

CAPÍTULO 1

‘Eu sou um cidadão, brada!’. O RAP como forma de ativismo 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 *ativismo* 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.

“ingénuas” 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 ativismo

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 ativismo, ao protesto, à irrupção de processos colectivos de auto-organização, denúncia e reivindicação de direitos” (Di Giovanni, 2015: 15). Porém, a radicalização das práticas², 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 raça³. 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.

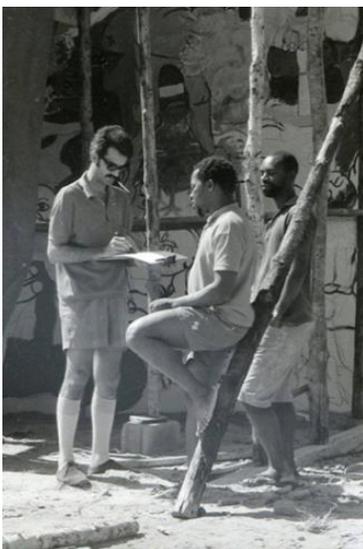
³ Enfatizando que a arte ativista, ao inscrever-se na cultura popular, pode ser instrumentalizada enquanto argumento para legitimar a sacralização da arte e da cultura eruditas, os autores reconhecem que a mesma pode produzir involuntariamente o efeito de acentuar a distância entre cidadãos-comuns e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



Fonte: Arquivo fotográfico de António Inocência Pereira.

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

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 Ngoenha⁴ 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 Doutoramento 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 independência⁵.

A leitura feita por Ngoenha sobre a relação entre arte e ativismo no alvorecer do “momento moçambicano” encontra eco nas declarações de Filimone Meigos⁶, 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 português⁷. 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 canção⁹ 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 Mondlane¹⁰, 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 Machel¹². 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 reestruturação, 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 prémios¹³ 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 Mague 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 Leonel¹⁶, *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 Favo¹⁷. 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 sociais¹⁸.

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 jornal²⁰, 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 *ativismo*?

“Eu sou um cidadão, brada!”. O RAP como forma de ativismo 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 académico²⁴. 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 corrupção²⁵ e as difíceis condições de vida da maioria dos moçambicanos²⁶. 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 coisas²⁷. 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 presidente²⁸. 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 ativismo²⁹.

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 Macuácuá, 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 / Xeeeeeeeeee...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 imprensa³⁰. 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 cidadãos³¹. Por fim, é criticada a parcialidade da abordagem à História de Moçambique, tal como ela é ensinada nas escolas³².

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, conseqüentemente, 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 conseqüente 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 afirmam³⁴ 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 sociedade³⁵.

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 *ativismo* 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 dominação 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 Artistas: 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 Identity. In Whiteley, S. and Bennett, A. (Eds.), *Music, space and place. Popular music and cultural identity* (pp. 8-15). Aldershot: Ashgate.