

Revista Angolana de Sociologia

8 | 2011 Subculturas juvenis

O rap crioulo em Portugal: corporalidades em performance dando voz a novas rualidades

Rap Creole in Portugal: corporeality in giving voice to rualidades12 performance

Ângela Maria de Souza



Edição electrónica

URL: http://journals.openedition.org/ras/564 DOI: 10.4000/ras.564 ISSN: 2312-5195

Editora

Sociedade Angolana de Sociologia

Edição impressa

Data de publição: 1 dezembro 2011 Paginação: 111-127 ISSN: 1646-9860

Refêrencia eletrónica

Ângela Maria de Souza, « O *rap crioulo* em Portugal: corporalidades em performance dando voz a novas *rualidades* », *Revista Angolana de Sociologia* [Online], 8 | 2011, posto online no dia 13 dezembro 2013, consultado no dia 10 dezembro 2020. URL: http://journals.openedition.org/ras/564; DOI: https://doi.org/10.4000/ras.564

© SASO

O *rap crioulo* em Portugal: corporalidades em performance dando voz a novas *rualidades*

Ângela Maria de Souza

Resumo

Este artigo é resultado do trabalho etnográfico realizado para a tese de doutoramento de Souza [2009], do qual faz parte uma pesquisa sobre o Movimento *hip hop* em Lisboa (Portugal). O objectivo é reflectir sobre a produção estético-musical do *rap crioulo*, realizado predominantemente por imigrantes ou filhos destes, de Cabo Verde e Angola, em terras portuguesas. O conceito de performance é aqui utilizado para discutir e apresentar as práticas e experiências estético-musicais do *rap crioulo*. Sobre esta discussão são utilizadas as propostas de Bauman [1977], que sugerem o desenvolvimento da concepção de arte verbal como comunicação humana, enquanto performance, entendida como um modo de falar. A partir da unidade entre o género estético e outras esferas do comportamento verbal, a arte verbal é um caminho para falar através das formas compreendidas etnograficamente a partir da cultura. Neste contexto, o *rap* é uma *art verbal* e amplia uma discussão na qual as subjectividades destes jovens dão a tónica das suas formas de expressão ou ao que chamam de *rualidades*.

Palayras-chave

Rap crioulo, movimento hip hop, performance, práticas estético-musicais...

Apresentação

Este artigo resulta da tese de doutoramento de Souza [2009], que apresenta os resultados de uma pesquisa sobre o movimento hip hop em Lisboa (Portugal). O trabalho de campo para esta etnografia foi realizado na Grande Florianópolis (Brasil) e na Grande Lisboa (Portugal), entre grupos do Movimento *hip hop*, especialmente de *rap*. O objectivo deste artigo é reflectir sobre a produção estético-musical do *rap* crioulo, realizado predominantemente por imigrantes (ou filhos destes) de Cabo Verde e Angola, em terras portuguesas. A proposta é discutir aguilo que é chamado pelos *rappers* de *rualidades*, ou

// 111

seja, realidades que se conformam na rua, a partir de experiências vividas por jovens, em grande parte homens negros, que se defrontam com a condição de "imigrantes" em Portugal. Estes *rappers*, através da performance estético-musical, discutem e actualizam a sua vivência em espaços urbanos na Grande Lisboa usando o corpo, as roupas, os gestos, a música e a palavra para deixar suas marcas nas cidades.

Um aspecto que faz com que o *rap* se torne uma espécie de manifestação que se comunica entre diferentes contextos sócio-culturais está em ter, em cada um destes contextos, aspectos que os ligam, seja por uma condição étnico-racial, de género, religiosa, de pobreza, de imigração ou várias delas associadas e por meio das quais vivenciam relações de violência, de desigualdades, de discriminação. Isto estabelece elos que, por sua vez, criam formas de manifestação dentro do movimento *hip hop*, que ganha características transnacionais, como é o caso do *rap crioulo* que, numa condição de diáspora, mesmo estando em Portugal, canta em crioulo remetendo a Cabo Verde, o que estabelece um diálogo entre os de *lá* e os de *cá*. Aqui, o *rapper* pode possuir nacionalidade portuguesa e não conhecer Cabo Verde, país com o qual se identifica, o que refaz e desloca fronteiras e pertenças nacionais, localizando-se numa relação de transnacionalidade. E dentro desta perspectiva, são construídos "fluxos" [Hannerz 1997] por onde circulam imagens, produtos, ideias, informações, músicas que chegam a espacos distintos e distantes, que podem ser as *ruas*, os bairros, as periferias, as cidades.

