, debates temáticos, etc. O Festival busca a interação entre gerações, contando com apresentações de crianças a idosos. Esse diálogo entre gerações pôde ser exemplificado na parceria do cantor de *reggae*/RAP MJ Souljah com um grupo de batuku, um ritmo musical tradicional de percussão cabo-verdiana tocada geralmente por mulheres.

O RAP cantado em crioulo também está presente em vários bairros na Grande Lisboa. Karlon Krioulo, por exemplo, é do bairro Miraflores, na cidade de Oeiras. Beto di Ghetto, que faleceu em 2017, difundia o RAP crioulo no bairro de Chelas, em Lisboa. Além disso, há forte presença no Cacém, que fica no concelho de Sintra. Outro local é o bairro Quinta do Mocho, em Loures. Esses são apenas exemplos de espaços em que o crioulo está bastante presente, pois seria preciso um trabalho mais específico, para catalogar todos os espaços em que essa língua está presente no RAP da Grande Lisboa.

O Kartel 31 na luta contra a xenofobia

Os ciganos são excluídos historicamente e vivem numa dinâmica separada, construindo relações sociais próprias e habitando bairros inteiros, sem praticamente haver interação com outras pessoas. De acordo com Cunha (2002), os ciganos ocupam o território português há cerca de cinco séculos e são constantemente relatados ainda como estrangeiros. Além disso, várias peças jornalísticas contribuem para essa estigmatização, pois relacionam essa comunidade a temas como crime, tráfico de droga e violência. De acordo com Cunha, é o grupo étnico que recorrentemente mais sofre com a criminalização por parte dos média.

> O tratamento de determinadas questões inter-raciais torna-se extremamente discriminatório. A maior penalização faz-se sentir em acontecimentos que envolvem a comunidade cigana, associada, recorrentemente ao tráfico de droga, à criminalidade e à violência policial. 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, 2002: 8).

As diferenças étnicas fazem com que exista um distanciamento entre as pessoas dos bairros sociais de Vila Nova de Famalicão, localizada 41 km a norte do Porto. Todavia, Toxyna, de origem cigana, e Diogo Vieira, conhecido como Pluma, de origem

branca portuguesa, resolveram quebrar as barreiras e montar uma perspetiva de união, através do RAP. Para isso, convidaram o *rapper* Pantera, que é negro, para formar um grupo plural, reunindo também pessoas de três bairros sociais da cidade, que são o Bairro 31, Bétulas e Lameiras. O grupo lançado em 1999 foi batizado como Kartel 31. Na música *Tudo Começou*, eles ressaltam a origem natural desse encontro: "Tudo começou na estação/ O Joka com a viola e surgiu uma canção cigana/ Com sabor hip-hop/ Imaginei logo o nome e disse Kartel 31". Não foi um encontro planejado, mas sim uma sintonia natural entre os ritmos musicais, feito através do RAP de improviso e a guitarra flamenca. O trabalho musical mais planejado só aconteceu em seguida, estendendo os convites para mais pessoas integrarem ao trabalho. Joka Sinitra possui um papel importante nessa mescla, por tocar guitarra flamenca e cantar nesse ritmo, enquanto os demais membros focam no RAP. Apesar da música conter um tom de união na sua maior parte, há alguns trechos que dão entendimento de violência, sobretudo no refrão:

> Com *hip-hop* e flamenco
> Entramos juntos nessa guerra
> Todos juntos a assaltar
> Abanamos a terra
> Com os canos apontados aos nossos inimigos
> Conseguimos proteger os nossos objetivos (Kartel 31, *Tudo Começou*).

Os artistas falam numa defesa através da guerra e que estão juntos a assaltar, além de estarem com os canos apontados aos inimigos. O cano é uma expressão que pode ser entendida como revólver. São trechos que passam um entendimento de violência, mas que não se repete no restante da música. Toxyna versa, por exemplo, "O objetivo número 1 é a nossa união/ Cada um soltava o que vinha no coração". Toxyna ressaltou, em palestra no *RAPensando as Ciências Sociais e a Política* -evento que aconteceu em julho de 2017 em Coimbra, centro de Portugal -, que o intuito era diminuir as diferenças que marcam e separam esses povos, mostrando a possibilidade de interação, com respeito mútuo. Ele ressaltou que o estereótipo sentido pelos ciganos é o mesmo que é construído pelos ciganos contra os portugueses. "Do mesmo jeito que a mãe de um branco diz 'coma sopa se não viras cigano', a minha mãe dizia 'coma sopa, se não virás branco' e eu também tinha medo dos brancos" (Toxyna, 6 de julho de 2017).

O ritmo também seguia na perspetiva da mistura, mesclando entre o RAP e o flamenco, música tradicional de origem cigana. Depois que o grupo se formou de maneira coesa e passou a ensaiar na casa de Toxyna, onde foi montado o estúdio, a maior dificuldade era encontrar algum estabelecimento que aceitasse um concerto deles. A maior barreira para conseguir isso, era que nenhum local queria aceitar um grande número de ciganos, que seria inevitável nos espetáculos. O *rapper* colocou, na palestra em Coimbra, que os comerciantes respondiam: "É pah, vai atuar aqui e vai vir a ciganada toda pra aqui, não sei se é bom termos esse concerto" (Toxyna, 6 de julho

de 2017).

Após grande insistência, o grupo conseguiu marcar o primeiro *show* e Toxyna destaca uma interação inédita entre as três comunidades, ciganas, portugueses brancos e negros, todos dividindo o mesmo espaço. O *rapper* ressalta que foi a primeira vez que a mãe dele esteve num espaço lúdico com portugueses brancos. O mesmo aconteceu com as mães de Pantera e Diogo, indo pela primeira vez a um concerto onde estavam ciganos, facto que também era inédito para várias outras pessoas que estavam presentes. O *rapper* entende que já houve mudanças psicológicas imediatas, para maior interação entre todos e sem qualquer grande problema. Ele entende que a maioria das pessoas que tinha um estigma da comunidade cigana, passou a ter uma visão diferente, pois o concerto aconteceu em um clima de paz e união, mesmo com as divergências. Dessa forma, as pessoas passaram a entender-se como diferentes, mas não como inimigos.

Outro ponto que ele destaca, a partir do surgimento do Kartel 31, é o facto de ver a presença maciça de ciganos em concertos de RAP, uma vez que ele já ia a espetáculos desse ritmo com frequência, sobretudo em cidades como Porto e Braga, que são próximas a Vila Nova de Famalicão, mas não via a presença de outros ciganos. Além disso, várias pessoas dessa etnia passaram a produzir RAP, motivados pela iniciativa do Kartel 31. Algumas escolas da cidade também passaram a utilizar a mistura entre RAP e música flamenca nas dinâmicas de ensino. Trata-se de uma forma de melhorar os índices de ensino, através da afinidade com os elementos culturais ciganos, uma vez que a população cigana portuguesa que tem o secundário ou um grau de ensino superior não chega aos 3%[138]. Toxyna ressalta a conquista de espaços através dessa iniciativa musical.

> Eu acho que para mim, através da música, conseguimos chegar a vários sítios. Agora sem ser na música, já sentes outros preconceitos. Entendes? Sobre o racismo, sem ser na música, sinto outras coisas. Por exemplo, se for a um bar lá em certas zonas, não se pode entrar lá ciganos. Não entra ciganos. Mas se for como concerto, ele já abre as portas e vamos lá atuar. E vai os ciganos todos lá dentro. Nessa parte, a música é a melhor maneira de espalharmos a mensagem, do racismo e dessas coisas todas (Toxyna, 6 de julho de 2017).

O grupo preferiu não utilizar um tom interventivo muito forte, porque isso poderia aumentar ainda mais as dificuldades para conseguirem lugares para cantar. Dessa forma, a opção foi utilizar temáticas como a necessidade de união e a quebra de diferenças, além de falar sobre as experiências de cada um dos integrantes. Seguindo esse intuito, eles lançaram o disco *Liberdade, União e Respeito*, em 2006. Apesar da união conquistada, Toxyna relata que ainda há muito a construir para quebrar os preconceitos em ambos os lados. A mãe dele, por exemplo, teve muita dificuldade em aceitar que ele casasse com uma pessoa de origem não-cigana.

[138] Informação extraída de: https://social.shorthand.com/ComUMonline/jyfTmwkDaT/o-bicho-papao-nao-mora-aqui. Acedido em: 22 mai. 2018.

Todavia, afirma que trabalha em interação constante, para vencer essas barreiras. Atualmente há um respeito entre os pais e a esposa dele. Além disso, o padrinho da sua filha é o português Diogo Vieira e os filhos deles são bastante amigos. Com isso, ele entende que a sua filha nunca será uma cigana para o filho de Diogo, assim como o filho de Diogo não será um branco para a sua filha. Ele espera que as crianças sejam reconhecidas apenas como amigos e quebrem as barreiras existentes por conta de diferenças étnicas.

Além disso, ambos estudam num colégio onde ciganos e brancos assistem às aulas juntos, o que não acontece, por exemplo, em Barcelos, cidade localizada a 20 km de Vila Nova de Famalicão. Nesse local, existem escolas para ciganos e escolas para portugueses brancos. Para Toxyna, trata-se de um preconceito já construído na infância e difícil de ser quebrado. Toxyna aponta ainda que o Kartel 31 contribuiu para diminuir os preconceitos declarados abertamente, mas ressalta que ainda há muito preconceito às escondidas. O grupo não está em atividade há três anos, mas Toxyna segue cantando a solo com o projeto Toxyna La Revolución, utilizando as mesmas temáticas de união e explorando também a mistura entre RAP e flamenco.

Conclusões

Ao longo do artigo, foram apresentados três âmbitos principais da luta contra o racismo, através do discurso do RAP produzido em Portugal. Num primeiro momento debateu-se sobre o surgimento do RAP como forma de combate ao racismo e xenofobia, mostrando que os imigrantes se rebelaram contra a condição de exclusão que lhes foi imposta e também ao preconceito vigente em relação aos jovens negros africanos. Numa segunda parte, foi mostrada a resistência linguística, através da utilização do crioulo, prioritariamente cabo-verdiano, para composição das letras de RAP, pois a cidadania é negada em plenitude a essas pessoas, por não terem direito a serem portugueses, mesmo tendo nascido em Portugal. Por fim, observa-se o caso do preconceito existente contra a comunidade cigana, que apesar de viver em Portugal há mais de cinco séculos, também são considerados estrangeiros.

Foi observado ainda que o RAP possibilitou o discurso reivindicativo dos imigrantes oriundos das antigas colónias africanas e dos seus descendentes, bem como se tornou uma emancipação pós-colonial. O artigo apresenta um panorama sobre as variabilidades discursivas na luta antirracista, mas também apresenta possibilidades de expansão, para os investigadores que pretendam estudar essa área. Há um foco no trabalho do grupo Black Company e também no *rapper* Chullage, que são referências no RAP como forma de combate ao racismo em Portugal, sobretudo no período de formação do *hip-hop* no país. Entretanto, é possível explorar os demais artistas que participaram do álbum *Rapública* em futuras pesquisas e compreender ainda porque a maioria não continuou atuando no movimento *hip-hop*, possibilitando

ainda analisar a relação entre as estruturas racistas e a invisibilidade sofrida pelos movimentos de resistência que denunciam isso.

No quesito identitário, foi possível perceber que a Margem Sul de Lisboa é considerada o berço geográfico do RAP português, sobretudo em sua vertente interventiva. Com isso, o espaço recebeu reconhecimento do Museu Nacional de Arte Antiga, através do evento denominado Semana Margem Sul. O intuito da exposição foi mostrar essa parte importante da história recente de Portugal, para que não seja esquecida. Apesar de se tratar de acontecimentos ocorridos há poucas décadas no país, compreendo que a intenção de ter um evento para reforçar essa memória se dá porque são histórias que estão em um alto grau de vulnerabilidade ao esquecimento. Trata-se de uma vulnerabilidade proposital, no sentido de que é incómodo compreender a resistência dos imigrantes e seus descendentes, numa sociedade que pretenda invisibilizar esses povos. Entendo isso porque quanto mais forem analisadas as histórias de resistência, mais existe a possibilidade de outros movimentos com esse intuito emergirem, inspirados nos precursores.

Outro caminho para se investigar é compreender os espaços de resistência para além da Margem Sul, pois, mesmo reconhecendo a contribuição primordial do RAP produzido nesse espaço, existem outros locais em Portugal onde se popularizou o RAP como meio de intervenção social, dentro e fora de Lisboa. Trata-se de um eixo de pesquisa que desenvolvi com maior profundidade em minha pesquisa de doutoramento, apresentando o RAP em cidades como Porto e Coimbra, bem como mostrando as relações de género abordadas no RAP produzido em Portugal e também as várias comunidades imigrantes existentes no país, que se expressam através do RAP.

Na continuidade do trabalho, foi visto a importância do RAP crioulo como uma resposta à negação da cidadania plena portuguesa e manutenção da identidade cabo-verdiana, mesmo em um espaço europeu. Nessa parte do trabalho, há um foco nos *rappers* LBC Soldjah, Hezbó e Chullage, que apresentam consciência política e um embasamento teórico, bem como realizam atividades de ativismo cívico, para além da atuação no *hip-hop*. Com isso, eles ilustram essa resistência, possibilitando estabelecer um comparativo com autores como Paul Gilroy, que aborda a negação da cidadania para negros em diáspora e Frantz Fanon, que retrata a língua como uma forma de resistência. Todavia, é necessário salientar que existem centenas, ou talvez, milhares de *rappers* que também utilizam o crioulo nas músicas de RAP em Portugal. Sendo assim, compreender a relação que esses jovens têm com a língua é um espaço abrangente para futuras investigações. Pode-se compreender ainda com mais profundidade a relação que jovens sem qualquer descendência com as antigas colónias têm com a língua cabo-verdiana ou guineense. Outra questão é analisar como

se dão as reformulações nos espaços urbanos portugueses, por se tratar de uma língua em constante hibridação.

