

RAP E IDENTIDADE: RETRATOS DE UM PORTUGAL PLURAL OU EXCLUDENTE?

RAP and Identity: portraits of a plural or excluding Portugal?

FERREIRO, Jessica Sérgio¹, & MOREIRA, Fernando Alberto Torres²

Resumo

No presente artigo analisa-se a música *rap* como uma forma de expressão cultural que representa quotidianos e retratos de uma sociedade portuguesa plural. Aborda-se brevemente a emergência do *hip hop* em Portugal, o contexto e os motivos que lhe deram origem e que justificam a sua prática na atualidade. Procura-se identificar traços culturais e referências identitárias que distinguem e caracterizam o *rap* português, averiguando indícios que contrariam e problematizam noções que fomentam a crença numa cultura e identidade nacional portuguesa homogénea, concertada e estática. Para tal, recorre-se à bibliografia que aborde estes temas, assim como se analisam excertos de letras de algumas canções (conteúdo) e atende-se à imagética empregue em alguns videoclipes, relacionando-os com os contextos atuais e os quotidianos experienciados pelas minorias e grupo de pessoas “racializadas” em Portugal.

Abstract

This article analyzes rap music as a form of cultural expression that represents daily life and portraits of a plural Portuguese society. It briefly addresses the emergence of hip hop in Portugal, the context and the reasons that gave rise to it and justifies its practice nowadays. It seeks to identify cultural traits and identity references that distinguish and characterize Portuguese rap, searching for evidences that contradicts and problematizes notions that foster the belief in a homogeneous, concerted and static Portuguese national culture and identity. To this end, reference is made to the bibliography that addresses these subjects, presenting, as well, analysis of excerpts of song lyrics (content) and of the imagery used in some video clips, relating them to the current context and the everyday life experienced by minorities and “racialized” groups of people in Portugal.

Palavras-chave: *Rap; Música; Racismo; Identidade; Cultura; Pós-colonialismo.*

Keywords: *Rap; Music; Racism; Identity; Culture; Postcolonialism.*

Data de submissão: setembro de 2021 | **Data de Publicação:** dezembro de 2021.

¹ JESSICA SÉRGIO FERREIRO - Mestranda em Ciências da Cultura. UTAD. PORTUGAL. E-mail: jessicaferreiro@gmail.com

² FERNANDO ALBERTO TORRES MOREIRA - Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD) / CECS. PORTUGAL. E-mail: fmoreira@utad.pt

INTRODUÇÃO

O *rap* (*rhythm and poetry*) em Portugal teve forte expressão a partir dos anos noventa e é praticado até aos dias de hoje, de norte a sul, tendo-se desenvolvido, inicialmente, nos subúrbios Lisboetas com possível origem em Miratejo, no concelho do Seixal (Fradique, 1999, pp. 124-126). Este estilo musical faz parte da denominada cultura *hip hop* que se difundiu a partir dos anos 70 nos Estados Unidos e que inclui, para além da música, a dança ou *break dance* e o *graffiti* (Sofiane, 2016, pp. 1-2). Através do *rap*, os dizedores narram histórias e quotidianos, por vezes de improviso, através de versos melódicos e rimas que fluam ao ritmo de *beats* e justaposições de *samples*, sons e instrumentais remixados. Esta forma expressiva permite trazer à *rua* problemáticas sentidas por pessoas e grupos geralmente afetados pela desigualdade social, pelo racismo e violência policial, expondo as condições precárias dos bairros segregados nas periferias e sensibilizando os mais jovens da comunidade (Fradique, 1999, p. 122). O *rap* representa a antítese da ideia de nação (imaginada) que reflete uma identidade nacional fabricada e pressupostos nacionalistas, pelo simples facto de ter sido incrementada por comunidades imigrantes, por portugueses afrodescendentes e minorias e grupos com pouca representatividade. O *rap*, no contexto português, para além de recorrer às formas estilísticas e técnicas que resultam da globalização, distingue-se através da evocação de referências da cultura portuguesa “oficial” ou hegemónica e do uso de elementos disjuntos como, por exemplo, a língua cabo-verdiana e outros elementos que aludem à diáspora africana. A análise da cultura hip-hop é, por isso, importante para apreender expressões identitárias e culturais plurais, presentes no território nacional, e refletir criticamente sobre as diferenças sociais que surgiram a partir da forte interação e diferenciação de grupos de pessoas no passado. A qualidade política inerente ao *rap* faculta, assim, a perceção dos espaços de exclusão na sociedade portuguesa, ao mesmo tempo que visibiliza memórias e vidas “subalternizadas”. Por conseguinte, esta expressão artística possibilita a análise das constantes revisões e reconstruções identitárias em determinado espaço-tempo, neste caso, num contexto pós-colonial e contemporâneo português.

A emergência do *rap* e de “novas” identidades no contexto português

O *rap* pode ser caracterizado como um produto de “contra-cultura”, que incorpora elementos tradicionais e contemporâneos num *assemblage* de fragmentos que remetem para a manipulação de elementos culturais e identitários particulares, reportando, ao mesmo tempo, para as influências da globalização (Fradique, 1999, pp. 121-122). A sua adesão global deve-

se ao maior acesso às novas técnicas de composição musical, bem como ao facto de representar uma ferramenta de expressão individual e coletiva que possibilita dar sentido a experiências e vivências que compõem quotidianos moldados pela arquitetura de espaços de confinamento e exclusão das metrópoles (Santos, 2018, pp. 29-30). É através do *rap* que a voz de pessoas remetidas à condição de cidadão subalterno se materializa e conquista o espaço público, combatendo, assim, a invisibilidade e o silenciamento que a periferia suburbana propicia (Santos, 2018, pp. 29-30). O *hip hop* reflete, assim, uma cultura imaginada que, através do uso anacrónico de eventos passados e presentes e de deslocamentos e reposicionamentos geográficos e simbólicos, se constitui através de retóricas e estéticas de contra-hegemonia e de solidariedade entre os “subalternos” e “precários” de diversas comunidades. Por conseguinte, estas forças criativas esbatem as fronteiras entre alta cultura e baixa cultura, e entre cultura dominante e culturas marginalizadas, na contemporaneidade “pós-moderna”, que resultam das políticas de diferenciação nas sociedades contemporâneas (Hall, 2019, p. 86).

A integração do *rap* na cultura portuguesa não pode ser entendida sem olhar para o contexto em que se desenvolveu e às especificidades locais que o caracterizam, ou seja, ao contexto pós-colonial que adveio com as lutas de libertação colonial a partir da década de 60 e o fim do regime ditatorial em Portugal, em 1974 (Fradique, 1999, p. 123). Acontecimentos que, aliás, reconfiguraram a sociedade portuguesa contemporânea com a chegada de um grande número de pessoas vindas dos países Africanos de Língua Portuguesa (PALOP) e que redundaram, numa “experiência de deslocamento e reinserção que tem ficado, até hoje, votada a um estranho silêncio” (Fradique, 1999, p. 123). Desde então, as razões e consequências destes eventos têm sido cada vez mais abordadas, tanto no espaço público como na academia, carecendo, contudo, de um debate político sério.