No movimento *hip hop*, a *rua* é o espaço simbólico em que o *rap*, a grafite e a dança ganham forma. Mas esta *rua* não está circunscrita a um espaço geográfico, ela é também definidora do que chamam *cultura hip hop*, quando se amplia na forma de discurso e se torna uma metáfora para pensar a construção destas narrativas musicais. Esta rua, ao mesmo tempo em que está associada, descola-se de uma cidade ou país e possibilita a ampliação do termo *cultura*, que faz parte do movimento *hip hop* a partir da ideia de pertença a esta *cultura*. O que a leva muito além de qualquer espaço geográfico e se constitui nas ideias e na forma de pensar e de se pensar na cidade a partir das subjectividades dos *rappers*, mas dentro de uma reflexão sobre suas condições e desigualdades vividas através da discriminação, do preconceito, da marginalização por ser negro, bem como da condição de ser imigrante, de ser mulher, de ser jovem, de ser pobre.

Porém, são *ruas* que se ampliam para contextos que vão muito além das cidades e passam a fazer parte de espaços transnacionais através dos *media*, da veiculação de inúmeros produtos relacionados a estes espaços, como livros, CDs, videoclipes, filmes, roupas e que cria "mundos imaginados", que coloca mundos distintos em contacto. Por outras palavras, são criados "panoramas" que "são interpretações profundamente perspectivas, modeladas pelo posicionamento histórico, linguístico e político das diferentes espécies de agentes: os estados nacionais, as multinacionais, as comunidades diaspóricas, bem como os grupos e movimentos subnacionais (religiosos, políticos ou económicos), e até mesmo os grupos mais intimamente relacionados, como as vilas, os bairros e os grupos familiares" [Appadurai 1994: 312].

Podemos dizer que são construídos "panoramas" que alimentam práticas dentro do movimento *hip hop* e que, por sua vez, estão associadas aos grupos, às vivências específicas e em contextos próprios. Entretanto, apesar disso, podemos dizer também que o movimento *hip hop* cria uma espécie de código de comunicação que permite que grupos de *rap* das periferias brasileiras sejam reconhecidos por grupos

de *rap* das periferias portuguesas. Mais do que reflectir e falar sobre um lugar, é importante assinalar que estas práticas os unem na luta por melhores condições sociais, económicas e de vivências dos espaços da cidade e, com isso, atribuem novos significados a estes espaços e a si próprios, a partir destes lugares na cidade e na constituição destes *estilos de vida*.

A noção de *estilo, cultura e estilo de vida* aparecem com muita frequência no discurso dos *rappers*. Para muitos deles, suas práticas vão muito além da produção musical. Vários fazem deste um *estilo de vida*¹ e mudam de comportamento, passando a acreditar em outros ideais. Procuram repassar suas ideias e são reconhecidos por estas atitudes em seus bairros e mesmo na cidade. Inclusive *ter atitude* é uma expressão muito utilizada no movimento *hip hop* para definir e diferenciar quem é considerado um *rapper de verdade*, que acredita nestes ideais, que possui um *estilo* de quem *é só mais um* que com o passar do tempo vai deixar estas práticas de lado.

O movimento *hip hop* constitui-se criativamente na arte que ganha vida nas ruas das cidades, seja a música e seu improviso, as marcas visuais impressas em muros através da grafite ou o desafio do movimento corporal de sua dança. Para pensar esta arte, acompanho Geertz [1997: 145], quando afirma que "discursos sobre arte que não sejam meramente técnicos ... têm como uma de suas funções principais buscar um lugar para a arte no contexto das demais expressões dos objectivos humanos, e dos modelos de vida a que essas expressões, em seu conjunto, dão sustentação". Assim, incluo a música do movimento *hip hop*, e suas demais manifestações, como uma forma de arte que possui seu significado cultural e, por isso, torna-se importante compreendê-la a partir das relações que estabelece com o "estar no mundo", com os símbolos e com os significados que transmite.

Conforme Geertz [1989], a descrição etnográfica é interpretativa, e a antropologia produzida a partir dela, mais do que o consenso, busca o debate e propõe a leitura da cultura² enquanto texto, já que as acções humanas transmitem significados que podem ser lidos, traduzidos e interpretados, sendo que o mais importante nestas acções são seus conteúdos simbólicos. Estas acções são processadas através da interpretação e não sintetizadas a partir dos dados brutos. "O etnógrafo se preocupa, portanto, não tanto com o que as pessoas fazem, mas com o significado do que elas fazem e com as interpretações que fazem das acções umas das outras." [Kuper 2002: 140].

Concebo estas práticas artístico-culturais do movimento *hip hop* como "performance" e busco reflectir sobre este conceito com Baumann [1977], que tenta compreendê-la a partir da unidade entre o género estético e outras esferas do comportamento verbal, redundando numa concepção de "*art verbal*" como um caminho para falar, os quais são formas compreendidas etnograficamente a partir da cultura.

Para o autor, o ato da performance é situado no comportamento, o qual ganha significação no contexto. Porém o mais importante, enquanto um princípio organizativo na etnografia da performance, é

^{1.} Trabalhei com o conceito de "estilo de vida" ligado às relações de consumo [Bourdieu 1994, Featherstone 1995], aliado à discussão sobre estética [Ferry 1999], para pensar os diferentes estilos de *rap* que encontrei no trabalho de campo, entre eles *o rap de quebrada, o rap gospel, o rap Floripa*, na Grande Florianópolis (Brasil) e, na Grande Lisboa (Portugal), o *rap crioulo* [Souza 2009].