Outra área que se pode pesquisar, para pensar a relação entre RAP e imigração, é o acompanhamento a Campanha por outra Lei da Nacionalidade, que visa fazer com que toda pessoa que nasce em Portugal seja reconhecida como portuguesa, independente da nacionalidade dos pais. O RAP está presente nas ações dessa campanha, impulsionando a divulgação das mobilizações e fazendo com que as ações tenham mais pessoas. O movimento conseguiu diminuir a obrigatoriedade de os pais estarem há cinco anos regulares em Portugal, para dois anos, a partir da mudança na lei estabelecida em julho de 2018. No entanto, o objetivo é que não haja restrições para qualquer criança, garantindo com que todos os bebés que nasçam em Portugal sejam automaticamente portugueses, com exceção apenas daqueles que os pais optarem por não atribuir essa nacionalidade.

Para compreender o racismo e a relação que se tem com o RAP, é um interessante direcionamento realizar um acompanhamento ao caso da PSP de Alfragide, ocorrida em 5 de fevereiro de 2015, na qual o *rapper* LBC Soldajh foi um dos diretamente envolvidos, sendo torturado e espancado. Com isso, é importante perceber a relação entre esses casos de violência física e o racismo estrutural existente no país. Dessa forma, pode ser visto que o presente trabalho contribui para um embasamento sobre a relação entre o RAP crioulo e a resistência política, mas não limita esse campo de estudo. Pelo contrário, serve de parâmetro para se aprofundar outras questões relacionadas a isso.

Por fim, o trabalho do Kartel 31 é importante para compreender a ciganofobia em Portugal. Assim, como vimos, o grupo nem sequer conseguia espaços para cantar, devido à imagem construída de que os ciganos são vândalos e causariam confusão. Sendo assim, é importante entender as estratégias de combate a essa estigmatização, através da união promovida por esse grupo. Foi visto ainda que, ao contrário dos *rappers* negros, os ciganos não apostam num discurso contundente, por entenderem que seria um fator que aumentaria o preconceito, que é naturalizado na sociedade portuguesa. Com isso, o trabalho é importante para servir de parâmetro para compreender outras iniciativas de integração dessa comunidade cigana na sociedade portuguesa, assim como faz o Kartel 31. Ademais, o trabalho desse grupo foi o único RAP cigano em Portugal encontrado no âmbito desta pesquisa. Todavia, para outras investigações, pode-se compreender como grupos de outros ritmos pregam essa união entre a comunidade cigana e o restante da comunidade portuguesa. Além disso, pode haver outros *rappers* em Portugal que sejam ciganos, mas não foram encontrados nesta pesquisa.

Ao todo, este capítulo desconstrói o discurso de negação da existência de um racismo em Portugal, bem como mostra que a imagem construída de que houve um

colonialismo brando também não é verídica. Além disso, demonstra como um movimento cultural negro e com forte participação dos imigrantes desconstrói esses "mitos" e exige mudanças sociais, ao mesmo tempo que provoca empoderamento dessa parcela da sociedade. Esse empoderamento ocorre porque os imigrantes são colocados estruturalmente para serem excluídos, mas conseguem, através do RAP, terem as suas mensagens difundidas na sociedade. O trabalho ainda apresenta um aprimoramento de teóricos que estudaram sobre a formação do RAP em Portugal, bem como demonstra mais caminhos para esse campo de pesquisa, que tem grande capacidade de expansão, em outras investigações.

Referências Bibliográficas

Chullage (2011). *Portugal aos portugueses.* Lisboa: Lisafonia

Contador, A. C. & Ferreira, E. (1997). *Ritmo e poesia – Os caminhos do rap*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Cunha, I. (2002). Imigração e Racismo: Dez anos nos media. In *Imigração em Portugal*, pp.406-425. Lisboa: SOS Racismo.

Fanon, F. (2008). *Pele Negra, máscaras brancas.* Salvador: EDUFBA.

Fradique, T. (1999). Nas margens do rio: retóricas e performances do rap em Portugal. In Gilberto Velho (Org.). *Antropologia Urbana. Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal* (pp. 121-140). Rio de Janeiro: Zahar.

General D (1994). *PortuKKKal É Um Erro* [EP]. EMI.

Gilroy, P. (2003). *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro: Ed. 34/Universidade Cândido Mendes.

Glissant, E. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Planeta.

Kartel 31 (2011). Tudo começou. *Liberdade, união e respeito* [CD]. Banzé.

Raposo, O. (2007). *Representa red eyes gang: das redes de amizade ao hip hop* (Dissertação de Mestrado). ISCTE, Lisboa.

Raposo, O. (2010). A realização do documentário "Nu Bai o rap negro de Lisboa". Uma experiência etnográfica. *Siranda. Revista de Estudios Culturales, Teoria de los Medios e Innovacción Tecnológica*, 3, pp. 4-10.

Raposo, O. (2010). "Tu És Rapper, Representa Arrentela, És Red Eyes Gang". *Sociabilidades e estilos de vida de jovens do subúrbio de Lisboa*. Lisboa: Editora Mundos Sociais.

Santos, B. S. (2007). Para além do pensamento abissal: Das linhas globais a uma ecologia dos saberes. *Revista Crítica das Ciências Socias*, 78, pp. 3-46.

Simões, S. (2017). *RAPublicar. A micro-história que fez história numa Lisboa adiada (1986 – 1996)*. Lisboa: Caleidoscópio.

CAPÍTULO 10

Para uma história e teoria crítica do RAP em Portugal: Fixar os paradoxos, os caminhos percorridos e as resistências das primeiras mulheres

Soraia Simões[139]

Resumo

Entre os anos de 1989 e 1998 existiram em Portugal dois grupos de RAP compostos por mulheres. Mas a sua invisibilidade, à semelhança de outros campos da cultura e da música ditas populares, será justificada pela diferenciação de género que pauta outros campos da sociedade? De que falavam os seus temas? Como traçaram os seus caminhos os elementos dos grupos Divine e Djamal, numa prática que dava os primeiros passos em território português? Por que motivos a literatura cultural e científica que abrange este período evidencia um legado predominantemente masculino, assente em repertórios temáticos que narravam desigualdades raciais, económicas, étnicas, e não inscreve o legado feminino deste mesmo período, cujos repertórios temáticos dão nota de sexismo, da violência e da desigualdade baseada no género? Neste artigo procuro demonstrar como a apresentação feminina neste universo cultural foi, por um lado propagada de modo superficial pelos média, e por outro destituída dos significados das suas intervenções poéticas e/ou literárias, ou silenciada pelos próprios atores que se afirmaram no RAP em Portugal.

As transformações que aconteceram na sociedade portuguesa no pós 25 de abril de 1974, em especial as independências das colónias em 1975[140], e a corrida pela Comunidade Económica Europeia na primeira metade dos anos 1980, que se viria a oficializar com a assinatura do tratado de adesão a 12 de julho de 1985, trouxeram a Lisboa mais imigrantes oriundos de países africanos onde a língua oficial continua a ser o português em busca de melhores condições de vida.

Com crescentes dificuldades habitacionais e o logro imobiliário vivido nesses anos, estes imigrantes seriam "empurrados" para as áreas suburbanas, sobre as quais o estigma da degradação, da perigosidade e da criminalidade imperou. A reclamação das suas pertenças e um discurso em torno das pós-memórias, ligados às experiências da diáspora, estruturaram em boa medida a identidade da geração descendente destes imigrantes. Quando esta pesquisa de campo começou, em agosto de 2012[141],

[139] Este artigo é uma parte, adaptada para este efeito, da tese de mestrado *Fixar o (in)visível. Os primeiros passos do RAP em Portugal* defendida a 24 de abril de 2019, na área de especialização: História Contemporânea.
[140] Cabo Verde, Angola, Moçambique, Guiné, São Tomé e Príncipe.
[141] Esta investigação iniciou em 2012 no âmbito do projeto Mural Sonoro. Mais detalhes em: https://www.muralsonoro.com/qd-intro.

tornou-se mais claro que a prática do RAP[142] não iniciou em Portugal como um vácuo, isto é, desligada de um papel mais intervencionista perante a condição social dos seus praticantes, nem poderia. A sua emergência no meio cultural nacional esteve intimamente ligada à realidade quotidiana dos e das primeiros(as) protagonistas neste domínio[143].

O momento em que o RAP deu os primeiros passos em Portugal foi também marcado pela afirmação de outras manifestações do, designado por estes sujeitos como, *movimento* ou *cultura hip-hop*[144]. Um conjunto de outras vertentes agregadas à *cultura hip-hop* deram, juntamente com o RAP, os primeiros passos como a dança (*breakdance*) e a pintura de murais (*grafitti*, *muralismo*). Esta investigação centrou-se na vertente sonora e musical, no RAP especificamente, no conteúdo das suas letras e no discurso assumido pelos primeiros autores e pelas primeiras autoras durante as suas *performances*.

Entre a segunda metade da década de 1980 e a primeira metade da década de 1990 do século XX, este domínio cultural assumiu uma missão que outras práticas musicais não tinham representado até então na cultura popular urbana. Fez a reportagem das ruas e dos bairros, que os primeiros autores denominaram *RAPortagem*, alertando para aquilo que era um conjunto de problemas distintivos de uma primeira geração de filhos e filhas de imigrantes ou afrodescendentes nascidos em Portugal, como os do racismo, da exclusão social, da pobreza, da xenofobia.

A reprodução de um estilo "americanizado", onde algumas realidades sociais retratadas se tocavam numa fase primeira, próprios de um RAP ainda em gestação, deu lugar a um recém-nascido RAP — específico, territorial —, que inscreveu a sua duplicidade nacional, as raízes, ou a natureza das suas lutas nas primeiras produções em forma de verso. Fê-lo de modo mais e menos claro, metafórico, ao colocar as suas

---

[142] O uso da designação RAP em maiúsculas, e não em minúsculas e *itálico*, ao longo do texto configura uma tomada de posição. Serve para demonstrar a preocupação tida desde o início em colocar este domínio no plano central, não num plano secundário ou complementar. Isto é, onde as medidas e as mudanças que se definiram e aconteceram socialmente não diminuam ou tornem secundária, como habitualmente sucede, as dimensões ideológicas ou os papéis sociais exercidos pelo RAP nos primeiros anos do seu surgimento e da sua afirmação no universo discográfico português, nas indústrias culturais e musicais em particular.

[143] Simões, S. (2017b). *RAPublicar. A micro-história que fez história numa Lisboa adiada* 2017 Editora. Ouvir as 25 entrevistas com os agrupamentos que editaram obras discográficas neste período realizadas durante a pesquisa e disponíveis em formato digital sonoro, por via de um código QR, nesta obra.

[144] RAP (*Rithm And Poetry*) é a prática sonora e/ou musical, um dos eixos da "cultura *hip-hop*", assim entendida pelos protagonistas. Esta cultura integra ainda a vertente visual intitulada *graffiti* ou *muralismo* e a vertente coreográfica denominada *breakdance*. Ao *hip-hop*, que se formou nos bairros do Bronx ou Nova Iorque, e se tornou pouco tempo depois numa cultura urbana e de consumo entre as comunidades juvenis passou a atribuir-se o nome de "movimento" ou "cultura", tendo posteriormente quer o RAP como o *hip-hop* (enquanto cultura agregadora das várias vertentes 'artísticas de rua') assumido outras denominações locais, como aconteceu no contexto português onde há uma corrente dominante que o apelida de *hip-hop tuga* ou RAP *tuga*, à qual se tem oposto uma outra corrente que questiona o significado dessas categorizações afirmando, antes, que se trata de "um RAP feito em Portugal e não só em português". Crítica encontrada, por exemplo, no *rapper* Chullage, que usa ora o português ora o crioulo de Cabo Verde nas suas criações e a qual se pode escutar na obra supramencionada na nota anterior.

músicas, nomeadamente as suas letras, ora nos quadros históricos onde permaneciam duras memórias coletivas, como os da Guerra Colonial e da Descolonização (*Portukkkal é um Erro*[145] de General D, primeiro EP de RAP lançado em Portugal) ora no campo dos acontecimentos ou ocorrências provindos da vida no bairro ou, mesmo que na cidade, nas franjas mais vulnerabilizadas da, apelidada frequentemente pela imprensa portuguesa deste período (1984 - 1998), *segunda geração*[146].

Em 1986, esta geração tinha entre os dez (o mais jovem) e os quinze anos de idade (o mais velho), estudavam em escolas secundárias das periferias de Lisboa e aí tiveram as primeiras experiências musicais e trocas culturais. Na área metropolitana de Lisboa, onde o RAP arrancou, motivados por um programa de rádio, *Mercado Negro*[147], com antena aberta apenas na capital, transmitido no extinto *Correio da Manhã Rádio*[148]. Nesse ano formavam-se os B Boys Boxers, um grupo grande de entusiastas, mulheres e homens, da *cultura hip-hop*. Juntavam-se para improvisar, trocar cassetes, dançar e outros experimentavam os primeiros *sprays* e tintas nos murais de rua. Em 1998[149], alguns dos que aqui iniciaram gravando pela primeira vez, e nalguns dos casos única, um disco de RAP em 1994 por uma multinacional, deram o seu último espetáculo para uma grande plateia, a da Expo 98.