Muitos dos atuais bairros sociais da área metropolitana de Lisboa constituíram-se a partir da ocupação “informal” ao longo das antigas estradas militares e de campos abandonados, aquando da ditadura de Salazar, por populações pobres vindas de zonas rurais e por “imigrantes” vindos dos PALOP (Guterres e Sousa, 2021, s/p), alguns destes recrutados pelo Estado para trabalhar em obras públicas³. Alguns bairros autoconstruídos resultaram da ação do Estado Novo que cedeu vários lotes de terreno, fornecendo, ainda, algum material de construção ou providenciando construções pré-fabricadas básicas (Guterres e Sousa, 2021, s/p). Estas aglomerações eram denominadas de “bairros provisórios”, situação que classificava,

³ Segundo entrevistas realizadas a pessoas sem-abrigo oriundas dos PALOP entre 2012 e 2013, como por exemplo para a construção da rede de Metro de Lisboa.

também, a condição cível dos residentes (Guterres e Sousa, 2021, s/p). Destes, também alvos do controlo ditatorial, esperava-se que se convertessem no “novo homem” com a ajuda de padres residentes e assistentes sociais, contando, ainda, com o envolvimento da Legião Portuguesa – organização paramilitar fascista do Estado Novo (Guterres & Sousa, 2021, s/p). Todavia, o afastamento destas populações para o exterior dos centros urbanos, revela a não-intenção de inclusão destas pessoas no seio da sociedade portuguesa. A partir dos anos 90 foi implementado o Programa Especial de Realojamento (PER), que tinha como missão demolir as habitações inadequadas e realojar os seus moradores em apartamentos salubres, de forma a proporcionar condições de vida condignas e, subsequentemente contribuir para a inclusão social dos residentes (Alves, Alves, Raposo, Roldão & Varela, 2019, p. 13; Guterres & Sousa, 2018, p. 21). Contudo o PER provocou o desenraizamento das comunidades, cujos bairros foram construídos pelos seus moradores desde os anos 60, deslocando-as para diferentes urbanizações e deixando algumas pessoas desalojadas (Alves et al., 2019, pp. 12-13; Guterres & Sousa, 2018, p. 21). Acrescenta-se que o PER também não foi bem-sucedido na conversão da totalidade dos bairros, remanescendo ainda treze aglomerações de “barracas” na região da Grande Lisboa, de que é exemplo o bairro do Barruncho no concelho de Odivelas, como noticiado pela RTP em 2019⁴. Em suma, o programa acabou por se mostrar como uma resposta inepta no combate à desigualdade social. Com efeito contrário, o PER traçou fronteiras e fortificou a distância e as assimetrias entre o centro e as margens, revelando-se como mero sucessor das práticas segregacionistas legadas pelo estado fascista e colonialista (Alves et al., 2019, p. 13).

Os enclaves que constituem os subúrbios são a materialização do estatuto social periférico e subalterno dos seus habitantes em relação ao centro e ao cidadão português “ideal”. Os traçados geográficos que desenham os “campos”, em que recaem os estados de “exceção”, evidenciam a definição e a hierarquização de categorias que possibilitam a distinção entre grupos de pessoas (categorização social do “outro”). Redundando na estereotipia, viabilizam, assim, o mapeamento fenotípico que alimentam um imaginário coletivo sobre determinadas populações, ou seja, suas alegadas características psicológicas, comportamentais e culturais. Os discursos que resultam deste processo têm impactos reais no quotidiano das residentes dos bairros, validando as “ações estatais de cunho repressivo, tais como incursões policiais volumosas e truculentas”, nos alcunhados bairros de “intervenção prioritária” (Alves et al., 2019, p. 10). Estes nichos extraterritoriais são ideias para os mecanismos de controlo e de exclusão operarem, reificando e legitimando, por outro lado, a identidade nacional a

⁴ https://www.rtp.pt/noticias/pais/lisboa-subsistem-13-bairros-de-lata-na-zona-metropolitana_v1128406

determinada norma, pois é o “estado que funda a eficácia política de noções como ‘cultura’, ‘autenticidade’, ‘tradição’, ‘comum/partilhado’ ou ‘bárbaro’”, facilitando as “tarefas administrativas do Estado, pois ao circunscrever territórios e impor o domínio cultural, os construtores do Estado formam identidades” (Verdery, 2003, p. 59). As vagas de imigração para Europa, nas décadas de 80 e 90, obrigaram a maiores reajustamentos por parte dos países de destino e dos migrantes, originando “novas categorias de subjectividade colectiva tais como ‘identidades’ culturais, étnicas e religiosas em sociedades pós-secularizadas, altamente fragmentadas” (Tiesler, 2006, p. 156). Porém, a adesão a categorias identitárias não está tanto relacionada à identificação étnica ou cultural propriamente dita, mas resulta, sobretudo, da dicotomização de grupos de pessoas, ou seja, representam e atendem “à presença de fronteiras que separa grupos” (Verdery, 2003, p. 47). As identificações por parte de grupos “racializados” e “menorizados” resultam da “inscrição”, determinado e induzido por imaginações concertadas do “outro”, e da “auto-inscrição”, por parte destes e menos de características culturais específicas que um indivíduo ou grupo detém (Verdery, 2003, p. 47). A identidade molda-se segundo os processos “de construção simultaneamente político, económico, social e simbólico, remetendo também para uma historicidade” (Machaqueiro, 2002, p. 1). Logo, pode concluir-se que as identidades relativas às noções de etnia e raça são contingenciais e circunstanciais, representando modos de organizar a diferença sociocultural. As categorias discursivas e/ou as estratégias identitárias refletem sobretudo a necessidade de pertença por parte dos indivíduos num território circunscrito por uma política de identidade nacional hegemónica excludente, que se edificou sobre um conjunto de mitos fundacionais que “certificam” uma nação homogénea e que se reifica através da distinção de identidades secundárias e subsidiárias (Hall, 2006, pp. 47-65).

Contudo, a identidade nacional não se limita à sua imaginação coletiva, pois materializa-se através de políticas internas e sociais e dos instrumentos legais e administrativos, nomeadamente no que respeita à concessão da nacionalidade portuguesa, que, ainda, segue a lógica étnico-racial com base no direito de *jus sanguinis* (Júnior, 2020, p. 172; Alves et al., 2019, p. 10). Estas diferenciações burocráticas acabam por se refletir nas identificações sociais por parte das segundas gerações, destrinchável na música *rap*, não somente no conteúdo lírico, mas, também, na utilização de elementos que contrariam e legitimam noções de identidade e cultura nacional, tal como a língua (Mattoso, 1998, s/p; Sobral, 2003, p. 1096). Prova disso é a utilização da língua crioula, bastante frequente no *rap* português e comumente falada em bairros dentro e fora de Lisboa, sendo frequente ouvi-la em diversos espaços públicos da cidade.