Geertz [1989: 15] define cultura apontando que "o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura
como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa,
à procura do significado".

o evento. É no evento que a performance ocorre, onde são elementos estruturantes, além do performer, os participantes e os "ouvintes". São estabelecidas expectativas para o desenvolvimento do papel do performer. É nesta relação que a performance ocorre e ganha legitimidade. Esta relação estabelecida entre os diferentes participantes, as acções, os eventos e os papéis são interdependentes, ela actualiza a existência destes diferentes elementos e estabelece uma comunicação.

O ato da performance actualiza práticas sociais. Além disso, ela possui um poder intrínseco a sua prática que é a transformação de estruturas sociais. "The consideration of the power inherent in performance to transform social structures opens the way to a range of additional considerations concerning the role of the performer in society" [Bauman 1977: 45].

A performance tem papel transformador porque diz algo, emite uma mensagem. A recepção desta mensagem gera mudanças, transformações, ela constrói o movimento, uma linguagem que além do discurso utiliza-se de outros recursos, como a música, os corpos, as cores, as formas, etc.

Rap crioulo: Pretugal³

Para reflectir sobre o conceito de performance e evento na prática dos *rappers*, utilizo principalmente a produção musical destes grupos. Mesmo tendo assistido a várias apresentações em diferentes locais da cidade, a minha proposta é reflectir sobre a produção destas músicas como eventos que conferem legitimidade a estes *rappers* nos seus espaços locais através das performances, principalmente nos seus bairros de moradia e de actuação social. Estes jovens partem de condições locais, mas ampliam os seus discursos para contextos nacionais, transnacionais e globais, a partir destas performances musicais.

A música *Pretugal* insere-nos em algumas questões para as quais o *rap crioulo* nos chama à atenção. O título da música localiza um espaço nacional (Portugal), juntando a este a sua condição étnico-racial enquanto negros. A junção destas duas palavras complexifica debates que vão além de questões relacionadas com a imigração e especificam o tipo de imigração, direccionando a sua narrativa a partir das suas vivências e experiências pessoais enquanto jovens negros em Portugal. E esse foi um dos primeiros debates que presenciei nos meus contactos iniciais com o movimento *hip hop* através do *rap crioulo*.

Em Portugal, a minha inserção no campo ocorreu através de dois imigrantes — um angolano e outro cabo-verdiano. Através deles e a partir do bairro da Cova da Moura, que está na cidade de Amadora, vizinha a Lisboa, fui apresentada a um estilo de rap até então desconhecido para mim, recém-chegada de um anterior trabalho de campo sobre o movimento *hip hop* na Grande Florianópolis (no Brasil). A parir da Cova da Moura, fui construindo as relações que me possibilitaram conhecer outros espaços, bairros e cidades, como o Vale das Amoreiras (Barreiro e Arrentela) e Seixal; em comum à produção de um estilo musical que os une na condição de imigrantes ou filhos destes. E em todos estes encontros via este aspecto ressaltado, mesmo quando já possuíam a condição de naturalizados e, perante a lei,

^{3.} Pretugal é a faixa 10 do CD rapensar: presente, passado e futuro [2004], do rapper Chullage.

eram cidadãos portugueses. Mesmo assim, imigrantes ou não, todos compartilhavam a distância de uma terra natal, tendo ou não nascido nela.

Além desta condição, unia-os a pertença étnico-racial, já que grande parte destes *rappers* é negra e vivencia uma condição socioeconómica muito parecida. Isso porque vários deles possuíam dificuldades em conseguir emprego e, por isso, trabalhavam em profissões com baixos salários, como pedreiros, pintores e ajudantes. Mas também pude encontrar situações bastante variadas com relação ao vínculo de emprego destes *rappers*, pois entre eles havia funcionários públicos, estudantes e trabalhadores por conta própria.

Numa aproximação aos estilos de *rap* que apresento a partir da Grande Florianópolis, o *rap crioulo* possui vários pontos em comum com o estilo de *rap* localizado principalmente nas periferias e favelas das cidades brasileiras e que nestes espaços urbanos busca a inspiração e discussão que está presente nas suas músicas. O local de moradia destes *rappers* em Portugal, os bairros sociais⁴ ou "degradados", em muitos aspectos assemelham-se às periferias cantadas por *rappers* da Grande Florianópolis. Estes bairros aproximam-se principalmente na imagem que estas cidades constroem sobre os mesmos, na maioria das vezes associadas à violência e pobreza. A vivência nestes espaços de moradia e a sociabilidade estabelecida nestes bairros aparecem nas suas músicas de forma bastante acentuada.