Quais os nomes e papéis da cultura hip-hop nos EUA que mais se destacaram e que caminhos percorreu o RAP no seu arranque em Portugal?

Foram muitas as fontes que se posicionaram consensualmente quer quanto à década de nascimento do *hip-hop*, enquanto *cultura* e *movimento urbanos*, quer quando se trata de apontar um espaço geográfico para a sua origem — primeira metade da década de 1970 do século XX, nos Estados Unidos da América, especialmente o South Bronx, por via da figura de Afrika Bambaata fundador do grupo The Zulu Nation, que apesar de não ser o primeiro no género tiraria o *hip-hop* da invisibilidade dos média.

---

[145] General D foi o primeiro *rapper* a gravar em Portugal. O EP *Portukkkal é um Erro* com a chancela da editora EMI Valentim de Carvalho sairia uns meses antes da coletânea *RAPública* (1994) editada pela multinacional *Sony Music*. Um marco histórico, dado que se foi o primeiro objecto discográfico nacional a reunir vários agrupamentos de RAP em Portugal. *Portukkkal é um Erro* é uma dura crítica ao colonialismo português, ao racismo e à inserção de negros e negras em Portugal, particularmente na área metropolitana de Lisboa no pós-independência.

[146] Periódicos consultados entre os anos de 1986 e 1998: *Jornal Blitz, O Independente* (semanário), *Expresso* (jornal), *Diário de Notícias, Revista K, Público* (jornal).

[147] João Vaz (1986-7). *Mercado Negro*. *CM Rádio*. Programa de rádio estreado em 1986, consultada via fita cassete.

[148] No final dos anos 1980 do século XX, a *Correio da Manhã Rádio*, pertencente ao grupo *Presslivre* (*Correio da Manhã*), começou um conjunto de emissões na rede regional sul que lhe foi concedida. O programa *Mercado Negro* foi uma referência, transversalmente apontada como tal, pelos primeiros *rappers* de Lisboa a gravar e editar em Portugal por chancelas discográficas de grande impacto.

[149] o recorte cronológico foi estabelecido em função daquilo que pode ser considerado como o primeiro momento de arranque e de motivação para fazer da prática do RAP as suas profissões: 1986 o início com o programa Mercado Negro estreado em 1986 nesse ano, evocado por todos os *rappers* entrevistados que entrariam na primeira coletânea de RAP editada em Portugal (*RAPública*) como a primeira grande referência nos média e 1998 o fim, porque vários daqueles que abriram caminho, através dessa compilação, para a fixação do RAP nas indústrias culturais, e na indústria discográfica em particular, na sociedade e juventude portuguesas deram no palco da Expo 98 o seu último concerto para uma grande plateia.

Nos EUA, sobretudo na costa este, cedo o RAP se fez representar em modelos sonoros, líricos e temáticos, distintos. Prova disso foram os primeiros fonogramas com alcance, como *Rapper's Delight* (1979) de Sugarhill Gang, a apelar à festa e diversão, que contrastava com *How We Gonna Make The Black Nation Rise?,* anunciado por Brother D três anos depois, ou *The Message* (1982) de Grandmaster Flash and The Furious Five, onde o teor de crítica social voltou a estar presente. Também eles foram referenciais para estes primeiros *rappers* portugueses, nomeadamente para alguns dos integrantes entrevistados dos grupos New Tribe, Family ou Zona Dread[150].

Trabalhos perto de um RAP de protesto, contestatário, apareceram pouco tempo depois na costa oeste americana — Captain Rapp com o disco *Bad Times I Can't Stand It* (1983) foi disso exemplo. Várias correntes, com nomenclaturas aproximadas, se procuraram afirmar acabando por criar escolas diferentes, que foram sendo seguidas nas décadas posteriores um pouco por todo o mundo, com maior ênfase nas zonas suburbanas. Na Califórnia, por exemplo, nasceriam as etiquetas *Gangsta* RAP ou *Reality* RAP. Estas chancelas estiveram intimamente ligadas à edição de *Six in The Morning* (1986) do *rapper* Ice-T e foram transversalmente apreciados pelos *rappers* das décadas de 1980 e 1990 do século passado que editaram em Portugal, como se pode verificar nas entrevistas realizadas (Simões, 2017).

Os anos de 1982 a 1989 tornaram-se decisivos não só para a viragem na trajetória assumida pelos primeiros *rappers* com impacto translocal, além da trilogia "bairro-cidade-problema", como para a imagem do *hip-hop* no geral e para aquilo que para a maioria dos entrevistados no contexto português foi a sua função central: uma extensão das realidades vividas na e/ou à margem do poder cultural hegemónico. Foi um período onde o teor contestatário, interventivo e emancipatório destas comunidades veio à tona consolidando-se nas letras e nos discursos e alterando a sua estética musical.

De *Planet Rock* de Afrika Bambaataa (1982) e dos diálogos musicais aparentemente imprevisíveis estabelecidos entre o RAP e outras tipologias musicais, como o *rock* — ouça-se *Walk this Way* onde Run DMC aparece com Aerosmith —, fruto do impacto e interesse gerados, o RAP abrir-se-ia a um leque de diversidades e opções estilísticas que reforçaram a sua missão e também eles foram influenciadores para os primeiros grupos que se formaram em Portugal (quer os trabalhos editados por Black Company, Líderes da Nova Mensagem, Zona Dread, Family, New Tribe ou Da Weasel como as entrevistas cedidas para o audiolivro (Simões, 2017), o qual congrega cerca de dezassete horas de conversas com homens e mulheres pioneiros(as) do RAP em Portugal, foram, uma vez mais, disso exemplo.

[150] Integrantes dos grupos entrevistados no âmbito da investigação realizada para a tese de mestrado com o título *Fixar o (in) visível. Os primeiros passos do RAP em Portugal (1986 - 1998)*, FCSH, 24 de abril de 2019.

Grupos como Public Enemy[151], N.W.A. ou Niggers With Attitude[152], KRS-One[153], transferiram o teor contestatário das ruas e uma crítica dura à sociedade branca americana para o RAP, e nele firmaram as bases ou fundamentos que levariam à criação e à explanação de um RAP que tornou visível as condições de vida das comunidades que o viram nascer. Foram modelos inspiradores para *rappers* que emergiram na indústria discográfica em Portugal nos anos 1990 do século XX como Boss AC e Cupid, Djoek Varela, General D, Chullage, New Tribe, Funky D, TWA, Da Weasel, Filhos de 1 Deus Menor, entre outros. Também N.W.A. seria uma inspiração e modelo para estes *rappers* em Portugal. Responsável pelo agrupamento HEAL, um coletivo que abria a discussão sobre a violência no *ghetto* ao mesmo tempo que procurava dar resposta e soluções aos crimes de negros contra negros e mudar a visão da sociedade americana sobre a comunidade negra.

E as primeiras mulheres em Portugal? Quais os seus papéis, reportórios de luta e de resistências? Terão sido vítimas da mesma secundarização que caracteriza outros campos da música e da cultura populares em Portugal e no resto do mundo?

A prévia recolha de memórias e a realização de entrevistas semi-dirigidas sem um guião fixo e/ou rígido, mas antes como resultado da interação e da convivialidade alcançadas com estas protagonistas no projeto *RAPortugal 1986 – 1999* (Simões, 2016), e tomando como denominador comum os trajetos percorridos pelos primeiros grupos de RAP a gravar no país, foram um elemento fundamental. Especialmente porque ao fim de algum tempo ajudaram a uma melhor compreensão acerca das desigualdades de género inerentes tanto aos primeiros grupos de praticantes neste universo, como àqueles com que atualmente nos deparamos em mais e distintos territórios geográficos e domínios culturais.

Em Portugal, o questionamento acerca de uma sub-representação da mulher neste domínio cultural começou a desabrochar mais tarde, já nos anos 2000, por via de trabalhos em vários campos das ciências sociais mas especialmente dedicados a grupos que se formariam *a posteriori*, depois do aparecimento e da edição discográfica dos grupos Divine e Djamal e sem uma referência a estes dois agrupamentos e ao conteúdo, tão pertinente como atual, dos seus repertórios que afinal seriam durante uma década os únicos editados no nosso país. Foi desse questionamento exemplo o artigo de José Alberto Simões publicado na *Estudos Feministas*, Florianópolis em 2013 que levantou amiúde o véu da questão de género, além das habituais de "classe" e "etnicidade" que o mesmo artigo igualmente congrega (Simões, 2013).

[151] *Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*, 1988. *Fight the Power...Live!*, 1989.
[152] *Straght Outta Compton*, 1989.
[153] *Criminal Minded*, 1987. *By All Means Necessary*, 1988.

A misoginia, o sexo livre, a violência física e verbal e o consumo de drogas, num estilo que denominaram de *Gangsta style*[154] ou *Gangsta* RAP, teve seguidores em Portugal no fim da década de 1990, Makkas e Bambino do Grupo Black Company foram um exemplo disso ao relembrar durante as entrevistas também os *rappers* Tupac Shakur ou Snoop Dog, precursores deste segmento dentro do RAP. Roxanne Shanté[155], o coletivo Salt-N-Pepa[156] ou Queen Latifah[157] acrescentaram ao mapa temático do RAP a questão do género e da condição feminina num meio onde, apesar da denúncia ao *status quo* e ao *stabelichment*, se descurou esse capítulo — a maioria das referências à imagem feminina surgem por via da sua objetificação quer em telediscos como no exercício da sua escrita musical de um modo mais e menos manifesto. Ora, foram justamente estas as *rappers* que serviram de inspiração aos primeiros grupos de RAP totalmente femininos que editaram discos em Portugal, Djamal e Divine. Divine gravaria em dois discos de Black Company (*Geração Rasca* e *Filhos da Rua* ambos com a chancela da Sony Music[158]) e Djamal gravaram *Abram Espaço* com a chancela da BMG[159]. Tornaram-se pioneiras não só nas ruas e na apresentação em diversos concertos onde atuaram de 1989 a 1999, como na gravação discográfica, cujo grande marco foi a gravação de *Abram Espaço* em 1997 por se tratar do primeiro disco a solo de originais feito por um grupo de mulheres maioritariamente afrodescendentes

Se, por um lado, os primeiros grupos masculinos de RAP em Portugal, anteriormente referidos, inscreveram assuntos como o capitalismo vs. as desigualdades sociais, a presença do corpo negro e do corpo imigrante na sociedade portuguesa do pós 25 de abril de 1974 (mais uns do que outros desses assuntos), conquistaram ouvintes e estimularam outros jovens em condições de vida ou de afirmação social semelhantes numa fase primeira e, numa fase posterior, um conjunto de jovens da mesma geração destes sujeitos sem uma relação aproximada a essas vivências ou experiências, as primeiras *rappers* mulheres em Portugal, introduziram um conjunto de outras desigualdades, como as relacionadas com a condição feminina, também aqui exercidas.

---

[154] É uma derivação do termo *gangster*, representa a vertente mais extrema do RAP, e é usualmente difundida associada a algum vernáculo. Este subgénero desenvolveu-se durante a década de 1980 nos subúrbios dos EUA, tendo como um dos pioneiros o *rapper* Ice-T. Mais tarde, seria popularizado por grupos como N.W.A., Eazy-E, Tupac Shakur, Snoop Dogg, X-Raided, entre outros. O realizador Spike Lee chegaria a censurar este subestilo dentro do RAP, por considerar que o mesmo incentivava a ignorância dos negros americanos e a sua história. Os *rappers* que cultivam este estilo, por sua vez, alegam que as suas letras não falam de nada além da realidade vivida nas periferias e procuram, através das mesmas, chamar a atenção das autoridades. Em Portugal, hoje, este estilo tem dezenas de seguidores e praticantes, que lançam as suas produções na internet, acumulando milhões de visualizações.

[155] *Roxanne's Revenge*, 1984. *Bad Sister*, 1989.

[156] *Hot, Cool & Vicious*, 1986.

[157] *Wrath of My Madness*, 1988. *All Hail The Queen*, 1989.

[158] Black Company, *Geração Rasca*, 1995 (Sony Music). Black Company, *Filhos da Rua*, 1998 (Sony Music).

[159] *Abram Espaço* 1997 Djamal. BMG.

Escreveram e cantaram os seus guiões de vida, nos quais temáticas como a das desigualdades em função do género, o sexismo e até a violência doméstica exercida dentro de grupos racializados estiveram representadas, estando isso bastante claro no disco *Abram Espaço* deixado por Djamal nas faixas *Abram Espaço* e *Revolução Agora!*, mas também nos repertórios que não chegaram a ser editados discograficamente e comigo foram partilhados durante este trabalho de pesquisa, ou mesmo nas conversas mantidas com elas que se podem ler e ouvir no trabalho já aqui mencionado (Simões, 2017a). O grupo Divine recorreu ao sarcasmo e à ironia para denunciar a objetificação do corpo feminino no meio RAP e a violência sobre o mesmo.