Alguns *rappers* (“negros” e “brancos”) que cantam em crioulo são, por exemplo: LBC Minao Soldjah (Cova da Moura), Karlon Krioulo (Pedreira dos Húngaros), Juana na Rap (Monte da Caparica), Mynda Guevara (Cova da Moura), Gohu G MBM (Chelas), Chullage (Arrentela), entre muitos outros. Acrescenta-se que alguns vídeos destes artistas passam o milhão de visualizações na rede social *youtube*, um número superior a muitos artistas de renome, demonstrando a relevância e a identificação existente com expressões culturais “crioulizadas”, sendo que a língua não parece ser um entrave. Também outros géneros musicais recorrem, cada vez mais, ao uso da língua cabo-verdiana, como praticam, por exemplo, Dino D’Santiago ou Julinho KSD. O “crioulo” falado em Portugal tem como base principal a língua cabo-verdiana do Sotavento do arquipélago e, devido à maleabilidade gramatical que lhe é inerente, incorpora, ainda, elementos específicos do contexto local, que resultam da interação de diferentes grupos de pessoas que habitam um mesmo bairro, incorporando americanismos, vocábulos do calão e absorvendo influências linguísticas de Angola e Brasil, entre outras (Júnior, 2019, pp. 176-177). Logo, a identidade de grupo forma-se, sobretudo, a partir dos processos de socialização e menos com base na origem e/ou nacionalidade, corroborada, contudo, por um presente caracterizado pela discriminação, que culmina em novas formas de identificação cultural e artística “híbridas”, tal como a apropriação da língua cabo-verdiana ou do *hip-hop* (Júnior, 2019, p. 176; Raposo & Castellano, 2018, p. 3). Por isso, além da sua relação à identidade e solidariedade transatlântica da *negritude*, o *rap* estende-se e une-se a outros grupos “menorizados”, “eticizados” e/ou em situação de precariedade e exclusão social, sendo que lhe está subjacente, também, a pertença a *identidades de classe* (Machaqueiro, 2002, pp. 5-6).

Porém, as comunidades que habitam estes bairros são comumente reduzidas a um todo homogéneo, estático e problemático na gíria política e mediática (Alves *et al.*, 2019, pp. 10-17). As culturas juvenis, em particular, são frequentemente associadas à delinquência e à violência, descurando a heterogeneidade que as compõem e as razões que motivam determinadas práticas, assim como a relação e as interdependências destas com o exterior, racializando-se, assim, o crime no discurso público (Alves *et al.*, 2019, pp. 10-17). Veja-se o caso do excerto abaixo, pertencente à canção *Chelas City*, cantado por um grupo de adolescentes do bairro de Chelas que advogam a solidariedade entre zonas e os diferentes bairros, referindo a diversidade existente nestes: “pretos cu brancos, brancos cu pretos, nu tem, tambi, cigano na nôs guetto, ma quê lá ê normal, nôs tudo ê loco mal, cor difrente ma sangue ê igual”; são igualmente óbvias as alusões a questões ligadas ao racismo, ao estigma, à violência policial, ao isolamento, à falta de oportunidades, assim como ao *rap* como forma de resiliência:

Dentu street ca sta fixe, pa mo tropas ca sta livre papadjus que se lixe, nha distino ê nasci mori, dentu Chelas tudu dia, nês ê putos ki sa ta cria, coitadu di nês familia, puto cria da reguila, mas nês vida ê so dos dia, e as guerras vão e vem, mas soldado ês ê quê eterno, so pamodi nês cor ês krê ponus na inferno, mas ami sta dentu Chelas, dentu Paraíso, ma Chelas City pome ta perde juízo, pretos na kel vida sta fudido, por isso ki mi kanba na improviso, pome odji si m ta acaba cu merda di racismo, ês krê crucificanu, mas ês ka ten cruz, ka bu esqueci, la na fundo tunel, bu ta atcha luz, nu sta cada vez mas loco, ês ta fala tcheu ma mta ouve tudo oco (...)

Ê nês ki sta pa li, Chelas City riba beat, nu ta rebenta dentu street, bófia tenta paranu ma ca consigui, coragem fitchado nhas bro, nhos ta trancado? (...)
Bu ca sabi si ê bom, bu ca sabi si ê mau (m sabi, claro) Chelas nha cau, flado Chelas ê kel li, flado Chelas ê kel lá, nhos cala a boca, nhos ata fala a toa
Zona normal, cu lado marginal, ou bu ta caminha dretu ou bu ta acaba na regime prisional, n ca krê fala di mal, mas mal ou bem, cima chelas! (...)

(Bataclan1950, *Chelas City*, 2017)

As generalizações inscritas nos discursos dominantes e difundidas pelos veículos mediáticos, inclusive redes sociais ou, ainda, disseminadas por grupos de extrema-direita⁵, concernente às minorias tidas, muitas vezes, como “poluidoras”, fomentam, por um lado, a perpetuação de preconceitos e o ódio racial, justificando, ainda, a repressão policial (Alves et al., 2019, pp. 10; 15). Por sua vez, estes fenómenos beneficiam as racionalizações simplistas e acentuam as clivagens entre um “nós” e um “eles”, contribuindo para a fragmentação das sociedades e para o alastramento da extrema-direita xenófoba pelo território. Convém ressaltar, ainda, que os discursos “racializados” têm efeitos devastadores nos grupos inferiorizados, com sérias repercussões nas suas vidas e perspectivas futuras, a par com as assimetrias sistémicas e de poder já existentes (Alves et al., 2019, pp. 10; 15). Logo, não se podem equiparar as ações levadas a cabo pela extrema-direita que incitam ao ódio e à violência aos movimentos antirracistas que defendem a tolerância e a igualdade, nem tampouco é possível estabelecê-los enquanto contrários diretos, como tem acontecido na atualidade, de forma a polarizar os discursos e desvalorizar as ações dos grupos antirracistas e de esquerda ao caracterizá-los como “radicais”, no sentido pejorativo comumente dado ao termo. Estas asseverações incorretas têm efeitos nocivos nas iniciativas tomadas por indivíduos e grupos que reclamam maior representatividade e equidade, reforçando a exclusão social destes e obstruindo soluções políticas reparadoras e de promoção da justiça social e da cidadania.