Entre estes *rappers* havia uma significativa escolaridade, visto que vários deles estudavam no ensino superior. Porém, isso não era condição directa para a ocupação profissional ou de um trabalho condizente com o seu grau de escolaridade. Encontrei rappers que estavam em Portugal para estudar. Entretanto, devido às dificuldades financeiras das suas famílias, tinham que trabalhar para permanecer em Portugal e continuar a estudar. Alguns deles, inclusive naquele período, trabalhavam na área da construção, como pedreiros, pintores, serventes de pedreiro, etc. Esta também era a ocupação de alguns *rappers* com pouca escolaridade e que não possuíam naturalidade portuguesa.

Além das condições socioeconómicas e de origem nacional, outro aspecto que os unia na prática do *rap* e que aponto aqui como definidor deste estilo é a língua crioula, predominante entre os cabo-verdianos. Esta condição, unida aos bairros onde grande parte destes *rappers* mora (sociais ou definidos como "bairros degradados"), construía uma condição que os diferenciava de muitos outros *rappers* portugueses.

Logo nos meus primeiros dias de contacto com o *rap crioulo*, presenciei uma conversa entre três *rappers* (um angolano e dois cabo-verdianos), que discordavam da reclamação dos *rappers tugas*, como eram chamados os *rappers* portugueses de origem. Diziam que para os rappers tugas, esta forma de cantar, na língua crioula, não tinha sentido em função de esta ser uma língua pouco usada no país, o que diminuiria o seu alcance. Um deles, cabo-verdiano que canta em crioulo, dizia: *"Eu quando conheci o rap, só ouvia música em inglês, Não falava e não entendia nada da língua, mas compreendia sua mensagem"*, e reforçava a sua defesa do rap crioulo que fazia porque para ele era uma maneira de se

^{4.} Os "bairros sociais" em Portugal equivalem aos bairros de periferia no Brasil, inclusive com problemas semelhantes. Alguns deles são bairros criados a partir da retirada de "bairros degradados", pequenas favelas que se formam na cidade. Nestes bairros sociais foram construídos edifícios, com apartamentos pagos pelos moradores para lá deslocados, são os bairros de realojamento, como Arrentela e Vale das Amoreiras. A Cova da Moura é um bairro que não passou por este processo, ou seja, ainda está no mesmo local e com os moradores que utilizaram a área para construir suas moradias. Mas projectos de realojamento ou de requalificação são amplamente discutidos entre os moradores e poder público.

sentir próximo de Cabo Verde, já que ele era um imigrante que veio para Portugal para estudar. Esta era também uma maneira, encontrada por ele, para reafirmar a sua pertença ao bairro Cova da Moura, cuja população é predominantemente cabo-verdiana. Inclusive esta parecia ser a língua "oficial" do bairro.

Nas várias vezes em que saímos para andar pelo bairro, em muitos momentos, eu era a única pessoa que não falava a língua crioula. Por vezes, pessoas que ainda não me conheciam iniciavam conversa comigo falando em crioulo, provavelmente pelo facto de eu ser negra e estar com estes jovens nos seus bairros, o que, em alguns momentos, me fazia parecer sua conterrânea. Mesmo que nem todos os *rappers* falem crioulo, incluo neste estilo (*rap crioulo*) os(as) *rappers* que compartilham uma condição que os une nesta vivência de uma diáspora em terras portuguesas, condição esta que emerge a todo o momento nesta produção musical, principalmente entre cabo-verdianos e angolanos.

O meu primeiro contacto musical com este estilo de *rap* foi através do CD *Putos qui a ta cria*, uma expressão em crioulo que significa "Crianças que estão a crescer". Em vários momentos, este CD era referenciado por diversos *rappers* como um evento importante para o *rap* que produzem. Mesmo tendo vários grupos em vários bairros e discutindo questões muito próximas nas suas músicas, ainda não tinham tido oportunidade de debater todas estas questões num projecto comum, como foi a realização deste CD.

Este foi um projecto idealizado por Ana Isabel Vieira Fernandes, ou Ana Tica, através da Associação Juvenil Laços de Rua. O seu nome era muito citado em todos os momentos em que me falavam sobre o *rap crioulo*. O projecto teve uma série de encontros em locais onde passavam o final de semana planeando as suas acções e contou com o empenho de vários destes jovens no sentido de implementar a execução do CD, tanto na parte musical e de estúdio de gravação, que contou com o apoio de Chullage, Lord Strik e Macaco Simão, considerados *rappers* mais experientes, quanto na organização dos encontros, que teve na figura de Ana Tica uma pessoa que conseguia levar adiante a proposta deste projecto e que se encontra transcrita no encarte do CD *Putos qui a ta cria* [2006]:

Pensando desde o início numa lógica de Educação pelos Pares, este projecto, dinamizado através da Associação Juvenil Laços de Rua, procurou promover a participação activa de um grupo de jovens MC's que se propôs a abordar nas suas músicas um conjunto de problemáticas que afectam os seus pares, nomeadamente a sensibilização contra o consumo de drogas; prevenção de doenças sexualmente transmissíveis tais como HIV/sida; luta contra o racismo e outras formas de discriminação; denunciar a acção dos *media* na manipulação do conhecimento; oposição ao uso da violência que gera mais violência; sensibilizar para as questões de género, entre outras.