> Fala-se de cor, fala-se de dinheiro
> Mas há algo passivamente aceite pelo mundo inteiro
> Há séculos que se vive nesta obscuridão
> de limitar a Mulher com a dor da opressão
> Chega de abuso, temos direito
> é hora de tratar a mulher com respeito (Djamal, *Revolução Agora!*, 1997).
> Demos início à disputa
> eu tenho a magia tu tens a batuta
> disputa com os olhos é o preço da multa, provocaste?
> A Da Bom ninguém insulta
> o meu acariciar mostra o quanto eu sou astuta
> ainda vais a tempo de desistir da luta
> Queres seguir em frente? (Divine, *Nigga Senta,* 1998).

De facto, a maior injustiça, sub-representação, foi a da narrativa da Mulher *rapper*, das primeiras em Portugal. A subvalorização dos seus repertórios detetada durante esta investigação, a não inscrição na literatura científica dos assuntos relatados nos repertórios e discursos falados das primeiras *rappers*, motivou a introdução deste tema na minha pesquisa e a fixação dos seus universos literários e temáticos tornou-se, a partir do momento dessa constatação, uma das missões da pesquisa (Simões, 2017a). Houve um conjunto de complexidades que resultou, por um lado da natureza singular da "poesia RAP" nestes anos, por outro do carácter plural das protagonistas que integraram este domínio.

Os caminhos e as narrativas apresentados pelas primeiras *rappers* a gravar demonstraram igualmente como a apresentação feminina neste universo cultural foi, por um lado propagada de modo superficial, semi esconso, pelos média, ou seja remetida de um modo transversal para a ideia de um "fenómeno urbano pós-colonial" semelhante a outros ocorridos internacionalmente noutras capitais e, por outro lado, destituída dos significados das suas intervenções literárias e experiências locais ou silenciada pelos próprios atores, e atrizes, desta cultura urbana, que foram chegando em anos seguintes ao seu surgimento, ou seja, a seguir aos primeiros doze anos que impuseram e fixaram a *cultura hip-hop* na indústria musical portuguesa.

Nas entrevistas realizadas durante a primeira década do *hip-hop* em Portugal atribuíram-se frequentemente as produções de ambos os grupos (Divine e Djamal) para um universo lírico e argumentário acessório ao da produção masculina, não como

um campo de produção complementar, todavia autónomo, com uma natureza literária concreta e diferenciadora, um RAP que desafiou o domínio masculino, que se dirigiu nas suas letras — aliadas a instrumentais como o *beat box*[160] numa fase primeira, máquinas (QY10)[161] ou instrumentos como baixo, guitarra e bateria numa fase sucedânea —, aos *rappers* do sexo masculino de modo consciente. Estas *rappers*, também elas descendentes na sua maioria de africanos a viver em Portugal, observaram e souberam interpretar as possíveis causas e efeitos que levaram ao momento de rutura dos respetivos grupos e isso ficou claro nas entrevistas realizadas para o audiolivro e facilmente consultáveis[162].

Hoje, as abordagens sobre o papel das mulheres no RAP revelam uma continuidade histórica na diferenciação e organização concreta de atividades das mulheres neste campo cultural, ou mesmo ao modo como a participação e presença femininas no *hip-hop* e RAP são hoje representadas, deitando assim por terra uma retórica culturalista neo-hegemónica que despontou nos anos 2000 tentando imprimir o argumento de aproximação de percursos entre homens e mulheres tomando como exemplo, em Portugal, a presença de Capicua no universo discográfico, uma *rapper* do Porto, branca, nascida na década de 1980, longe portanto da configuração temporal, espacial, social, histórica e mesmo económica aqui explanada com os primeiros grupos de mulheres.

Recentemente, a propósito de um evento denominado *História do Hip-Hop Tuga* que se realizou no dia 8 de março de 2019, Dia Internacional da Mulher, no Altice Arena, alertei numa carta aberta publicada na plataforma Mural Sonoro para o facto da organização deste evento ter nesse cartaz cerca de quatro dezenas de homens[163], alguns que não gravam um disco desde 1999, mas que efetivamente escreveram páginas importantes no período de afirmação do RAP (especialmente) em Portugal, e nenhuma mulher das que gravaram no mesmo recorte cronológico e rasgaram outras, novas, narrativas. Um dos organizadores deste evento acabou por, quiçá (in)voluntariamente, responder a esta questão numa entrevista publicada num blogue[164], dizendo que "pôr uma MC só por ser mulher ia tirar outra pessoa que também foi importante".

Será a "importância" atribuída, segundo esta organização, pela prevalência no meio discográfico? Não. Se assim fosse alguns dos *rappers* convidados não o seriam. General D não grava um disco desde 1998, por exemplo. Por um "valor absoluto"

[160] *Beat box* é uma reprodução oral de ritmos percussivos. *Beat* é a batida ou o compasso no RAP.
[161] QY10 é uma caixa de ritmos, uma das máquinas mais referidas durante as entrevistas usada por vários grupos masculinos neste período e pelos grupos femininos Divine e Djamal.
[162] https://www.muralsonoro.com/qd-intro (*link* para consulta livre).
[163] https://bit.ly/2GB4hrt (*link* para consulta livre).
[164] http://bit.ly/2J1enTA (*link* para consulta livre).

quanto a ter "mais e menos *flow*[165]", "melhores *líricas*" (características deste universo que também se rege pelos seus cânones, que não são os de leitura musical)? É isto totalmente subjetivo. Ou será, antes, pela relevância para a história da cultura e música populares, para as pessoas a quem se dirigiram e para as quais atuaram, para um conjunto enorme de jovens que em Portugal, Cabo Verde, Angola, Guiné, Brasil, São Tomé, Moçambique usaram as suas letras como hinos aquando das lutas contra as propinas da década de 90, as lutas pela liberalização do consumo de drogas leves ou pela despenalização do aborto que aconteceram nesse mesmo período em Portugal, que as suas performances, e confirma-se em variadíssimos documentos, foram interessantes, audazes, impactantes, necessárias?

Neste período histórico, tivemos um franco avanço na divulgação e edição dos primeiros grupos de RAP em Portugal[166], mas o mesmo período histórico e político[167] cultivou a ideia de que todos viviam muitíssimo bem, das classes baixas às médias baixas. Essa ideia de avanço não correspondeu, como se veio a verificar mais tarde, à realidade, muitos ficaram pelo caminho, sobretudo os/as que deram de si e se deslumbraram com as promessas e "momentos auspiciosos" vividos por uma indústria cultural ainda convencional e o que era, de facto, "novo" na narrativa da cultura popular, hoje tão relevante, ficou asfixiado por um discurso "integracionista", "cosmopolítico", superficial e bastante romantizado.

Falar de violência doméstica, sexismo e desigualdades em função do género dentro de grupos racializados na década de 1990, como o fizeram Djamal e Divine e, no fim da década de 1990, Backwords, culminou efetivamente na sua sub-representação. À semelhança de outros fenómenos que por estes dias aparecem, elas, incrivelmente com tudo *às claras*, não foram compreendidas (?).

Com estas primeiras *rappers,* e depois destas *rappers* outras surgiram, muitas delas não gravaram um disco ou tiveram a possibilidade de publicar em editoras com o alcance das etiquetas discográficas já mencionadas. Apesar de tudo, não deixaram de criar, até de gravar, sobretudo em circuitos independentes, e de promover encontros e propostas interessantes, mordazes, dir-se-iam hoje "politicamente incorretas", no seio dos seus itinerários socioculturais que não são os mesmos da

[165] *Flow* é uma designação usada pelos/as *rappers* derivada da palavra inglesa *fluency*. Significa fluência, cadência, fôlego, acompanha o *beat*.

[166] De 1994 até ao fim da década de 90 foram editados com a chancela de editoras com relevância na cultura popular: *Portukkkal é um Erro* 1994 General D, EMI Valentim de Carvalho, *RAPública* 1994, compilação Sony Music, *More Than 30 Motherf***s* 1994 Da Weasel EP, Margem Esquerda, *Dou-lhe Com A Alma* 1995 Da Weasel, Dínamo Discos, *Geração Rasca* 1995 Black Company, Sony Music, *Mind da Gap* 1995, Norte Sul, *Flexogravity* 1996 Mind da Gap, Norte Sul, *O Expresso do Submundo* 1996 EP Dealema, *Sem Cerimónias* 1997 Mind da Gap, Norte Sul, *Pé Na Tchôn, Karapinha Na Céu* 1995 General D & Os Karapinhas, EMI Valentim de Carvalho, *Kanimambo* 1997 General D & Os Karapinhas, EMI Valentim de Carvalho, *Abram Espaço* 1997 Djamal, BMG, *Kom-tratake* 1997 Líderes da Nova Mensagem, Vidisco, *3º Capítulo* 1997 Da Weasel, EMI Valentim de Carvalho, *Filhos da Rua* 1998 Black Company, Sony Music, *Manda Chuva* 1998 Boss AC, Valentim de Carvalho - Norte Sul.

[167] Período político designado por *cavaquismo*.

primeira década de afirmação do domínio em Portugal[168]: Telma T-Von, com as Red Chikas, Backwords, ZJ Zuka que integrou o grupo Divine ou alguns exemplos mais recentes como Dama Bete, Blink, Mynda Guevara ou Samantha Muleca, entre outras.

Conclusão e pontos de partida para o debate social

Ao mesmo tempo que os *rappers* do sexo masculino durante este período histórico introduziram línguas e dialetos como o quimbundo (Kussondulola 1995), o crioulo de Cabo Verde (Boss AC, Cupid, Djoek Varela, TWA ou Teenagers with Attitude, Family, Nigga Poison, Chullage), sons (tambores africanos de modelos variados, batuque), vestuário africano (General D) e símbolos ou alusões a referências políticas locais e internacionais conectadas com a luta contra o racismo mundial ou a Guerra de Libertação no caso português (Martin Luther King, Malcom X, Amílcar Cabral, Agostinho Neto), as primeiras *rappers* mulheres, também elas descendentes na sua maioria de africanos a viver em Portugal, fixaram na cultura popular portuguesa dos anos 1980 (nas ruas) e 1990 (ao gravarem e/ou editarem) do século XX uma outra narrativa. O facto de serem duplamente discriminadas, por serem mulheres e negras.

Em Portugal, este assunto passou completamente ao lado da academia e das indústrias culturais. Neste período histórico em que o RAP dá os seus primeiros passos e se afirma no plano discográfico e social, apenas investigações realizadas em contexto internacional de que foi exemplo Nancy Guevara (1996), cujo trabalho se centrou no papel assumido pelas mulheres em todos os pilares do *hip-hop* enquanto *movimento* e não só no RAP, procuraram esclarecimento acerca desta realidade translocal, ou seja, presente no *hip-hop* no geral independentemente da latitude geográfica. Para esta autora, o RAP foi frequentemente apresentado como «a voz dos jovens negros oprimidos», assim, a sua versão feminina configurou uma dupla forma de opressão: a de ser negra e mulher. A secundarização das mulheres negras americanas tornou o RAP, tal como em Portugal nos dois casos pioneiros aqui apresentados,

[168] Os itinerários socioculturais dos e das primeiros/as *rappers* em Portugal foram exatamente os mesmos de outras formas culturais e musicais, os mesmos periódicos e as mesmas chancelas editoriais e/ou discográficas de outros domínios culturais nas décadas de 1980 e 1990 do século XX em Portugal. Foi com esses circuitos que estes/as *rappers* precursores/as dialogaram e foram indubitavelmente eles que lhes possibilitaram a sua existência e o mediatismo que alcançaram no meio cultural português num momento em que o estúdio não estava, como hoje, largamente no computador e dependiam desse processo "convencional" e dessa cadeia «tradicional» para gravar, editar, divulgar e promover. Ou seja, dependiam de um modelo formal e habitual de indústria. O historiador António Araújo denominou estes itinerários socioculturais, dos anos 1980 e 1990 do século XX, como «cultura de direita». Ora, após a consulta aos periódicos já referidos e às entrevistas realizadas com os produtores da primeira compilação (*RAPública*) e outras consultadas sobre este momento de afirmação do RAP cá com integrantes dos grupos editoriais em questão (*O Independente*, grupo *Impresa*, *Sony Music*, *BMG*, *Vidisco*, etc) por via dos quais o RAP se apresentou e foi disseminado na cultura popular urbana desses anos, conclui-se que foram estes os itinerários que permitiram, ao contrário da geração que surge depois da *mixtape* e do uso do meio digital e da *internet* a preços acessíveis, a sua existência e subexistência no meio cultural, deitando por terra uma narrativa romantizada sobre o crescimento dos primeiros *rappers* "nas periferias do capitalismo". Ver mais em: Simões, Soraia *RAPoder no Portugal urbano pós 25 de Abril*, Esquerda.Net.

maioritariamente afrodescendentes, um veículo para tirar da penumbra outros modos de discriminação vividos por elas.

As frequentes perguntas acerca da "identidade cultural" dos primeiros *rappers* em Portugal, por parte quer dos meios de comunicação social como dos públicos, levaram a que, do final da década de 1980 à década de 1990 do século XX, estes vivessem a sua emergência no *hip-hop* com uma necessidade permanente de afirmação dos seus percursos biográficos junto da sociedade e da cultura portuguesa. Os seus guiões de vida começaram por dar sentido à permanência do *hip-hop* e à sua continuação no mesmo, em particular da vertente poético-sonora desta cultura de matriz urbana, ou seja, do RAP.