⁵ Por exemplo: Ergue-te (ex Partido Nacional de Renovação ou PNR), Chega, Associação Nova Portugalidade, Nova Ordem de Avis Resistência Nacional, Movimento zero, Escudo Identitário, Associação Portugueses Primeiro, etc.; ou, ainda, os grupos de *skinheads* portugueses, com conexões ao exterior, tais como os Proud Boys, Hammerskins, etc. Ver notícias: <https://www.publico.pt/2021/02/16/politica/noticia/relatorio-europeu-alerta-risco-radicalizacao-exremadireita-portugal-1950853>; <https://expresso.pt/sociedade/2020-08-11-Parada-Ku-Klux-Klan-em-frente-a-sede-do-SOS-Racismo.-Associacao-vai-fazer-queixa-ao-Ministerio-Publico>.

Nos últimos anos, tem-se observado e noticiado novas investidas por parte dos movimentos de luta contra o racismo por todo mundo, inclusive em Portugal, que reclamam o reconhecimento das assimetrias de poder, herdadas do passado, através da contestação do património cultural eurocêntrico e laudatório do domínio imperial e colonial (uma contestação que visibilizou a falta de representação das “minorias” em Portugal) ou através da denúncia da violência policial contra pessoas racializadas e outros crimes de ódio (Jerónimo & Rossa, 2021; Alves et al., 2019). Estas denúncias são importantes por impulsionarem possíveis revisões históricas (e sua complexificação), acompanhadas de processos de ressignificação do património cultural, e estimularem novos pactos sociais, reclamando um novo paradigma societário e ideológico que se pontua pela efetiva igualdade e dignidade de todos os cidadãos e dos declarados “não-cidadãos”, no mundo contemporâneo. A par com a crescente atenção dada pelos médias e pelas ciências sociais a estas problemáticas, o impacto nas artes⁶, no geral, também se tem verificado, mesmo que por via desta, sobretudo do *rap*, sempre tenha acontecido. As posições de “resistência”, os relatos dos quotidianos, a violência policial e a discriminação são evocados frequentemente no *rap português*, que tem contribuindo, ao longo dos anos, para incentivar o debate plural e consciencializar o público.

Como referido anteriormente, o *rap* é utilizado para a exposição e problematização das razões que culminaram na segregação geográfica nas cidades e as repercussões que tem para os seus habitantes, não apenas na sua extensão espacial, mas, também, temporal e simbólica, evocando-se, frequentemente, eventos silenciados do passado histórico ou revitalizando memórias sociais que permitam o mapeamento de factos e acontecimentos que conduziram a uma condição de subalternidade e à imputação de estigmas dirigidos às comunidades racializadas ou residentes em bairros sociais. Para tal, através da música, contestam-se os símbolos do poder imperial e colonial português e revogam-se elementos que representam ou aludem aos mitos fundacionais e de homogeneidade da nação, herdados e reproduzidos na atualidade. Por exemplo, o artista Chullage (Nuno Santos), *rapper* e ativista desde os anos 90, apelidou o seu novo projeto musical de *prétu*. Assim, pode depreender-se que o artista faz uso do vocábulo, tido como problemático e de conotação negativa, para ressignificar a categoria “preto” e a impregnar de uma identidade positiva, destruindo de dentro, por via da linguagem,

⁶ Por exemplo: O projeto musical Fado Bicha com temas como *Lisboa, não sejas racista* (2019) ou, ainda, a canção *O Sem Precedente* (2019), tema musical de apoio à Joacine Katar Moreira, e que conta com a participação da *rapper* Telma Tvon. As reinterpretações das peças de teatro *Pranto de Maria Parda* de Gil Vicente (<https://www.tndm.pt/pt/digressoes/pranto-de-maria-parda/>) e da peça *Castro* de António Ferreira, denominada de *KastroKriola* (<https://www.tnsj.pt/pt/espetaculos/6116/kastrokriola>) ou, ainda, as peças criadas pelo Teatro Griot (<https://www.teatrogriot.com/>).

a carga racista e confrangedora que advém de um passado ainda presente. *Préту* é, sobretudo, um projeto artístico experimental e engajado que reflete questões ligadas ao colonialismo e ao pan-africanismo, que se inspira no feminismo negro e problematiza o contexto político atual “de África e sua diáspora” (Chullage,⁷ s/d). O projeto musical incorpora, também, elementos musicais, linguísticos e visuais que aludem a África, tal como a utilização de *samples* de canções tradicionais e populares cabo-verdianas ou recorrendo a uma imagética composta por elementos africanos. Através da utilização do crioulo cabo-verdiano e da língua portuguesa num todo misturado com elementos tradicionais e eletrónicos como “influências do *dub*, ao *batuku*, *kilapanga*, *hip hop* ou *grime*” (Chullage, s/d) Nuno Santos afasta a sua música de estéticas difundidas pelo *hip-hop* americano. O *rapper* colabora, ainda, com vários músicos (Dino Santiago, Tristany, etc.), artistas visuais (Mónica de Miranda) e com diversos grupos de dança e teatro, nomeadamente com o grupo “Peles Negras Máscaras Negras - Teatro do Escurecimento” (referência a Frantz Fanon), usando a comunicação visual para construir uma imagética em torno de uma “nova” identidade negra com características próprias, elevando-a, firmando a sua presença e contrariando estéticas hegemónicas.

No tema *A Luta Continua* (2021) de *préту*, a primeira parte é composta por um *rap* em crioulo cabo-verdiano e a parte final é cantada em português pelo artista Tristany. O início da música é, ainda, marcado por um excerto da mensagem de Ano Novo de 1973 de Amílcar Cabral, o seu último discurso, que transmite esperança e coragem na luta pela independência e igualdade. Sonoramente, a canção incorpora uma batida rítmica similar aos disparos de uma metralhadora à qual se sobrepõe a harmonia de vozes, cânticos e melódios instrumentais tipicamente africanos, bem como sons eletrónicos contemporâneos, conectando, assim, o passado com o presente e o tradicional com o moderno. O videoclipe é uma curta-metragem de sete minutos e meio que inclui vários elementos alusivos às lutas anticoloniais das décadas de 60 e 70, remetendo para o arquivo e a sua revitalização, representado nos cartazes dos movimentos de libertação, bem como nas caixas com documentos antigos do Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo-verde (PAIGC), ou ainda os livros *Em Defesa da Revolução Africana*, de Frantz Fanon, e outros do *Black Panther Party*. São mostrados vários elementos que representam as “ferramentas” atuais de protesto, tais como a destruição de televisões para indicar a luta contra a desinformação, ao mesmo tempo que o livro, a rádio, dança e as “máscaras negras”, parecem aludir ao conhecimento, à valorização da diversidade cultural, à ancestralidade, ao ativismo associativo, à arte participativa e à solidariedade. Em suma, o tema

⁷ Consultado em: chullage.org

A Luta Continua (2021) relaciona o passado histórico com o presente, sugerindo o fracasso dos processos de descolonização, remetendo para a perpetuação de um “neocolonialismo” fomentado pelo sistema capitalista que explora e fragmenta as sociedades atuais. Este trabalho artístico representa, assim, um manifesto contra a opressão praticada pelo Ocidente, em todas as suas frentes, inclusive a identitária, patente na estrela negra (símbolo do pan-africanismo) e no quebrar de muros e fronteiras. Tal é, ainda, declarado no cartaz onde se inscreve: “Se o imperialismo pratica a opressão cultural, a libertação é necessariamente um acto de cultura”, inspirado nas intervenções de Amílcar Cabral.