Através desta iniciativa, pretendeu-se consciencializar jovens MC's acerca da importância de seu contributo no processo de socialização das camadas mais jovens e, simultaneamente, estimular o diálogo e a cooperação entre jovens de diferentes bairros sociais da área de Lisboa, em oposição à violência e às relações de hostilidade que, em grande parte dos casos, os caracterizam.

A proposta do trabalho aqui apresentado vai muito além da produção de um CD de *rap*, como me colocava Ana Tica, ou seja, esta proposta vinha sendo pensada no sentido de ampliar um debate que

^{5.} Predominante [nota do editor].

estava presente em muitos *raps* destes grupos, mas que pouco dialogava entre si. Unia-os a forma de manifestação através do *rap*, os temas que faziam parte das suas composições musicais como a violência, discriminação, drogas, entre outros. E um terceiro aspecto (apontado acima) que os aproximava estava nos seus bairros de origem, os "bairros sociais". Mas faltava estabelecer um diálogo entre esses grupos, o que foi possibilitado por meio do planeamento do CD.

Ressalto aqui a proposta que acabou gerando este CD e que surge com Ana Tica. Ela dizia-me que a ideia do CD demorou a aparecer, já que ela participava de um projecto mais amplo que reunia jovens de vários países europeus. Disse que precisavam criar e apresentar uma acção que implementasse a discussão entre jovens a partir de um tema que os unisse em seus países de origem. É desta forma que surge o CD, já que ela, jovem e descendente de cabo-verdianos, conhecia outros jovens que moravam em vários bairros sociais e faziam *rap*. Assim, por meio da articulação de alguns destes jovens lançou a ideia de propor o debate com um resultado mais prático, que se tornou possível através da produção de um CD.

Ana Tica contava que a articulação não foi algo muito simples, já que havia divergências e discordâncias tanto em relação à produção musical, quanto em relação a colocar a gravação do CD em prática. Mesmo assim, a proposta foi levada adiante e se efectivou reunindo jovens de diferentes bairros da região, entre os quais Fontainhas, Das Marianas, Alto da Cova da Moura, Casal da Mira, Alapraia, Parede e Queluz, nem todos "bairros sociais". Vários destes bairros traziam à tona a convivência com a condição de imigração ou filhos de imigrantes, já que a grande maioria dos(as) rappers envolvidos eram descendes de cabo-verdianos e angolanos. Juntam-se a esta questão, tanto o pertença étnico-racial que a proposta do projecto citado levanta através do combate ao racismo, quanto a luta contra a discriminação de género.

Embora Ana Tica não seja rapper, a sua convivência com esta prática musical e a sua luta contra a discriminação racial e de género conferiu-lhe, entre os rappers, uma significativa credibilidade para colocar esta ideia em prática. E isso eu ouvi de alguns *rappers*, mesmo antes de a conhecer. Na verdade, fui conhecer Ana Tica bem depois de ter acesso ao CD, que me foi entregue pelos rappers da Cova da Moura, mais especificamente por Lord Strike. Depois, fui apresentada a Kromo di Guetto, no mesmo bairro, e a Macaco Simão, de Parede. Somente mais tarde e através destes contactos, cheguei a Ana Tica, que me apresentou de forma detalhada a execução deste projecto.

Mas a produção deste CD e os objectivos que fizeram dele uma realidade apontam para a vivência deste *rap crioulo*, que aqui se faz presente tanto no título, *Putos qui a ta cria*, quanto na origem nacional de vários dos *rappers* envolvidos neste trabalho, nos apoios⁶ recebidos e na proposta de discussão de temas comuns a esta vivência de "diáspora" na região de Lisboa.

O CD inicia com a repetição do seu título, *Putos qui a ta cria*, em várias vozes, muitas delas de crianças. Segue com a "Introdução", que reúne muitos dos jovens que fizeram parte do projecto e que se apresentam através de situações vividas por eles em seus bairros. Somente depois as músicas dos grupos ou *rappers* dão sequência ao CD.

^{6.} Além da Associação Juvenil Laços de Rua, apoiaram o projecto a Associação para o Desenvolvimento Sócio-Educativo do Concelho de Cascais, a Associação Luso Cabo-Verdiana de Sintra, o Observatório Social de Casal de Cambra, a Associação de Apoio à Criança e ao Jovem, a Associação Unidos de Cabo Verde e a Associação Cultural Moinho da Juventude. Alguns destes apoios desenvolvem trabalhos associados à situação de imigrantes no país.

