

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 gênero 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 décadas¹¹⁷, 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 fenômeno. 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 gênero musical RAP possibilitam a interlocução de diferentes cenas¹²⁰ e expressões artísticas relacionadas ao gênero 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 BPM¹²¹, autodenominado primeiro grupo lusófono de RAP. A sua trajetória tem sido substancialmente demarcada por parcerias com artistas lusófonos¹²² e pela promoção de eventos musicais¹²³ que buscam conectar *rappers* 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 gêneros 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 homônimo, *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 perspectivas 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 concepções 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 comumente 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 perspectiva, 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 retrospectiva 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 *xequê* 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 gênero 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
Construí 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 Terra¹²⁵, 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 perspectivas 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 Caique. 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 música¹²⁷. É uma criação artística que comemora, a partir da perspectiva 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 concepção 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 perspectiva 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, lembrando 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 gênero 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 gênero, 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 perspectiva 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 álbum¹²⁸, que busca apresentar uma perspectiva 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 produtores¹³⁰ 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 estabelecer 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), Saïn (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, radiofônicos, 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 cotidiano 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 econômicas entre Brasil e Portugal.

questionamentos sociais e propagar concepções 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 respectivos 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 midiaticizada* (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].