A canção *Waters, Pa Nu Poi Koraji* (2019), de *prétu*, alude ao racismo e à “coisificação” do corpo negro, no passado enquanto mercadoria e no presente enquanto força de trabalho, descartável ou, ainda, “fetichizado” (dança, futebol, etc.), mas sem um lugar na História e no presente; no vídeo que a acompanha surgem mensagens e signos que aludem à assimilação, ao preconceito e à segregação, bem como à falta de representatividade, representados, por exemplo, nos cartazes que referem “o povo é que faz a História” e “O boato é inimigo do povo”. Assim, *prétu* rompe com concepções de tempo e de lugar de forma a sensibilizar o público para a condição subalterna dos corpos negros e dos migrantes na atualidade, seja em território nacional, seja daqueles que perdem suas vidas na travessia do Mediterrâneo. Nesta canção referenciam-se, ainda, a precarização e as profissões que as pessoas racializadas, em Portugal, mais frequentemente executam - servente de obras e serviços de limpeza, entre outros -, sendo que o desemprego, os empregos menos qualificados e os menores salários recaem com maior frequência sobre os corpos “negros”, segundo alguns relatórios estatísticos (Raposo et al., 2019, pp. 18-19). Estas ideias encontram-se expressas nos excertos a seguir transcritos:

[prétu]

Não quero mais ouvir que é certo
 Viver nesta linha que Deus escreveu torta
 Morrer à nascença, nascer com a sentença
 De quem pensa, que a minha vida não
 importa
 Meu corpo ainda é mercadoria
 Que esta economia trafica, importa
 Gado, amontoado, no porão, do navio
 negreiro
 Que a globalização transporta
 Cadáver inchado, achado
 Afogado, devoluto nos banhos
 Que a Europa tem à porta
 Cadáver linchado, deixado, pendurado
 Os frutos estranhos que a América não
 corta
 Frutos estranhos que lhes caem aos pés
 Peixes estranhos chegam com as marés

São os frutos, do ódio e Ignorância
 Que cria distância entre os povos do globo
 São os frutos da gula e ganância
 Que regula à distância os destinos do globo
 Marés de bombas e balas de quem tomba
 ou faz malas pra fugir do roubo
 As marés do medo e ódio
 A cada episódio de racismo sem cobro

[Lowrasta]

Morto ou vivo se não sou lucrativo
 Não sou apelativo, motivo de troca
 Mudaram os tempos, mudaram as leis
 De certa forma ainda estou nessa roça
 Querem que eu viva, de forma passiva
 Em carne viva, ferida me coça
 Cidadania, pele não é branca
 Direita espanca até que o sangue faça poça
 (...)

Identidade, nossa vida não é nossa
 Constrói preto, corre preto, morre preto
 Tua vida não importa

[prétu]

Minha raça é julgada na praça
 Pelo ódio da massa que a TV exorta
 Minha raça quer faça não faça
 É carne pra caça, que se assa não importa
 Minha raça se não levanta uma taça
 Não dança devassa, então não importa
 Minha raça se não lava, não passa
 Não carrega massa, então não importa
 (...)

Sem 25 de Abril, nem 1° de Maio
 Cativo da ASAE, cativo do MAI
 Indígena no SEF, indígena no CNAI
 (...)
 Meu corpo sufoca meu corpo s'inunda
 No fumo dum químico numa água imunda
 Levada pra rua onde a mágoa abunda
 Mais rápido na rua a morte se difunda
 Em silêncio, invisível entre barafunda
 Em silêncio invisível meu corpo se afunda

(prétu e Lowrasta, *Waters, Pa Nu Poi*
 Koraji, 2019)

A música *Fidju Maria* (2019), do mesmo projeto, apela à igualdade de género e à emancipação da mulher negra. No início do videoclipe da canção é exibida uma citação de Bell Hooks (feminista negra americana) e no plano de fundo aparecem os livros *Women, Race & Class* de Angela Davis e *Memórias de plantação* de Grada Kilomba, focando-se, ainda, em elementos distintivos da mulher negra, como o cabelo, de forma a exaltar a sua beleza natural. Surgem, ainda e em várias ocasiões, diversos cartazes ligados aos movimentos das lutas de libertação e livros sobre Malcolm X. Conclui-se, portanto, que o tema *Fidju Maria* problematiza as sociedades patriarcais, cruzando categorias relativas ao género, raça e classe.

Na mesma lógica, a artista Capicua, *rapper* feminista do Porto, denuncia também as desigualdades de género, correlacionando-as com “classe” e “raça”, na canção *A mulher do cacilheiro* (2014). Este tema reporta, também, às repercussões de um passado histórico “encoberto”, instrumentalizando os símbolos nacionais e criticando a apologia exacerbada dos descobrimentos e seus heróis em detrimento dos esforços e trabalho o árduo do povo, dos imigrantes e das mulheres, expresso nos excertos seguintes:

(...) Mão gretada da lixívia
 Pele negra, cabelo curto
 Saudade de Cabo Verde
 Vontade de um mundo justo
 (...)
 Entre o pó e a sanita vai limpar também as
 lágrimas e vai rezar também a Fátima prá
 filha não estar grávida.
 (...)
 Até que vê a ponte Salazar ali ao lado
 esquerdo
 ou 25 de Abril como agora é bom dizer
 E percebe que mesmo que façam pontes
 sobre o rio
 Ele é demasiado grande para que
 conseguiam unir-nos
 E ali no meio do Tejo debaixo do céu azul

Deu conta que até Cristo virou as costas ao
 Sul
 Ali no meio das mulheres do barco da
 madrugada
 Sente a fadiga da lida da faxina e da faina
 pesada
 Sofre da dupla jornada pra por comida na
 mesa
 com a força de matriarca que arca com a
 despesa
 E entre toda aquela gente ela é só mais
 uma preta
 Só mais uma imigrante empregada da
 limpeza
 Só mais uma que de longe vê a imponência
 imperial do tal Terreiro do Paço da Lisboa
 capital
 (...)