A música *Introdução*, única música transcrita no CD, está em português e crioulo. É uma espécie de apresentação do projecto que deu origem ao CD *Putos qui a ta cria*, bem como dos seus participantes. Na primeira estrofe diz-se:

Introdução no projecto Putos qui a ta cria Kromo di Gueto
Oh nigguz não sabiam que a nossa ideologia havia de chegar
Eles não nos vêem por isso também ninguém nos pode parar
O objectivo principal é ajudar com a nossa mensagem
todo homem, mulher, jovem ou criança maltratado lusitano ou africano
Directamente daquele bairro problemático é Kromo di Guetto
que se uniu a outras zonas para mostrar que juntos quebramos obstáculos

A música inicia anunciando quem canta (Kromo di Gueto) e na penúltima frase da estrofe, de onde ele vem, *daquele bairro problemático*. A música não diz qual é o bairro, mas no próprio encarte do CD sabemos que Kromo di Guetto vem da Cova da Moura e que é sobre o seu bairro que ele fala. Aqui o bairro é o espaço a partir do qual ele se relaciona com o espaço urbano da cidade, ressaltado pela invisibilidade a que estão sujeitos quando diz: "Eles não nos vêem, por isso também ninguém nos pode parar". Mas aqui a invisibilidade, que é também um problema, permite maior expressão. A partir desta frase é possível perceber que esta manifestação se dá no bairro, é nele que a invisibilidade existe e, desta forma, se relacionam com a cidade a partir das suas formas de expressão no movimento *hip hop*. Mas a questão não está circunscrita a um espaço geográfico (o bairro), nem a uma população específica, ela amplia-se a *todo o homem, mulher, jovem ou criança*, que de alguma forma são atingidos pelos mais diversos problemas sociais, sejam eles *lusitanos* ou *africanos*.

Esta estrofe caminha num zigue-zague entre o bairro (Cova da Moura), a cidade (Amadora / Lisboa) e os continentes (Europa e África). Como afirma Kromo di Guetto, é a partir do bairro que ele fala. E é também a partir do bairro que ele estabelece e amplia o diálogo com outros espaços não se restringindo ao bairro, ao contrário, apontando para problemas que estão em toda a parte e nos países, já que como descendente de cabo-verdianos em Portugal, ele alarga e desfaz as fronteiras. O que é aqui chamado para discussão não é a sua pertença ao bairro ou ao país, mas o problema que enfrenta, como ressalta no final da estrofe: "que se uniu a *outras zonas* para mostrar que juntos quebramos obstáculos". E estas outras zonas podem ser também bairros, mas não necessariamente, como a segunda estrofe indica:

Realidade transmitida através de várias perspectivas
Para as ruas tentando manter a chama viva
Neste sistema urbano que nos deixa à deriva
Dinheiro é veneno que desde cedo nos cativa
Tudo aqui é visto a cores, ao vivo e em directo
Só Deus sabe o que eu agradeço por estar neste projecto
Há já um ano e muitos mais virão
A continuar demonstrar nossa união

E a primeira frase da estrofe anuncia a conexão com a discussão anterior e que possui como proposta o alargamento do debate, mas ressaltando que a *rua* é o espaço fundamental desta discussão. Aqui a *rua* é também o espaço simbólico de origem do *rap* e onde ele procura as suas formas de manifestação. É na *rua* que ele se desloca e se refaz a todo o momento, bem como é na *rua* que o debate e o embate se constroem. O que não é característica apenas deste estilo de *rap*, ao contrário é característica do movimento *hip hop* desde as suas primeiras formas de manifestação e se espalhou para os mais distintos recantos do planeta.

No final da estrofe, o projecto é ressaltado como uma oportunidade importante e que é resultado de *união*. Mas esta é uma *união* que foi conquistada para o desenvolvimento deste projecto e isso é fruto de intensos esforços para conseguir reunir grupos de *rappers* que, a partir dos seus bairros, pudessem tanto discutir aspectos comuns às suas experiências, quanto o que os distinguia e diferenciava. E o resultado de tudo isso foi implantado na produção musical deste CD.

Além disso, o projecto representou também a mudança de perspectiva individual de quem canta, já que agradece a Deus por ter a oportunidade participar neste projecto, mas antes apresenta a sua insegurança: "Dinheiro é veneno que desde cedo nos cativa". O dinheiro seduz qualquer pessoa, quanto mais os jovens, principalmente porque deseja o que lhe é apresentado "a cores, ao vivo e em directo". Embora a estrofe não remeta directamente à questão, estão implícitos tanto os problemas sociais e a falta de dinheiro para consumir o que vêem, como também o outro lado da moeda, que pode estar apontado para uma suposta ilegalidade que seduz. Assim, mesmo sabendo dos riscos que correm nas duas últimas frases, ele reforça a importância desta *união*, que o faz pensar e propõe uma perspectiva de continuidade. de futuro.