Os primeiros temas aflorados e as referências sonoras e musicais comuns, oriundas de outras geografias, fizeram crescer um movimento com características particulares em Portugal, onde as redes de interajuda e os laços de sociabilidade, à semelhança do que tinha acontecido noutros países, especialmente nos Estados Unidos, se fortaleceram. O facto de se tratar de uma geração que se sentia excluída, e se tinha de adaptar a um país no qual ou não tinha nascido e/ou, na grande parte dos casos, nem nunca tinha visitado o país de origem dos progenitores, tornou a rua o espaço de criação artística privilegiado. Por outro lado, os bairros mais estigmatizados eram o cenário ideal para, nuns casos, alertar para os problemas que existiam nesses mesmos bairros, noutros casos para dar a conhecer à sociedade portuguesa daquele tempo, no momento em que começaram a gravar por editoras de alcance nacional e translocal, outras vivências e experiências culturais procedentes dos mesmos.

As tensões e os conflitos associados pelo discurso dominante à vivência no subúrbio, como o consumo e a venda de drogas ou o roubo, passaram a ser atenuados com a presença das suas ações artísticas no campo cultural e no campo discográfico em especial. O RAP tornou-se um importante veículo de diálogo entre o poder público e a sociedade civil, tendo também sido o seu impacto no Portugal urbano da década de 1990 em particular um rastilho de pólvora que acelerou uma reconfiguração do pensamento político endereçado a "jovens das periferias".

Em Lisboa, a conciliação entre a oralidade e a escrita sintetizaram a própria natureza desta prática: por um lado, a reinscrição das origens dos pais (a oralidade africana); por outro lado, o texto escrito para denunciar ou evocar realidades presenciadas. Isto é, de um lado o sentido de preservação das práticas culturais familiares mais ancestrais e por outro a construção de pontes e diálogos com o mundo exterior. No Porto, a contestação à centralização e à associação da prática a uma "atmosfera específica de Lisboa".

A esperança criada em torno da *cultura hip-hop* levou os primeiros *rappers* a reclamar o RAP como uma arte e uma forma musical, com tantas possibilidades

técnicas como outras práticas de natureza popular na indústria musical da década de 1990. Porém, até essa reivindicação criou sentimentos ambíguos. General D, apesar de ter sido o primeiro *rapper* a gravar em Portugal, criou algumas cisões com os restantes, que só se vieram a dissipar em anos recentes. Por um lado, porque vários *rappers* não queriam que a prática estivesse centrada nas ideias classistas, raciais ou étnicas onde ele foi ator principal, por outro lado porque foi justamente o pioneirismo de General D que retirou o RAP produzido nesses anos em Portugal das franjas da sociedade de consumo e o veiculou nessa mesma sociedade. Por outro lado, foi justamente o momento político vivido e a indústria cultural dominante que lhes permitiu gravar os primeiros trabalhos discográficos. Estávamos num momento em que os recursos destes *rappers* eram escassos e os estúdios ainda não tinham chegado, como hoje, ao computador. A dependência da indústria cultural e dos média nos seus modelos convencionais era ainda maior.

Referências Bibliográficas

Djamal (1997). Revolução agora!. *Abram Espaço.* Lisboa: BMG.

Divine (1998). Nigga Senta. *Divine.*

Guevara, N. (1996). Women Writin', Rappin', Breakin'. In Perkins, W. E. (Ed.). Droppin' Science. *Critical essays on rap music and hip hop culture* (pp. 49-63). Philadelphia: Temple University Press.

Simões, J. A. (2013). Entre percursos e discursos identitários: etnicidade, classe e género na cultura hip-hop. *Estudos Feministas*, 21(1), pp. 107-128.

Simões, S. (2017a). Percursos da Invisibilidade. As mulheres no RAP: afirmação e resistência. *Le Monde Diplomatique*, 09/2017, pp. 38-39.

Simões, S. (2017b). *RAPublicar. A micro-história que fez história numa Lisboa adiada*. Lisboa: Editora Caleidoscópio.

Simões S. (2019). *Fixar o (in)visível. Os primeiros passos do RAP em Portugal (1986 - 1998)* (Tese de Mestrado). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa, Lisboa.

CAPÍTULO 11

Verdade e consequência no hip-hop português contemporâneo: o caso de Capicua

Paula Guerra

Resumo

Neste capítulo procuraremos estabelecer pontes profícuas entre a sociologia e a cultura *hip-hop*, no sentido da sociologia pública postulada por Burawoy. Assim, através da obra da *rapper* portuense Capicua analisaremos como é possível encontrar no *hip-hop* preocupações muito próximas à perspetiva sociológica e de alguns dos principais sociólogos contemporâneos. Assim, primeiro analisaremos as principais características da cultura *hip-hop*. Em seguida, abordaremos de forma resumida a génese do *hip-hop* em Portugal; por fim, entramos na análise sociológica da canção *Medo do Medo* de Capicua, que nos permite concluir pelas ligações entre sociologia e *hip-hop*.

Entrada

No campo sociológico existe uma crescente preocupação com um suposto afastamento das ideias originais da disciplina. Isto é, uma sociologia de intervenção, que se sentisse na vida quotidiana das pessoas. Que fizesse a diferença. É o cerne da emergência da sociologia pública, postulada por Burawoy. E colocando de lado as críticas lançadas contra essa perspetiva, já que não é esse o nosso propósito, consideramos que a sociologia (e as ciências sociais no geral) tem muito a ganhar se se envolver com o mundo artístico, e mais propriamente com a cultura *hip-hop*. No fundo, um renovado entendimento epistemológico relativamente ao campo das artes, que já procurámos fazer em outros lugares (Guerra *et al.*, 2015; Silva & Guerra, 2015; Guerra & Silva, 2014; Guerra, 2016; Guerra & Januário, 2019).

Neste pretendemos prosseguir nessa senda, desta vez acionando o exemplo da *rapper* Capicua e de como uma das suas canções, *Medo do Medo*, possui em si material sociológico de primeira linha. Desta forma, iniciaremos o estudo com uma pequena revisão da cultura *hip-hop* e das suas três vertentes: visual, musical e gestual; em seguida estudaremos a génese do *hip-hop* em Portugal. Depois entraremos na segunda parte do capítulo, em que analisaremos a letra da canção *Medo do Medo* e procuraremos estabelecer pontos entre o *hip-hop* e a sociologia, mais especificamente uma sociologia crítica e pública.

Cultura hip-hop e as suas vertentes

A cultura *hip-hop* teve origem no South Bronx, na cidade de Nova Iorque, durante os anos 1970 do século XX e nas décadas seguintes acabou por se expandir um pouco por todos os continentes. Entre as várias figuras pioneiras desta cultura, importa destacar Afrika Bambaataa que criou, em 1973, a organização *The Universal Zulu Nation* com o objetivo de canalizar a violência juvenil da luta de rua entre *gangs* para a música, a dança e o *graffiti*. Assim sendo, o *hip-hop* surge associado a várias expressões da cultura de rua da juventude urbana. Portanto, o *hip-hop* trata-se de práticas bastante diversas, apesar de possuírem uma base comum (Simões, 2010). O *hip-hop* agrega três elementos principais: o *graffiti* (vertente visual), o RAP (vertente musical) – inclui o *mcing* e *djing* – e o *breakdance* (vertente gestual).

No que concerne às vertentes do *hip-hop*, o *graffiti* originalmente foi utilizado como referência a inscrições e pinturas encontradas em antigas sepulturas e ruínas. A sua raiz etimológica advém do grego "γραφειν" que significa "escrever". Existem dois tipos de *graffiti* atualmente, por um lado, o *gang graffiti* que apresenta como principal objetivo marcar território e não tem inerente intenções artísticas e, por outro lado, o *graffiti art* que representa a autoexpressão e a criatividade do artista. Os *writers*, ou seja, quem faz o *graffiti* utilizam muros, habitações, mobiliário urbano e transportes públicos para deixarem as suas marcas visuais e gráficas nas cidades. É a vertente que mais se posiciona às margens da sociedade dominante. Por ser uma manifestação pública e visual, o *graffiti* impõe-se a toda a população urbana e não apenas aos seus potenciais interessados (Campos, 2010; Pais, 2002; Diógenes, 1998). De forma sintética, o *graffiti* "(…) não é uma mensagem nem clara nem objetiva. É um fim em si mesmo (uma forma de *expressão*) e não um meio para atingir um fim (uma forma de *informação)*" (Simões, 2010: 43). Assim, o *graffiti* não deve ser interpretado como vandalismo do espaço público, isto porque obedece a regras e códigos na sua execução e, para além disso, possui ambições artísticas.

A forma mais comum de *graffiti* diz respeito à assinatura/*tag*, uma vez que pode ser efetuada com poucos recursos materiais e de forma rápida. No fundo, representam siglas ou pseudónimos identificáveis apenas por quem pertence ao meio, tendo em linha de conta o anonimato dos autores. Quando a atividade do *graffiti* é realizada de forma individual denomina-se de *writer* o ator que a realiza, tal como já mencionado anteriormente, quando é realizada em grupo designa-se de *crew*, que surge como fonte de identidade, afiliação e sistema de apoio. As obras têm inerente uma hierarquia, isto é, as obras de grandes dimensões – normalmente realizadas em grupo – são chamadas de *hall of fame*, enquanto as pinturas rápidas são chamadas de *bombing* ou *throw up* (vómito). O reconhecimento das qualidades estéticas do *graffiti* só pode ser feito pelos próprios *writers* ou por alguém que faça parte do meio. O reconhecimento das qualidades passa pelo conhecimento do estilo – qualidade

estética, técnica utilizada do autor – mas também pelo facto de alguns *graffitis* serem remetidos a um destinatário em concreto.

Existe também a hierarquia dos *writers*, quer isto dizer que no topo estão os veteranos ou grandes mestres (*king*) e na base os iniciados ou aprendizes (*toy*), no meio existem *writers* menos hábeis que, apesar de experientes, por incapacidade técnica e/ou de afirmação/reconhecimento, não se podem caraterizar de mestres. Podemos considerar que existe divergências de interesses que se convertem em confrontos que podem ser materiais ou simbólicos, isto devido à relação iniciados/veteranos. Simões (2010: 47) afirma que a resolução destas divergências pode tomar dois sentidos: por um lado, agressões físicas ou verbais e, por outro lado, agressões simbólicas como, por exemplo, pintar por cima de outro *graffiti*, ou seja, *crossar*.

No que se refere ao RAP, este nasce da conjugação das palavras *rhythm and poetry,* que procura realçar a dependência existente entre o nível do ritmo e o da poesia (palavra). Apresenta como objetivo primordial a denúncia de problemas sociais presentes nas minorias. Estes dizem respeito à insatisfação e descontentamento perante um sistema injusto e elitista (Dayrell, 2005). Assim sendo, podemos admitir que o RAP consiste numa oralidade rítmica, cantada sobre um acompanhamento musical (Rose, 1994). Esta vertente compreende duas componentes expressivas, o *djing* que se carateriza por ser a atividade levada a cabo pelo *disk jockey* ou por quem manipula os discos e produz a sonoridade típica do RAP e o *mcing* que se carateriza por ser a atividade a cargo do mestre-de-cerimónias, *rapper* ou cantor de RAP (Simões, 2010: 35).

Inicialmente, o RAP estava associado às manifestações improvisadas em festas e encontros de rua, sendo que os músicos eram essencialmente DJ's que misturavam discos de várias proveniências produzindo uma sonoridade particular. No entanto, a figura do mestre-de-cerimónias (MC), com o tempo, acabou por se sobrepor. A atividade deste consistia em sessões de improviso (*free-styling)*, sendo que se contava uma história sob forma rimada que poderia ser de variadas naturezas, como por exemplo, política e erótico, no entanto, o caráter simultaneamente provocatório e jocoso estava sempre presente. Falando em termos técnicos, o *breakbeat* foi inventado pelo DJ Kool Herc e consistia em misturar dois discos através de um gira-discos duplo de modo a prolongar determinado trecho musical. Foi a base para os movimentos do *breakdance* que é outra vertente do *hip-hop* e que será explanada mais à frente. Para além desta técnica, importa realçar o *scratching* que consistia em arrastar o disco no prato do gira-discos para trás e para a frente, criando um efeito simultaneamente de inversão e repetição, por sua vez, criada por Grand Wizard Theodor. Outro DJ importante no que respeita às técnicas é Grandmaster Flash: criou

o *backspin*, que corresponde a um desenvolvimento do *breakbeat* que consistia na repetição de passagens de um disco mediante o retrocesso rápido de uma faixa.

Os locais onde decorriam as festas não eram neutros no que respeita às relações estabelecidas entre os participantes, isto porque os DJ's disputavam entre si, através de *battles*, o domínio sobre um determinado território. No fundo, o RAP refere-se explicitamente aos contextos geográficos onde se insere e às condições socioeconómicas das suas populações, ou seja, refere-se a lugares concretos e identificáveis. Simões (2010) afirma que o facto de o RAP possuir caraterísticas estéticas que o tornam específico e identificável enquanto género musical não significa que seja um género musical homogéneo, apresentando-se como um género híbrido constituído por inúmeras influências com procedências diversas.