São os outros cacilheiros outras pontes do povo
porque a grande sobre o rio mesmo se o estado é novo
Tem nome de um grande herói da história colonial
e ela mais uma heroína que não interessa a Portugal

Em comum só este barco o mesmo rio o mesmo mar
E a mesma fé que esta vida foi feita pra navegar (2x)
Navegar é preciso viver não é preciso (8x)
O barco, meu coração não aguenta tanta tormenta...
(Capicua, *A mulher do cacilheiro*, 2014)

A alusão ao mar, aos barcos, às descobertas e ao imperialismo colonial é frequente no *rap*, como vimos acima, aludindo-se, por vezes, à religião, implícita na menção a Fátima (símbolo nacional instrumentalizado durante o Estado Novo) nesta música. No tema *A mulher do cacilheiro* (2013) encontra-se referenciada, também, a canção *Os Argonautas* (1969), escrita por Caetano Veloso, através do *sample* cantado por Elis Regina: “O barco, meu coração não aguenta tanta tormenta”, e que remete para o *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares/Fernando Pessoa, em que se encontra a passagem:

Nós encontrámo-nos navegando, sem a ideia do porto a que nos deveríamos acolher. Reproduzimos assim, na espécie dolorosa, a fórmula aventureira dos argonautas: navegar é preciso, viver não é preciso. Sem ilusões, vivemos apenas do sonho, que é a ilusão de quem não pode ter ilusões (1982, p. 195).

A citação extraída é reapropriada por Capicua para aludir aos sacrifícios das populações migrantes que ajudaram a edificar o império português e Portugal no presente, presos num contínuo *loop* de travessias e regressos entre dois pontos de um mesmo rio, ou de uma mesma condição, que não permite a ilusão de um destino diferente que não o da sobrevivência e à qual as classes menos privilegiadas se veem atacadadas. Logo, a expressão não é empregue para lamentar qualquer falta de “empreendedorismo” na conquista de novos feitos, intenção que se poderia depreender a partir do texto de Fernando Pessoa, antes se reportando à estagnação, fincada na mitificação do passado, à frivolidade crescente e subsequente involução (humanista), à semelhança do texto original de Pessoa.

De forma aparentemente mais otimista e utópica, o tema *Versos que Atravessam o Atlântico* (2013), composto por *samples* da canção *Fado Português* (1965), cantada originalmente por Amália Rodrigues, nasceu da colaboração entre os *rappers* Vinícius Terra (Rio de Janeiro), Allen Halloween (Lisboa/Guiné Bissau), e Mundo Segundo (Porto):

[Vinicius Terra]

Versos que atravessam o Atlântico,
entoados em cântico
Sentimentos à frente de um peito
romântico
Ontem navegavam caravelas sob o ar
Hoje flutuam aviões pesados sobre o mar
Passaram séculos, pessoas e credos
Sentimentos injustos ou mesmo incrédulos
Ações convertidas ao incerto
Porque sempre é adiante, no princípio é o
verbo
Flores, guerras, pensamento não encerra
Arte é semente que germina sobre a terra
Terras distantes, pessoas distantes
Todas unidas na prateleira dessa estante
Trovadores, repentistas, partideiros,
versadores
Palavra recitada por amores, dissabores
Europeus, asiáticos, africanos, sul-
americanos
Uma língua em comum que uniu seres
humanos

[Refrão] Pra lusofonia nasce um novo dia
Os povos acordaram na mesma sintonia
Língua, sonho, rap, rua! O ritmo saiu de
uma cabeça como a tua [2x]

[Allen Halloween]

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
Mas nem tudo que ficou, ficou pra trás
Nasceram novas Áfricas em mil lugares
Nasceram novos mundos, nasceram novos
mares
E os homens todos juntos procuram a paz
Mas antes da paz vem a justiça
Vem uma mesa redonda cheia de comida
Onde os filhos dos escravos e dos donos se
sentem em harmonia
Comem e bebem em alegria, até nascer um
novo dia

[Mundo Segundo]

Sementes planto no campo semântico
Sente o trânsito Atlântico
É mais um canto transatlântico
(...)
No entanto, educamos manos, formamos
guerreiros
Somos homens de palavra, na jornada
pioneiros
Eu vim do Rio Douro até ao Rio de Janeiro
E no fim, do Galeão até Francisco Sá
Carneiro
Vi a Lusofonia nesta arte que me guia
E não derrubei a barreira, a fronteira não
existia
A minha bandeira é musical, a nossa
língua universal
A maior arma é a vocal, infinito manancial
(...)

(Vinicius Terra, Allen Halloween, Mundo
Segundo e 2F-UFlow, *Versos que
Atravessam o Atlântico*, 2013)

Como o fado original de 1965, a canção *Versos que atravessam o atlântico* evoca o mar, símbolo imprescindível da identidade portuguesa, e fomenta a ideia de irmandade lusófona. O tema apela à solidariedade transatlântica dos diferentes povos unidos pela língua portuguesa. A sua mensagem é de paz, união e tolerância, desvalorizando-se as origens ou as “fronteiras” e defendendo que estes ideais podem ser reivindicados e salvaguardados através da palavra e da arte. Apesar de se referirem aos “sentimentos injustos ou mesmo incrédulos”, às “ações convertidas ao incerto”, aos “dissabores” e às assimetrias entre os “filhos dos escravos e dos seus donos”, assim como a ilusão do “sonho lusitano” (relacionando o mito do “sonho americano” ao mito da Lusitânia – enquanto “origem” do homem português –, para aludir às dificuldades que os imigrantes encontram em Portugal), pode considerar-se que este rap é um

hino à lusofonia, com ponto de encontro na cultura portuguesa representada por Amália Rodrigues. A imagética do videoclipe é apresentada a preto e branco, mostrando o mar, a Ponte 25 de Abril, o Tejo, o rio Douro, o Pão de Açúcar, a estátua de Cristo Rei e algumas imagens da Guiné Bissau e dos seus pescadores, elementos identificativos que alimentam um imaginário coletivo de uma família lusófona, instrumentalizando a estética usual na propaganda do turismo cultural.

Noutro registo, o tema *Grande Gentio* (2011) de Allen Halloween evoca também o mar, as descobertas, a colonização, o fascismo e o racismo atual enquanto herança do passado, instrumentalizando, também, a linguagem do hino nacional português:

Este é o país governado por antigos Pides,
chibos
Deus perdoe os meus inimigos
Colaboradores e informadores do antigo
regime, Vivos!
A sabotarem o nosso caminho
Hoje eles vestem as cores de conhecidos
partidos
Falam de paz e amor em nome do homem
livre
É a queda da república, aleluia!
Eles enrolaram a verdade até criarem uma
múmia
(...)
Histórias de embalar, de anos a navegar
Mas as águas não lavaram as mãos dos
heróis do mar
Fuck quem me fez! O estado português!
Sanhá é o nome do escravo que fugiu de
vez

O olho que tudo vê, não me viu
Rasguei a Carta de Alforria e atravessei o
rio
(...)
A tua glória para mim é caca. Eu sou
aquele pombo preto que caga na tua
estátua!
(...)
Vem pirata do mar, filho de Salazar,
semente de Satanás. Marcha contra o
canhão e verás, e saberás que o ódio
começou a fermentar há 500 anos atrás.
Rapaz, não há justiça não há paz. Traz a
tua glória, tua cultura que deturpa a
história de um povo sem memória (...)