A música possui 4'39" e é cantada com muitas vozes. Versa sobre os vários problemas que os afligem e atingem, mas auto-atribuindo uma responsabilidade em relação às propostas de mudança. Além disso, amplia o debate através do movimento *hip hop*, como uma forma de expressão que fala e canta esta vivência e que, por meio dela, pretende provocar a mudança.

Cada estrofe é cantada por um(a) ou dois(duas) *rappers* que, ao se apresentarem, citam os seus bairros. Ressalto aqui esta importância representada pelo bairro, também presente noutros estilos de *rap*, que localiza um discurso, um debate e que, a partir dele, amplia e desfaz fronteiras, já que o bairro de que falam é uma espécie de suporte sobre o que falam. Assim, saem do bairro e ampliam a sua vivência a partir dele.

Nesta música, vários bairros são citados e definidos como *guetos* e espaços de pertença, entre eles: Marianas, Alapraia, Kova M, Fontainhas, Damaia, Madorna, Queluz Belas. A estrofe seguinte finaliza falando da importância do projecto: "Procura, nós estamos na net". E esta *net* pode ser tanto a própria Internet, que possibilita muito desta ampliação e conexão com outros espaços e discussão, quanto uma rede que se forma a partir desta iniciativa, colocando ai, mais uma vez, a perspectiva de continuidade que está no final da música:

vejam os putos que estão a crescer ouvem os putos que estão a crescer para todos os bairros que estão a crescer para todo o mundo que cresce. Embora os integrantes do CD e os seus organizadores em nenhum momento se qualifiquem como sendo do estilo *rap crioulo*, incluo-os nele a partir das discussões que apontam nas suas músicas, entre as quais está a condição de imigrante em que muitos se colocam, mas principalmente desta pertença para a qual fazem questão de chamar à atenção e que localizam numa diversidade que está presente e faz parte dos espaços urbanos das grandes cidades.

Perspectiva similar pode ser encontrada no CD *Rapensar: Passado, Presente e Futuro*, do *rapper* Chullage⁷. Já no título deste trabalho ele anuncia a condição de verbo, de acção, que define para o *rap*. A inclusão desses três tempos verbais anunciados no subtítulo amplia esta capacidade de reflexão de sua música. Entre as várias músicas que anuncia neste CD cito: *Pretugal e Kabu Verde Kontra Racismu*. Nestes dois títulos ele aponta duas formas de falar bem distintas, o crioulo e a linguagem das ruas⁸, que muda a forma de escrita de várias palavras sendo que, numa delas, o C torna-se K, como nas palavras acima, Kabo e Kontra. E nesta forma de escrita, o bairro Cova Da Moura torna-se *Kova M*, incorporando outra característica bastante frequente, a abreviatura. Desta maneira, expõe duas situações que constituem sua forma de fazer *rap*: a sua ligação com Cabo Verde e com as ruas, e a partir delas expõe os problemas que vivência, como o racismo — e nisso inclui a população negra no país em que vive, para a qual Portugal se transforma em *Pretugal*.

Utilizam jogos, junção de palavras e mudanças na forma de escrita que demonstram uma ressignificação dos espaços em que vivem, dos bairros em que moram e das situações que vivenciam, e que vem à tona através de vários debates, sendo que, um deles, se refere à questão racial. A grande maioria destes *rappers* é composta por jovens negros e, além do uso do *crioulo*, como uma forma de cantar, fazem emergir esta questão em suas narrativas musicais, como os próprios títulos das duas músicas de Chullage apontam.

Outros rappers, através das suas produções musicais, ampliam o debate sobre a população negra em Portugal. Um deles é Lord Strike, que nasceu em São Tomé e Príncipe e com 10 anos de idade imigrou com os seus pais para Angola, de onde foi com 19 anos para Portugal. O seu CD, uma produção independente, possui como título *Negritude*. Negritude também dá título a uma das suas músicas, que junto com outra faixa, intitulada *Mando o Racismo para o Abismo*, expõe a vivência da discriminação racial, que marca a sua produção musical.

Outro *rapper*, de Angola, que expõe a questão é Poderoso Mensageiro, ou simplesmente PM, como o conheci. Ele anuncia a questão no título do seu CD: *Espírito Afrikano: Historial rapretu* 2004, que inicia com a faixa *IntroduzAfrikanização* e termina com um bónus, precedido pela faixa *FinalizAfrikanização*. Na sua música as palavras ganham nova grafia, mas além da grafia outros aspectos estão envolvidos,

- 7. Chullage também participou do trabalho de organização do CD Putos quia a ta cria. É um rapper que possui longa trajectória dentro do movimento hip hop em Portugal, tanto como rapper quanto como militante de causas sociais. Este rapper mora no bairro de Arrentela, no município de Seixal, que está na outra margem do Rio Tejo em relação a Lisboa. Possui projectos para construir estúdios de gravação em cada bairro em que tenha grupos de rap, e este projecto já possui alguns estúdios que iniciaram em Arrentela e estavam sendo continuados na Cova da Moura. Além disso, Chullage é uma importante referência para o rap crioulo, em que é, a todo momento, citado como um exemplo de atitude pelos projectos sociais, musicais, artísticos que coloca em práticas nestes bairros e por sua carreira musical..
- Esta não é uma característica apenas do rap crioulo, aparece em vários dos estilos rap e constitui-se como um aspecto que constrói a diferença desde o surgimento do movimento hip hop.