Por último, abordamos a vertente do *breakdance,* que é composto por estilos de dança variados. É coincidente com a era do disco, no entanto, estes dois estilos de dança estão completamente afastados. No caso do *breakdance* acentuam as passagens das músicas da mesma forma que utilizam diversos recursos técnicos que tendem a evidenciar quebras no interior das músicas, prolongando determinadas secções rítmicas. É neste contexto de descontinuidade (*breaks)* que os primeiros *breakdancers* efetuavam os seus movimentos. O *breakdance* acabou por se tornar um pilar fundamental da animação das festas e encontros de rua das primeiras manifestações do *hip-hop*. Inicialmente, incluía apenas movimentos dos pés e pernas. A *crew* composta por Crazy Legs, Frosty Freeze e Rock Steady introduziu outros movimentos acrobáticos que viriam a tornar o *breakdance* um tipo de dança caraterístico. Assim sendo, considera-se que esta vertente é composta por movimentos dos pés, braços, mãos e acrobacias apoiadas nas mãos e na cabeça. Como caraterísticas principais, de acordo com Simões (2010), importam realçar: a sua natureza espetacular, perigosa e competitiva, sendo que esta competição caraterística se traduzia através de disputas ou *battles* entre *crews*.

Hip-hop em Portugal

Os anos 1980 em Portugal foram marcados pelo surgimento de subculturas juvenis. Uma delas, marcada por diferentes características, foi o movimento *hip-hop*. Apesar de a sua influência pública ser mais forte na década de 1990, consideramos que no *hip-hop* a importância de uma multitude de fatores que surgiram na década de 1980 não deve ser escamoteada e, por conseguinte, consideramos o *hip-hop* mais um exemplo da inovação e rutura artística em Portugal na década de 1980.

Portugal na década de 1980, após a experiência traumática da descolonização e a chegada ao país de quase 600 mil retornados, começa a sentir um fluxo migratório de características económicas vindo das antigas colónias africanas (Machado, 1994: 112). Um fluxo que se dirige, acima de tudo, para a Área Metropolitana de Lisboa, para

bairros suburbanos degradados e estigmatizados. Como Barbosa (2011) lembra, tratou-se de uma imigração laboral e precária, em que estas pessoas passaram a exercer as profissões mais desqualificadas, quando não mesmo clandestinas. Ora, isto não deixa de gerar novas identidades transnacionais fruto desta imigração, levando mesmo Teresa Fradique (1999: 123) a afirmar que "Portugal torna-se numa sociedade pós-colonial à moda da Europa". De igual modo, a autora refere que estes fluxos se dirigiram para o meio urbano, o que acabou por reescrever as suas geografias. Isto é:

> Uma das principais características deste novo espaço consiste no facto de não ser gerido segundo um modelo clássico de apropriação e significação a partir de memórias sociais, mas antes habitado por núcleos familiares cujos pais são originários de outros lugares (…). Nesse sentido estamos a falar de um lugar virgem e, por isso, amplamente aberto à construção de novas identidades juvenis baseadas na apropriação (simbólica, se quisermos) deste espaço urbano de ninguém. É destes novos espaços e da cultura suburbana que deles emergiu que surge a estrutura de interacção social e organização do quotidiano que permitiu a formação de comunidades juvenis que escolheram o hip hop (entre outros produtos culturais) como fórmula de crescimento (Fradique, 1999: 123).

É precisamente esta vivência do espaço urbano, a *life in the street*, que é condição *sine qua non* para se ingressar no movimento *hip-hop* nacional. Mas mais do que isso: permitiu uma reorganização geográfica do urbano, de um mapa alternativo do urbano. Em vez do tradicional periferia-centro-periferia, o *hip-hop*, por seu turno, "percorre bairro a bairro, numa espécie de *expedição* que reserva o centro para ocasiões especiais" (Fradique, 1999: 124). Por seu lado, a segregação deste grupo social nestes bairros abriu caminho a narrativas, potenciadas pelos média, de um "Outro" exótico e marginal, passando a estar associados a ideias como criminalidade e pobreza (Pais & Blass, 2004; Barbosa, 2011). Se a isto associarmos um conjunto de políticas discriminatórias que excluíam estas populações do "nós-nação" e da cidadania política, como a mudança, em 1981, do modelo *jus solis* para o de *jus sanguinis*, podemos ter uma ideia da marginalidade a que estes grupos estavam votados.

A isto temos também de adicionar o contexto sociopolítico da época: o chamado *cavaquismo* (1985-1995) que marcou as últimas décadas do século XX em Portugal. Portugal entra na CEE; surge uma política de crescimento económico baseada em obras públicas, a chamada política do cimento; abertura ao mercado global; e, não menos importante, passa a existir um sentimento de que finalmente Portugal estava a *apanhar* os parceiros europeus a nível económico, social e cultural. Mesmo a chegada destes novos imigrantes parecia abrir uma nova fase no país: deixava de ser um país de emigrantes para ser um país de imigrantes. Finalmente podia falar de um multiculturalismo e pluralismo. E esta retórica de multiculturalismo e pós-colonialidade, o que Fradique (2003) apelidou de redescoberta da *multiculturalidade pós-colonial*, ganhou adesão na comunicação social, na comunidade académica e inclusivamente no campo político (Simões, 2018c).

Mas não era bem assim. Este crescimento demográfico ficou associado a casos de racismo e xenofobia (que tiveram o seu culminar nas mortes de José Carvalho e Alcindo Monteiro às mãos de grupos skinheads e o subsequente nascimento de organizações antirracismo, o SOS Racismo ou o Olho Vivo, por exemplo). E será esta experiência de xenofobia e de desigualdade económica que primeiro encontrarmos nas letras do *hip-hop* nacional. Para José Machado Pais (1994: 128), o RAP foi utilizado pela segunda geração de imigrantes dos PALOP como "forma de expressão/manifestação" contra a periferização social, cultural e económica que os afetava e que já tinha afetado os seus pais. O RAP era, portanto, entendido como uma forma de mobilização política e social, assente quer em referentes simbólicos de origem, quer em novos referentes de identificação geracional, como é o caso do RAP (Lupati, 2016; Machado, 1994: 128).

Rapidamente este género musical se tornou um elemento central na vida social destes imigrantes, fosse nas escolas, fosse nas improvisações que faziam na rua ou em espaços como o *Incrível Almadense*, *Voz do Operário* ou espaços de diversão noturna (Lupati, 2016). Como diz Cidra (2010, 2008), o *hip-hop* forneceu a estes imigrantes uma linguagem de resistência contra a exclusão e discriminação racial que era alvo na sociedade portuguesa (Raposo, 2007). E não é despiciendo que, nesta primeira fase do *hip-hop* nacional, estes jovens como Boss AC ou Chullage cantassem ou nos seus dialetos, nomeadamente em crioulo, ou (raramente) em inglês. Não em português (Souza, 2011; Barbosa & Ramos, 2008). Como refere Fredrica Lupati (2016) era uma forma de encontrarem "o seu espaço de pertença e identificação – a sua própria nação, em certo nível – procurando por referências na sua tradição cultural e utilizando-as em contraste com o *establishment*, neste caso identificado com a língua portuguesa"

Posto isto, quando surgiu o RAP/*hip-hop* em Portugal? Para Soraia Simões (2018a, 2018b, 2018c, 2017) é possível vislumbrar as primeiras influências e grupos nos anos 1982-1989. Um movimento influenciado pelo que se estava a passar nos Estados Unidos da América ao nível do *hip-hop*, nomeadamente os trabalhos de grupos como Public Enemy ou N.W.A. Isto é, a transposição do "teor contestatário das ruas e uma crítica dura à sociedade branca americana" (Simões, 2018b) para a realidade portuguesa, para a sua realidade quotidiana (Cacilhas, Massamá, Cova da Moura, Vila Nova de Gaia, etc.), servindo o *hip-hop* para *cantar* as suas condições de vida nos bairros onde viviam. É precisamente por isso que Simões (2017, 2018b) afirma que os anos de 1982-1989 foram decisivos para a imagem do *hip-hop* em Portugal: um *hip-hop* de contestação, de confronto e de afirmação destas comunidades perante o poder (económico, social e cultural) hegemónico.

Mas como chegou até aqui a influência do *hip-hop*? O *hip-hop* é uma boa forma de se visualizar a crescente abertura do país ao que se fazia lá fora. E por vários meios

de informação, fosse a rádio, através de programas como o *Mercado Negro* (1986-1987), que passava no *Correio da Manhã Rádio* e que era da autoria do radialista João Vaz; de programas de televisão internacionais que eram vistos com o recurso da parabólica (o *Yo!MTV RAPS*) ou programas de televisão nacional (o *Via Rápida* de 1988 com transmissão na RTP); cinema (os filmes *Breakin'* e *Beat Street*, ambos de 1984); bem como através da crescente imprensa, especialmente os jornais Independente e *Blitz* (Simões, 2018b, 2017).

O caso d'*O Independente* é particularmente interessante. Fundado em 1988, com Miguel Esteves Cardoso e Paulo Portas como diretores e um dos fundadores do *Blitz*, Manuel Falcão, como subdiretor, era claramente situado à direita do espetro político. Foi paradoxalmente um dos média que mais promoveu o *hip-hop* nacional (na linha do que faziam com várias formas de cultura urbana, contudo). Como Simões (2018c) afirma, foi uma ironia histórica: o facto de o cavaquismo não conseguir reunir apoios culturais nem à esquerda nem à direita, o surgimento de uma *cultura de direita* (Araújo, 2014) particularmente visível nos novos média, e a sua relação com a comunidade artística, permitiu e favoreceu a divulgação (espetáculos, gravações, entrevistas, etc.) e o impacto deste novo estilo musical e estético em Portugal, especialmente entre os mais jovens. Ou, como diz Simões (2018b):

> A afirmação [do *hip-hop*] no campo musical e cultural português esteve no arranque desta prática em Portugal, à semelhança do que sucedera nos EUA, fortemente marcada por uma conjuntura histórica. Cá, esse facto resultava, por um lado da permanência de um regime político (*cavaquismo*) que no campo das artes e da cultura no geral não conseguiu reunir simpatizantes nem de uma fileira progressista nem de uma ala conservadora, por outro lado pelo desenrolar de um movimento cultural que cresceu nas margens e paulatinamente se afirmou no centro (*hip-hop*), ao mesmo tempo que um movimento do centro se afirmava gradualmente nas margens: o de uma indústria de novas publicações de conteúdos, especialmente audiovisuais (*Correio da Manhã Rádio*/CMR: 1983 - 1993, SIC: 1992, *SIC Radical*: 2001, TVI:1993) e escritos — jornais, revistas e semanários (*Jornal Blitz*: 1984 - 2006, semanário *O Independente*: 1988 - 2006, *Revista K*: 1990 - 1993) —, que curiosamente se assumiu como um contraponto de natureza conservadora, mas simultaneamente «culta» e «liberal», junto das esferas urbanas e elitistas, às publicações de esquerda que prevaleciam desde o pós 25 de abril.

Se as temáticas nas letras, bem como a própria presença no espaço mediático, ressoavam, antes e acima de tudo, aos jovens nas mesmas condições sociais de vida, o impacto do *hip-hop* rapidamente se estendeu para jovens da mesma geração, mas sem quaisquer relações com a vida social dos *rappers*. Falamos da apropriação das temáticas abordadas pelo *hip-hop* por grupos e movimentos sociais sem ligação ao movimento *hip-hop*, como aquando das lutas estudantis contra a Prova Geral de Acesso, que se estendeu entre 1989 e 1993, ou contra as propinas (Simões, 2018b, 2018c). Mas talvez mais importante que tudo isto foi o impacto que a presença do corpo imigrante, livre e com uma atitude de confronto, teve na sociedade portuguesa. O contacto com a diferença num país até então praticamente homogéneo permitiu, também, um outro avanço na direção de uma sociedade cosmopolita e plural. Não só no sentido de abertura perante os mercados globais, da descoberta de novidades estilísticas e artísticas que então se faziam, mas também da introdução de novas

sensibilidades e apropriações que o *hip-hop* nacional fez: em vez de se cantar em inglês, muitos apostaram em cantar nos seus dialetos, fosse em quimbundo ou em crioulo (Simões, 2018b). Além da inovação ao nível da sensibilidade musical, também foi uma rutura do que se convencionou chamar *portugalidade*: estes jovens *rapper*s reinventaram-na como refere Contador (2001: 116), já que a "essa portugalidade, ficcionada e vivenciada pelos jovens negros portugueses, acrescentam-se as reapresentações da africanidade e, sobretudo (…) as reapresentações da negritude que perturbam, promovendo a criação das suas linhas de fuga, a definição do sentido do eu — *sense of self* — dos jovens negros portugueses".

A força das palavras: o que une o RAP à sociologia

Chegou a altura de introduzir a segunda parte do artigo e estabelecermos uma comparação entre o *hip-hop* e a sociologia. Isto é, como um género específico de sociologia, a sociologia pública, encontra linhas de coexistência com o *hip-hop*. Um dos principais proponentes da sociologia pública, Burawoy (2006), considera que atualmente a sociologia perdeu o rumo que os seus pioneiros lhe atribuíam: a capacidade para mudar o mundo, de defender uma justiça social capaz de melhorar a vida em sociedade. Com o desenvolvimento de uma cultura sociológica específica, o que se verificou foi um estreitar dos tópicos a abordar, muito devido à excessiva importância dada às carreiras académicas.

Para Burawoy este é o momento de mudança: marcado por uma forte viragem à direita no campo político, de uma privatização de tudo na vida social, mas que, por isso mesmo, também provocou uma contrarreação de uma sociologia crítica, que busca o regresso da sociologia à sua fonte de conhecimento: os públicos. E são os países semiperiféricos, como Portugal ou Brasil, que possuem um papel fulcral no que apelida de terceira fase da sociologia. Trata-se de países que estão mais bem posicionados para levar a cabo uma contrarreação face ao neoliberalismo e privatização de tudo; para apostar nos públicos como audiência preferencial e procurar formar uma sociedade civil global e, com isso, influenciar as sociologias dos países centrais (Burawoy, 2007: 145). Uma situação já descortinada por Boaventura de Sousa Santos (2010), sob o pseudónimo de Queni N. S. L. Oeste, um jovem negro a viver na periferia lisboeta, em que procura estabelecer pontes entre o *hip-hop* e uma sociologia crítica e interventiva. Faremos o mesmo, apresentando o exemplo da *rapper* portuense Capicua.