(Allen Halloween *feat* LBC Minao Soldjah,
O Grande Gentio, 2011)

A segunda parte desta canção é cantada em crioulo cabo-verdiano pelo artista LBC Minao Soldjah, referindo o tráfico negreiro e comércio triangular, assim como a opressão e a violência durante a ocupação colonial. Acusa o silenciamento de acontecimentos e memórias na História (nos discursos oficiais sobre esta) que resultam na falta de reconhecimento dado ao contributo dos movimentos de libertação para o fim da ditadura de Salazar e Marcelo Caetano. Denuncia, ainda, a política anti-imigrante, bem como a discriminação a que os afrodescendentes são submetidos.

A canção *Chakras* (2020) de Classe Crua, projeto musical dos músicos e *rappers* Sam the Kid e Beware Jack, conta com a colaboração de Chullage; o vídeo, também a preto e branco, mostra um cacilheiro que atravessa o Tejo entre as margens sul e norte, o Cristo Rei, a Ponte 25 de Abril, o comboio, o Cais de Sodré e a Baixa lisboeta. Estas referências remetem para os trajetos e ponto de encontro entre *rappers* de vários bairros de Lisboa, sejam da margem sul ou da linha de Sintra ou do bairro de chelas, representando os lugares por onde passam, todos os

dias, multidões. Vão surgindo vários elementos presentes na cidade, tais como cartazes com a inscrição “*God didn’t bless me*”, sinais luminosos que assinalam “Welcome to our Estate”. É, ainda, dado destaque, em várias ocasiões, à estátua equestre do rei D. João I (inaugurada em 1971 e esculpida por Leopoldo de Almeida), na Praça da Figueira, figurando como um dos símbolos da capital lisboeta (espaço de socialização) e da consolidação da nação e identidade nacional – D. João I - (Mattoso, 1998, s/p), focando, ainda, parte da inscrição na estátua, “Deus e Firmeza” (ideologia cultural e religiosa nacional). A letra da primeira parte da canção “Velho mar, barcos novos, velhos jogos, novos modos, velho passaporte, novo avião, nova escala, velho mapa, novas rotas” refere-se ao passado e às assimetrias herdadas, aludindo ao capitalismo e à globalização. No momento em que se ouve “São chagas da nossa aura, mágoas da nossa alma, *chakras* do nosso *karma*”, surgem gravuras antigas que remetem para a escravatura. Ao longo da música, é criticada a falta de compromisso por parte dos “brodas” (*brothers*) que banalizaram o *hip-hop* e que impede o desenvolvimento de um *rap* de protesto, sendo este o seu propósito. Relaciona-se, ainda, esta problemática à influência da cultura de consumo e da americanização (hegemonia cultural/globalização). A letra alude, ainda, à virtualização crescente das relações sociais que impedem a reflexão crítica e incita à opinião “fácil” ou simplista, enquanto a extrema-direita ganha terreno e a pobreza, as más condições habitacionais nos bairros, a exclusão ou, ainda, o mau trato de migrantes continuam:

[Beware Jack]

(...) Velho mar, barcos novos, velhos
jogos, novos modos
Velho passaporte, novo avião, nova escala
Velho mapa, novas rotas
Dou a volta ganho pernas como centopeias
Descansa, tenho o nirvana nas veias
Tiro-te as teimas, a cena é *phat* como
Baleias
Palavras bem usadas são uma *Uzi* uma
arma
Calma, nova expressão apaga o velho
trauma
São chagas da nossa Aura, mágoas da
nossa alma
Chakras do nosso karma
Não há vivalma que fique indiferente
e se ficarem indiferentes
Dá-me tempo, deixa-me rir como o Jorge
Palma (...)

[Chullage]

Beware! I wanna be there
Onde toda a gente é gente, e o que é bom é
freeware
Mas buéda gente está a ver magenta,
‘tá follow the líder
Buéda gente vive à tangente
‘tá swallow o que houver

Nhãs broda usam a cabeça só p’ra por new
wear
E dizem-me: Chullage, é uma new era!
Xullaji dja bu era
Deixam links, fazem clicks
Bebem pingos, fazem pics
E mandam comments
‘Pa que te piques e os views atinjam picos
(...)
Novos governos, mesmo chás
Novos alunos, as mesmas praxes
Novos beats, os mesmos baixos
Novos MC’s os mesmos chachos
Tudo a tentar o encaixe
Mas já nada sai da caixa

Tudo tão apumado que parece tudo
Tão saído do terceiro Reich
Versos controversos
‘Pra poder dar nas views
Essa medalha tem reverso
Tudo o mesmo point of view
Buéda flow mas não é diverso
Trágico como em Lampedusa
Brodas acabam imersos
Há uma festa no terraço
Duma casa sem alicerces
(Classe Crua, *Chakras*, 2020)

O conjunto de excertos e canções supracitadas demonstram a necessidade sentida em trazer narrativas que completem os discursos laudatórios de um passado “branqueado”, assente num colonialismo “menos mau” e luso-tropicalista e que, ainda hoje, assombra o imaginário coletivo (Ribeiro, 2003). Ao mesmo tempo, é a forma pela qual os sujeitos engajados conseguem expor o racismo, através do testemunho da desvalorização simbólica dos corpos racializados. Para tal, recorrem a memórias culturais para construir discursos identitários alternativos e retóricas contra-hegemónicas, instrumentalizando elementos da identidade nacional. É a partir dos lugares-comuns que são demonstrados os espaços de exclusão e por via destes que conquistam o lugar de fala, de forma a impulsionar novos contratos identitários e de solidariedade social. A análise destas canções revela a influência fantasmagórica do passado nas políticas identitárias no seio da sociedade portuguesa atual, e que, como o cacilheiro, estão em constante “trânsito temporal e espacial – entre África e Portugal – que, por sua vez, reflete o trânsito da própria identidade portuguesa pós-colonial, em negociação entre as ruínas do império e a estrada europeia” (Ribeiro, 2003, p. 29).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música *rap* portuguesa pode ser tida como um reflexo da heterogeneidade e complexidade que caracteriza e compõe a sociedade portuguesa contemporânea. A análise de conteúdo das canções permite apreender realidades e desocultar problemáticas que ainda carecem de um debate informado e plural. Muitas das suas letras reportam para as desigualdades e fragilidades sociais que resultam da diferenciação étnico-racial e estratificação socioeconómica da população portuguesa, inerente à lógica capitalista neoliberal e produzida num contexto pós-colonial, provocando, subseqüentemente, a obstrução no acesso aos recursos e bens sociais que se consideram garantidas pelo Estado Social. A música *rap*, apesar de representar um produto cultural impulsionado pela globalização e de muitas das vezes, aludir à diáspora africana, difere de região para região, moldando-se segundo particularidades locais, impressas tanto na estética como no conteúdo. Reflete um contexto influenciado por um passado histórico e um presente particular, através do recurso a referências identitárias específicas. As narrativas empregues no *rap* inspiram-se no quotidiano e fundamentam-se a partir das barreiras e obstáculos com que os indivíduos se deparam diariamente. Como analisado, os posicionamentos identitários dependem das dinâmicas sociais e das fronteiras que dividem grupos de indivíduos, sejam elas materiais, simbólicas ou burocráticas, é em relação a estas que os indivíduos se posicionam e, por conseguinte, constroem narrativas utilizando, de

forma estratégica, as categorias essencialistas que lhes couberam. Esta arte é, por isso, praticada por pessoas de várias idades, géneros, origens e pertenças, que veem no *rap* uma forma de expressão artística individual e coletiva, para trazer para o espaço público determinadas questões, tais como a igualdade de género, o racismo ou a exclusão. É um instrumento político que possibilita dar voz a comunidades “invisibilizadas” e uma ferramenta popular para a mudança social. O seu estudo é, por isso, pertinente para se perceberem as negociações simbólicas que se desenvolvem no contexto português e apreender problemas e reivindicações sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ailane, S. (2016). Hip-hop. *Anthropen*. Disponível em:

<https://doi.org/10.17184/eac.anthropen.014> (Consultado a 5 de maio de 2021).

Allen Halloween, *feat* LBC Minao Soldjah (2011). Grande Gentio. *A Árvore Kriminal*. S/L: Sonoterapia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V4RYTB6ID-M>.

Alves, R., Raposo, O., Roldão, C., & Varela, P. (2019). Negro drama. Racismo, segregação e violência policial nas periferias de Lisboa. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 119, 5-28. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/8937>

Bataclan1950 (2017). *Chelas City [MBM]*. Lisboa: Bagabaga Studios. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=8fHunYoaVs8>.

Brito, G., Sousa, A., & Naomi, A. (2018, março-abr). The invisible city. Existence and resistance in the peripheries of Lisbon. *The Funambulist. Politics of Spaces and Bodies*, 16, 20-25.

Brito, G. Sousa, A., & Naomi, A. (2021, dez-jan..). Pushed to the periphery: Lisbon’s rehousing policies lose the life of the neighbourhoods they demolish. *Self-built housing & AR House: The Architectural Review Issue 1477*. Disponível em:

<https://www.architectural-review.com/essays/city-portraits/pushed-to-the-periphery-lisbons-policies-of-demolition-and-rehousing?fbclid=IwAR0PZYrEI4jcqe7UDG4GbsK0P-2WoKkeRRUkdw7cigLvPTBg9eC4gBKalg> (Consultado a 10 de fevereiro de 2021).

Capicua (2014). A Mulher do Cacilheiro. *Sereia Louca*. S/L: NorteSul. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G769So99jM4>.

Classe Crua feat Chullage (2020). Chakras. *Classe Crua*. Lisboa: Chelas TV. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_IH8pUY0HrQ.

Chullage (s/d). *Prétu*. Disponível em: <https://chullage.org/pretu/> (consultado a 15 de maio de 2021).

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

Hall, S. (2019). *Essential Essays. Identity and Diaspora*. (Vol.2). Durham; London: Duke University Press.

Hall, S. (2006 [1992]). As culturas nacionais como comunidades imaginadas. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Brasil: DP&A Editora.

Jerónimo, M. B., & Rossa, W. (2021). *Patrimónios contestados*. Lisboa: Público.

Júnior, F. (2019). Rimando contra o “mito” do bom colonizador: O RAP como forma de combate ao racismo em Portugal. In T. Siteo & P. Guerra (org.), *Reinventar o discurso e o palco: o RAP, entre saberes locais e olhares globais* (pp.168-189). Porto: Universidade do Porto/Faculdade de Letras.

Mattoso, J. (1998). *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva.

Machaqueiro, M. A. (2002). Políticas de Identidade. *Ethnologia*, Nova Série. Disponível em: https://www.academia.edu/2319888/Pol%C3%ADticas_da_identidade (consultado a 25 de outubro de 2020).

Pessoa, F. (1982). *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. (Vol. I). Lisboa: Ática.

prétu feat Lowrasta (2019). *Waters (Pa Nu Poi Koraji)*. S/L: TchadaElektro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O1WhB5TUZgA>

prétu ku dino D'santiago (2020). *Fidju Maria*. S/L: TchadaElektro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9Y-Yzrlv1LI>

prétu ku Tristany (2021). *A Luta Continua*. S/L: TchadaElektro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pw-CVaHTsXc>.

Raposo, O., & Castellano, C. G. (2018). Produção cultural e engajamento político na Afro-Lisboa. In L. Luchmann & B. Baumgarten (Eds.), *Modalidades e trajetórias de participação política no Brasil e em Portugal* (pp. 199-226). Florianópolis: Insular.

Ribeiro, M. C. (2003). Uma história de regressos: Império, guerra colonial e pós-colonialismo. *Oficina* 188, 4-40. Disponível em: <https://ces.uc.pt/en/publicacoes/outras-publicacoes-e-colecoes/oficina-do-ces/numeros/oficina-188>

Santos, R. (2018). Voz Ativa. A militância Hip Hop como ação comunicativa da maioria minorizada nas periferias globais. *Revista Espaço Académico*, 203, 27-39. Disponível em: https://www.academia.edu/45169242/Voz_Ativa_A_milit%C3%A2ncia_Hip_Hop_como_a%C3%A7%C3%A3o_comunicativa_da_maioria_minorizada_nas_periferias_globais.

(Consultado a 10 de maio de 2021)

Sobral, J. M. (2003). A formação das nações e o nacionalismo: Os paradigmas explicativos e o caso português. *Análise Social*, XXXVII (165), 1093-1126. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/288349730_A_formacao_das_nacoes_e_o_nacionalismo_os_paradigmas_explicativos_e_o_caso_portugues (Consultado a 15 de novembro de 2020).

Tiesler, N. C. (2006). Back to the roots? A busca da experiência subjectiva na selva das políticas da identidade. In A. Pedroso Lima & R. Sarró (Org.), *Terrenos Metropolitanos. Ensaios sobre a produção etnográfica* (pp.155-176). Lisboa: Imprensa das Ciências Sociais (ICS).

Verdery, K. (2003 [1994]). Etnicidade, nacionalismo e a formação do Estado. *Ethnic Groups and Boundaries: passado e futuro*. In H. Vermeulen & C. Govers (Org.), *Antropologia da Etnicidade. Para além de "Ethnic Groups and Boundaries"* (pp. 45-74). Lisboa: Fim de Século.