Capicua

Capicua, nome artístico de Ana Matos Fernandes, nasceu na cidade do Porto em 1982. Formou-se inicialmente em Sociologia no ISCTE — Instituto Universitário de Lisboa e,

em seguida, fez um Doutoramento em Geografia Humana na Universidade Barcelona. Define-se como uma "mulher, branca, filha de pais escolarizados e neta de avós escolarizados" e com uma infância feliz, sem nada digno de nota. Começou a fazer *graffiti* com quinze anos e aí descobriu o *hip-hop*. Daí foi um passo para descobrir festas de RAP, construir um grupo de amigos dentro dessa cultura. Enfim, cresceu a ouvir a primeira geração de *rappers* do Porto, que muito influenciaram a sua identidade de adolescente dentro da tribo. Anos mais tarde, escrevia as suas próprias rimas, acabando por formar uma banda com alguns amigos, com a qual gravou *EPs* e *mixtapes*. Cumpriu todo o percurso típico que um *rapper underground* precisa de fazer para espalhar o seu nome pela cena *hip-hop* nacional. Foi com o *hip-hop* que Capicua se rotulou. Ironicamente contra todos os outros rótulos que externamente se impunham. Aqui podemos analisar a força da música: foi com o *hip-hop* que Capicua criou, primeiro, uma relação estreita com a sua cidade e com a língua portuguesa e, segundo, se apercebeu o quanto é revolucionário elevar a nossa linguagem quotidiana, o nosso calão e as nossas referências locais, a matéria-prima para a criação artística.

Como não podia deixar de ser, num músico underground, aprendeu com o *hip-hop* uma ética da auto-superação e espírito de iniciativa, muito ligado ao *ethos do-it-yourself* (DIY). Este *ethos*, cuja origem teve a sua génese no movimento *punk*, foi essencial para que Capicua tomasse consciência da possibilidade de não se contar com apoios externos, bem como a possibilidade libertadora de que qualquer um pode fazer música, mesmo sem tocar instrumentos, mesmo sem saber ler pautas, mesmo sem ter voz para cantar, mesmo sem grandes estúdios, mesmo sem editoras.

Em 2012, edita o seu primeiro LP em nome próprio, através da "Optimus Discos", que teve um significativo sucesso comercial e crítico. Foi o momento em que a sua música passou a atingir um público mais abrangente, saindo do meio *hip-hop* e entrando nos circuitos habituais de divulgação da música portuguesa. Foi também aí que foi descoberta pelos média. Passou a ser solicitada para largas dezenas de entrevistas, nos mais variados meios de comunicação. Em 2014, lança o segundo disco, "Sereia Louca", editado pela Valentim de Carvalho, e o interesse mediático aumentou ainda mais.

Medos e pânicos morais

Apoiando-nos na ótica interacionista, temos de salientar a importância da categorização social enquanto processo que rege a vivência quotidiana e no qual se baseia a interação. Neste paradigma das *labelling theories*, a etiquetagem rege-se pelos seguintes eixos: primeiro, a variabilidade - a rotulagem é variável de acordo com diversos fatores, como o tempo e o espaço; segundo, a negociabilidade - a rotulagem não é irreversível e algumas vezes procede-se a uma re-etiquetagem, sendo que uns

indivíduos conseguem rejeitar o rótulo negativo, enquanto outros não reúnem condições/recursos que permitam rejeitar esse rótulo; por fim, o *master status*, que é processo mediante o qual, desde que um determinado rótulo é imputado a um indivíduo, todas as suas ações, presentes e passadas, são interpretadas à luz desse mesmo rótulo.

Estes processos são cruciais no modo como as pessoas se percebem a si próprias. É de salientar que a construção identitária é o resultado do modo como os outros agem e respondem em relação a nós (Goffman, 1992). Outra das consequências do processo de etiquetagem centra-se naquilo que Goffman (1992) designa como interação falsa. Isto significa que as pessoas que estão em contacto com a pessoa etiquetada agem e conversam com ela tendo sempre presente o rótulo, acabando consequentemente por ignorar o que a pessoa etiquetada é, de facto, na realidade. No essencial, a estigmatização pode ser encarada como uma forma de classificação que, avivando as suas identidades negativas, lança no descrédito determinadas categorias sociais consideradas como «anormais» face aos padrões dominantes. As pessoas, nesta situação, sentem-se inferiorizadas perante uma sociedade que as rejeita. A estigmatização, assinalando a diferença, é uma marca do indesejável, permitindo a constituição de uma plataforma geradora de processos de evitamento e de recusa do outro.

Esta análise também nos leva a equacionar o facto de que os indivíduos situados nos mais baixos escalões da estrutura social serão, porventura, os mais vulneráveis à fabricação de representações mediáticas acerca das suas próprias vidas, pois ocupam uma posição de dominação cultural, social, política e simbólica. Esta situação, por seu turno, como deixamos antever anteriormente, é particularmente importante e quotidianamente presenciada no conjunto de pessoas que habitam nas cidades em bairros de pendor social, associados à degradação física e humana, assim como, à prática de atos ilícitos num quadro de uma economia paralela. Como Champagne poderemos dizer que “estes bairros são representados como insalubres e sinistros, e os seus habitantes como delinquentes”; as pessoas que os habitam e “que procuram trabalho não ousam dizer que habitam nestes locais na medida em que estes são universalmente mal-afamados” através da sua enunciação mediática (Champagne, 1991: 61-62).

Importa, pois, reconhecer que o mesmo processo se aplica em termos espaciais. Efetivamente, os bairros urbanos de pendor social são exemplo paradigmático. São tidos privilegiadamente como o *topos* do perigo, na medida em que se afiguram como locais de transgressão estética (locais de degradação do espaço construído e da sua envolvente, de qualidade de construção duvidosa, etc.), mas também de transgressão ética (habitados por populações desviantes, caracterizados por famílias desagregadas, por índices de insucesso escolar e profissional muito elevados, por práticas de

economia subterrânea, pela delinquência juvenil, etc.). Por outro lado, este reconhecimento social leva à constituição de um estigma que conduz a perceção de que os bairros são todos iguais e são todos espaços perigosos. Esta etiquetagem é constituída por dois processos paralelos: a redução cognitiva e o evitamento espacial. Através da redução cognitiva, os atores sociais elaboram um mapa orientativo acerca dos espaços de insegurança e das atividades desviantes, uma vez associados ao estereótipo que tem na base o rumor enquanto alavanca fulcral de transmissão da informação mediática. Por via do evitamento experiencial, os atores sociais não conhecem, nem passam pelos topos do perigo, o que inclusivamente é facilitado pela própria topografia da cidade, na medida em que não é necessário passar ou frequentar os bairros para a prossecução de um quotidiano.

Será também importante considerarmos que os relatos mediáticos acabam por cristalizar um imaginário social acerca dos bairros, pautado por uma representação negativa, toldada por sentimentos de medo e de insegurança. Este imaginário assume-se como elemento determinante no estabelecimento das relações dos espaços estigmatizados com a cidade no seu todo, provocando relativamente aos bairros "a sua rutura com a cidade normativa, a homogeneização dos habitantes sob a etiqueta negativa, a perda de autoestima coletiva e o consequente agravamento da situação" (Fernandes, 1998: 75).

Dentro de uma leitura renovada do interacionismo e de um frutuoso cruzamento com Pierre Bourdieu, podemos considerar que uma cidade se apresenta como um conjunto descontínuo de espaços sobre o qual, sobretudo, e por via das representações mediáticas, os atores sociais da normatividade tendem a representar os espaços da habitação social como "perigosos", vividos e percecionados como inseguros. Desta feita, nasce uma representatividade da insegurança, vivida no imaginário coletivo como um permanente possível. Radica neste sentimento o crescente prognóstico de atos violentos, a busca desenfreada de comportamentos securizantes, o aumento do medo e a constituição de estereótipos que se alimentam de rumores. É com base nestes processos – ou melhor na reflexividade sobre os mesmos – que se imbrica, em parte, a matéria de que são feitas as canções críticas de Capicua.

Verdade e Consequência

```
Ouve o que eu te digo,
Vou-te contar um segredo,
É muito lucrativo que o mundo tenha medo,
Medo da gripe,
São mais uns medicamentos,
Vem outra estirpe reforçar os dividendos,
Medo da crise e do crime como já vimos no filme,
Medo de ti e de mim,
Medo dos tempos,
Medo da multidão,
```

> Medo do chão e do tecto,
> Medo da solidão,
> Medo de ficar gordo velho e sem um tostão,
> Medo do olho da rua e do olhar do patrão
> E medo de morrer mais cedo do que a prestação,
> Medo de não ser homem e de não ser jovem,
> Medo dos que morrem e medo do não!
> Medo de Deus e medo da polícia,
> Medo de não ir para o céu e medo da justiça,
> Medo do escuro, do novo e do desconhecido,
> Medo do caos e do povo e de ficar perdido,
> Sozinho,
> Sem guito e bem longe do ninho,
> Medo do vinho,Do grito e medo do vizinho (Capicua, *Medo do Medo*, 2012).

A questão leninista "O que fazer?" é algo ubíquo a todo o sociólogo que analisa e se envolve em questões sociais. Após a teoria, analisar os dados e apresentar os resultados, o que fazer? O que fazer para mudar a situação que estudamos? Devemos nos manter numa estrita neutralidade axiológica e afastarmo-nos dos problemas sociais que analisamos (o que nem de perto nem de longe corresponde ao que Max Weber procurou defender com a ideia de neutralidade axiológica)? Ou envolvermo-nos na prossecução de soluções? É esta, em parte, a resposta da sociologia pública, como analisámos atrás. As opções são várias. Mas a primeira, e talvez a que mais seguidores tem encontrado, é a procura de focalizar as desigualdades e denunciá-las. E uma das melhores maneiras é dando voz aos desfavorecidos.

Um dos primeiros exemplos leva-nos a um autor que associamos à sociologia da comunicação: Paul F. Lazarsfeld. Este autor, em conjunto com dois colegas, analisou de forma qualitativa, com uma grande preocupação em ouvir os atores sociais, o impacto social e pessoal do desemprego de longa duração numa pequena cidade austríaca na década de 1930. A questão que levanta no último capítulo é sintomática: "Durante quanto tempo pode isto durar?" (Jahoda, Lazarsfeld & Zeisel, 2002).

Mas a obra clássica desta sociologia pública não pode deixar de ser *A Miséria do Mundo*, de Pierre Bourdieu (2011). O sociólogo francês decide colocar a sua sociologia a atuar politicamente. Como qualquer boa sociologia pública, deu a voz a pessoas ubíquas na nossa sociedade, mas sempre invisíveis. Deu-lhes a palavra, respeitou os seus discursos em longas entrevistas pouco estruturadas, e apresentou diferentes análises do mundo social construídas por cada entrevistado. Foi um sucesso comercial e mediático.

Foi um passo que o colocou numa longa tradição de intelectuais *engagés* francês: Sartre, Foucault, entre outros. Uma perspetiva muito próxima à sociologia pública, a de um cruzamento entre teoria e prática, em que os resultados devem ter consequências reais na vida das pessoas. Assim, com o enfoque nas pequenas misérias diárias, Bourdieu colocou o centro as desigualdades sociais novamente no cerne do debate político: a precariedade, os excluídos do interior, os imigrantes, as mulheres vítimas de violência doméstica, etc.

Assim sendo, como pode Capicua ajudar? Ora, após uma leitura das suas letras, que denotam uma clara sensibilidade sociológica, pensamos que, à semelhança de Pierre Bourdieu, elas têm uma capacidade de desconstruir e refutar um conjunto de *doxas* que estão na base de muitos estigmas e desigualdades sociais. Isto porque a arte é ela própria criadora de ação, produtora de conhecimento ao suscitar a emergência de problemáticas que se fazem refletir na própria realidade social.

Veja-se, por exemplo, a música *Medo do Medo*. Sem quaisquer problemas poderia ser utilizada para resumir um artigo sobre teoria de etiquetagem e de pânicos morais. Especialmente sobre uma verdadeira linha de montagem de pânicos morais: "de ti e de mim", "da multidão", "de ficar gordo", "de Deus", "medo de judeus, negros, árabes, chineses", "do terrorismo", "da cidade". E da interiorização que isso implica: "Eu tenho tanto medo/ Nós temos tanto medo" e das reações que isso implica ao nível urbano: "Compro uma arma/Agarro a mala, fecho o condomínio/Olho por cima do ombro/Defendo o meu domínio/Protejo a propriedade". Através desta letra musical, podemos ver como se processa o surgimento de uma *cidade dentro da cidade*. O sentimento de medo, de *walking on thin ice*, como diriam os americanos, leva a um fechamento social, a construir "um muro/E mantém a distância". Manter a distância não apenas a Outros, mas também "Uma vontade de por grade/À volta da realidade". Tudo isto está na base dos condomínios fechados, verdadeiros guetos voluntários, onde as classes médias/altas criam um espaço habitacional fechado em si mesmo, com um forte dispositivo de segurança, com o propósito de os proteger contra uma suposta ameaça das restantes classes sociais, remetendo isto para a questão do *medo da cidade* que Bauman fala, expressa através de uma necessidade de "defender a própria segurança procurando apenas a companhia dos semelhantes e afastando os estrangeiros" (Bauman, 2009: 5).

Numa música de 4m7s, o substantivo "medo" é utilizado nada menos que 65 vezes. É ubíquo na música e, podemos dizer, na sociedade. Quantas vezes nos últimos tempos ouvimos falar de uma nova doença, de super-bactérias, de grupos terroristas que ameaçam o nosso estilo de vida, etc.? Isso leva, apoiando-nos na música, a várias opções com o mesmo resultado: o nosso medo da morte e envelhecimento faz com que entreguemos à "farmácia" e à "pastilha" os nossos receios e responsabilidades; o medo do outro leva a que se "compr[e] uma arma" e se "constrói um muro" e, mais importante, "Aceita a vigilância/ O medo paga à máfia/ Pela segurança".

Assim, como temos vindo a detalhar, Capicua na música *Medo do Medo* faz uma radiografia de uma verdadeira sociedade do medo. Ulrich Beck (1992) falava-nos da sociedade do risco, consequência de uma rede infindável de pânicos morais, na qual se tem medo de tudo. Capicua, na última estrofe, fala de mais um medo que, por sua vez, explica o porquê de este avolumar de medos: "Eles têm medo de que não tenhamos medo".

De forma muito resumida, é este o propósito de uma boa sociologia pública. Se para Wittgenstein o papel da filosofia era o de *mostrar à mosca o caminho para sair do caça-moscas*, para Bourdieu o papel da sociologia é de revelar "a *self-deception*, o mentir a si próprio, coletivamente mantido e encorajado, que em todas as sociedades está no fundamento dos valores mais sagrados e, por isso mesmo, de toda a existência social" (Bourdieu, 1996: 31). Para isso é necessário a rutura com a doxa, particularmente com o que apelida de *paradoxo da doxa*: o facto de a ordem do mundo, apesar de todas as desigualdades e injustiças, ser respeitada e, mais, aceite muitas vezes como algo natural e legítimo.

E, neste pequeno exemplo de uma música, é exatamente isso que Capicua faz. Analisa criticamente um processo de produção artificial de pânicos morais e medos, que serve para encobrir desigualdades. Mas mais do que isso, procura um público amplo para ouvir as suas posições críticas. Deste modo, Capicua, bem como a sociologia pública, responde à questão de Howard S. Becker (1967), *De que lados estamos*, e às de Burawoy (2007), *Conhecimento para quem?* e *Conhecimento para quê?*. A sua resposta é clara: do lado dos mais desfavorecidos e deserdados.

Remate provisório

O exercício que se procura fazer poderia, tendo em conta o material analisado, consistir unicamente na análise descritiva dos temas das canções objeto de estudo – tarefa necessária e primordial e, por tal, condição primeira para que o que partilhamos possa ser possível. Não obstante, a nossa análise pretende ir mais além, ao procurar demarcar uma perspetiva, ainda em construção, no que respeita à inter-relação que existe, e que se procura potenciar precisamente através da análise, entre a arte e as ciências sociais, nomeadamente a sociologia. Pretende-se, então, recolocar, de certo modo epistemologicamente, os posicionamentos daqueles dois domínios, numa perspetiva dialógica, onde a arte, mais do que um espelho ou reflexo da realidade social é, ela própria, criadora de ação, produtora de conhecimento ao suscitar a emergência de problemáticas que se fazem refletir na própria realidade social (Chepp, 2015).

O que se pretende é reforçar a necessidade de um renovado entendimento epistemológico (Guerra *et al.*, 2015; Silva & Guerra, 2015; Guerra & Silva, 2014; Guerra, 2016; Guerra & Januário, 2019) sobre o campo das artes, enquanto produtor de conhecimento ao representar de forma própria e autónoma a realidade social, interferindo nesta e ao condicionar e gerar análises e interpretações no seio do conhecimento instituído. Assim, pretendemos demonstrar como os movimentos sociais encontram recursos na música, confirmando a importância das representações coletivas em relação à ação coletiva: neste quadro, a música é uma atividade social

através da qual novas formas de identidades e práticas sociais afloram (Eyerman & McCormick, 2006).

E claro que temos de falar da relação profícua da arte - interventiva, reflexiva, desconstrutora - com a educação, pois pugnamos pela importância da arte na educação para a construção de uma pedagogia crítica. A arte potencia o desenvolvimento de um imaginário de possíveis determinantes para o desenvolvimento humano. A diversidade das linguagens artísticas aciona conhecimento, interconhecimento, intraconhecimento. As artes proporcionam emoções poliédricas, saberes diversos, inovação, criatividade, competências humanistas – são, assim, significado e significante de reflexibilidade numa sociedade cheia de incertezas, riscos e obliquidades.

Na nossa opinião, é possível aferir a importância da arte enquanto ação social e desta enquanto meio na construção de uma pedagogia crítica através das letras de Capicua. Devido a constrangimentos de espaço, apenas nos foi possível analisar uma das suas letras. Mas pensamos que conseguimos demonstrar a proficuidade que essa pequena música, de menos de cinco minutos, possui: uma visão crítica e irónica da sociedade, que faz pensar e duvidar da narrativa hegemónica. E além desta posição crítica, a música leva à ação. E é exatamente por isso que no último capítulo deste artigo decidimos avançar, de forma sintética, com uma possível nova pedagogia que leve a um contínuo repensar do estado do mundo (Santos & Guerra, 2017): uma pedagogia crítica, muito ligado ao *ethos* DIY e confrontativo do movimento punk, que permitisse que as pessoas voltassem a sentir que tinham o controlo das suas vidas. Que são sujeitos com agência e não simples consumidores passivos numa sociedade de consumo e alienante.

Referências Bibliográficas

Araújo, A. (2014). A cultura de direita em Portugal. *Malomil*. Disponível em: https://malomil.blogspot.pt/2014/01/a-direita-portuguesa-contemporanea.html

Barbosa, C. & Ramos, M. R. (2008). Vozes e movimentos de afirmação: os filhos de cabo-verdianos em Portugal. In P. Góis (Org.). *Comunidade(s) Cabo-verdiana(s): As múltiplas faces da imigração Cabo-verdiana* (pp. 173-192). Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural.

Barbosa, C. (2011). A música *rap* e espaços de representação juvenil negra em Portugal. *O Cabo dos Trabalhos: Revista Electrónica dos Programas de Doutoramento do CES/ FEUC/ FLUC*, III(5). Disponível em: cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n5/documentos/2_CarlosElias.pdf

Bauman, Z. (2009). *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Zahar.

Beck, U. (1992). *Risk society*. Londres: Sage.

Becker, H. S. (1967). Whose side are we on?. *Social Problems*, *14*(3), pp. 239-247.

Bourdieu, P. (1996). *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus.

Bourdieu, P. *et al.* (2011). *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes.

Burawoy, M. (2007). Open the social sciences: To whom and for what?. *Portuguese Journal of Social Science*, 6(3), pp. 137-146.

Burawoy, M. (2006). Por uma sociologia pública. *Política & Trabalho*, 25, pp. 9-50.

Campos, R. (2010). *Por que pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do graffiti*. Lisboa: Fim de Século.

Capicua (2012a). Medo do medo. *Capicua* [CD]. Lisboa: Optimus Discos.

Capicua (2012b). *Medo do medo*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F9VImmVlZJo.

Champagne, P. (1991). La construction médiatique des « malaises sociaux ». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (90), pp. 64-76.

Chepp, V. (2015). Black feminism and third-wave women's *rap*: A content analysis, 1996–2003. *Popular Music and Society*, 38(5), pp. 545-564.

Cidra, R. (2008). Cape Verdean migration, music recording and performance. In L. Batalha & J. Carling (Orgs.), *Transnational Archipelago. Perspectives on Cape Verdean migration and diaspora*. Amesterdão: University of Amsterdam Press.

Cidra, R. (2010). *Hip-hop*. In S. Castelo-Branco (Org.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (*pp. 618-623). Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

Contador, A. C. (1999). *Cultura juvenil negra em Portugal*. Oeiras: Celta.

Contador, A. C. (2001). A música e o processo de identificação dos jovens negros portugueses. *Sociologia, Problemas e Práticas, (*36), pp. 109-120.

Dayrell, J. (2005). *A Música entra em cena: O rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Diógenes, G. (1998). *Cartografias da cultura e da violência: Gangues, galeras e o movimento hip-hop*. São Paulo: Annablume.

Eyerman, R. & McCormick, L. (Eds.) (2006). *Myth, meaning, and performance: Toward a new cultural sociology of the arts*. Boulder, CO: Paradigm.

Fernandes, J. L. (1998). *O sítio das drogas - Etnografia das drogas numa periferia urbana*. Lisboa: Editorial Notícias.

Fradique, T. (1999). Nas margens do rio: retóricas e performances do *rap* em Portugal (pp. 121-140). In G. Velho (Org.). *Antropologia urbana. Cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Zahar.

Fradique, T. (2003). *Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Goffman, E. (1992). *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Guerra, P. (2017). A canção ainda é uma arma: ensaio sobre as identidades na sociedade portuguesa em tempos de crise (pp. 149-172). In F. A. S. Nascimento; J. C. Silva; R. Ferreira da Silva (orgs.). *História e arte: Teatro, cinema, literatura*. Teresina: EDUFPI.

Guerra, P. & Januário, S. (2019). Um espelho é mais do que um espelho. *Revista NAVA*, *1*(2), pp. 202-239.

Guerra, P. & Silva, A. S. (2014). Music and more than music: The approach to difference and identity in the Portuguese punk. *European Journal of Cultural Studies*, *18*(2), pp. 207–223.

Guerra, P.; Silva, A. S. & Santos, H. (2015). Inequality and the artistic imagination: how the Portuguese culture is dealing with the Portuguese crisis. *ESA 2015 12th Conference of the European Sociological Association - Differences, Inequalities and Sociological Imagination. Praga (República Checa), 25-28 agosto 2015, 2015*. Disponível em: http://programme.esa12thconference.eu/presentation/1946.

Jahoda, M.; Lazarsfeld, P. F. & Zeisel, H. (2002). *Marienthal: The sociography of an unemployed community*. Londres: Routledge.

Lupati, F. (2016). The African diaspora through Portuguese hip hop music: a case study. *Congresso Internacional «Exodus: migrações e fronteiras» - Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal*. Disponível em: https://research.unl.pt/en/publications/the-african-diaspora-through-portuguese-*hip-hop*-music(1c495233-d18a-4e4d-b4d6-2bad2ed93747).html

Machado, F. L. (1994). Luso-africanos em Portugal: nas margens da etnicidade. *Sociologia - Problemas e Práticas*, 16, pp. 111-134.

Marcon, F. N. (2012). Identidade e Estilo em Lisboa: Kuduro, juventude e imigração africana. *Cadernos de Estudos Africanos*, 24, pp. 95-116.

Pais, J. M. & Blass, L. M. (2004). Introdução. In J. M. Pais & L. M. Blass (Orgs.), *Tribos urbanas: Produção artistica e identidades*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Pais, J. M. (2002). Praxes, graffitis, hip-hop. In C. Feixa, C. Costa, e J. Pallarés (Orgs.), *Movimientos juveniles en la Península. Graffitis, griofas, okupas*. Barcelona: Ariel Social.

Raposo, O. (2007). *Representa Red Eyes Gang. Das redes de amizade ao hip-hop* (Tese de Mestrado). Lisboa: ISCTE-IUL.

Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Londres: Wesleyan University Press.

Santos, B. de S. (2010). *Rap Global*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Santos, T. T. & Guerra, P. (2017). From punk ethics to the pedagogy of the bad kids: Core values and social liberation (pp. 210-224). In G. D. Smith; M. Dines; T.

Parkinson (Eds.), *Punk Pedagogies: Music, culture and learning*. Londres: Routledge.

Silva, A. S. & Guerra, P. (2015). *As palavras do punk*. Lisboa: Alêtheia.

Simões, J. A. (2013). Entre percursos e discursos identitários: etnicidade, classe e género na cultura *hip-hop*. *Estudos Feministas*, 21(1), pp. 107-128.

Simões, S. (2017). *RAPublicar. A micro-história que fez história numa Lisboa adiada 1986 - 1996*. Lisboa: Editora Caleidoscópio.

Simões, S. (2018a). *RAP*oder no Portugal urbano pós 25 de Abril. *Esquerda.net*. Disponível em: https://www.esquerda.net/artigo/*rap*oder-no-portugal-urbano-pos-25-de-abril/53414

Simões, S. (2018b). *RAP*roduções de Memória: Apontar origens, influências e contradições (I). *Esquerda.net*. Disponível em: https://www.esquerda.net/artigo/*rap*roducoes-de-memoria-apontar-origens-influencias-e-contradicoes-i/53196

Simões, S. (2018c). Fixar o (in)visível: papéis e reportórios de luta dos dois primeiros grupos de *RAP* femininos a gravar em Portugal (1989 - 1998). *Cadernos de Arte e Antropologia,* 7(1).

Souza, A. M. de (2011). O *rap* crioulo em Portugal: corporalidades em performance dando voz a novas rualidades. *Revista Angolana de Sociologia*, 8, pp. 111-127.

U.PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

U.PORTO

FOUNDATION
RESEARCH IN