ganhando destaque a marcação que a sua música deixa ao remeter-se a África, que está no título (*Espírito Afrikano*), na primeira música (*IntroduzAfrikanização*) e na última música (*FinalizAfrikanização*). Ou seja, África torna-se uma referência que diz quem é PM, de onde ele vem, mas também assinala uma marca que está na introdução e na finalização da sua produção musical. Estas músicas tornam-se performances que actualizam a sua condição de pertença.

Chullage, PM e Lord Strike trazem a questão racial e a discriminação que ela gera, associada à sua representação como imigrantes de origem africana e moradores de "bairros sociais", como um dos temas principais na agenda de discussão que este estilo musical provoca. Propõem assim a necessidade de um debate da condição destas pessoas num país como Portugal, que manteve os seus países de origem numa condição de colónia até muito recentemente. E neste caso, o termo *rap crioulo* é utilizado não somente para se referir a *rappers* de origem cabo-verdiana, mas para todos os *rappers* que a partir de sua condição étnico-racial, enquanto negros e numa condição de diáspora, incluem estes debates nas suas criações estético-musicais.

A violência, os problemas com as drogas, o desemprego, o aborto, os baixos índices de escolaridade e o preconceito, toda esta problemática faz parte destas narrativas musicais. Ao mesmo tempo, pontuam que a condição étnico-racial também é constituinte e determinante desta problemática e, por consequinte, de todas estas narrativas musicais.

Desta forma estabelecem as suas relações com a cidade num debate constante com as representações construídas para estas pessoas que saem dos seus países (ou filhos de pessoas que assim procederam), fugindo de guerras ou procurando trabalho, e com isso passam a repensar a sua condição na diáspora. É situação bastante comum a grande parte destes *rappers*, que possuem familiares espalhados por vários países. Em inúmeros destes trabalhos musicais é possível perceber esta condição de trânsito que vivenciam e imprimem aos seus trabalhos, dando ao *rap* uma característica que o constitui na sua origem nos Estados Unidos, fruto do encontro de populações negras e latinas.

Neste estilo, de *rap crioulo*, pude encontrar uma identificação e até uma admiração pelo *rap* do Brasil. Grupos brasileiros como Racionais, Facção Central e Gog eram conhecidos e ouvidos entre estes *rappers*, numa relação de identificação com a narrativa musical. Alguns destes olhavam para o Brasil com um misto de fascínio e isso parecia relacionar-se com a telenovela "Duas Caras", que na época era exibida em Portugal. Mas, em contraposição, o *rap* que ouviam do Brasil oferecia-lhes outra visão sobre este mesmo país, com outra versão e outra vivência. De um lado o país da novela, com uma visão branda sobre problemas sociais como a pobreza, racismo e desigualdades; de outro lado o *rap* brasileiro, com um discurso contundente e contestador sobre estas condições sócio-culturais que atingem grande

^{9.} A novela Duas Caras foi exibida na Rede Globo entre os anos de 2007 e 2008. O seu autor é Aguinaldo Silva e foi dirigida por Wolf Maia. Para maiores detalhes consultar www.globo.com. Em Portugal a novela começou a ser exibida pouco mais de um mês depois de ter iniciado no Brasil. Durante o trabalho de campo eu tive que começar a assistir esta novela, já que a mesma era constantemente citada, e não por ser mais uma novela brasileira, mas por dois motivos principais; primeiro, se passava numa favela e, segundo, porque possuía uma parcela significativa de actores e actrizes negros. Provavelmente esta tenha sido a primeira novela da Rede Globo, além das que abordam a escravidão, a possuir este diferencial, por mais que ele possa ser discutível, já que reflectia relações muito mais próximas da ultrapassada "democracia racial" do que questões que envolvem as relações raciais no Brasil. Contudo, eu, enquanto brasileira e negra, era constantemente solicitada nas conversas que tinham como temática esta novela, principalmente quando se referiam ao ator Lázaro Ramos, muito admirado por eles.

parte da população negra moradora em favelas, um dos cenários da telenovela — versões distintas e antagónicas sobre situações sociais que atingem grande parte dos *rappers*.

Rualidades¹⁰

Retornando para as *ruas* e suas *realidades*, ressalto aqui a relevância da performance no evento como forma de actualização de um discurso, o que ocorre durante as apresentações em diferentes espaços da cidade, mas também na organização e execução dos trabalho de gravações, como nestes CDs, através dos seus *raps*. Através desta prática estético-musical constroem as suas performances e dão forma à sua arte. Estas práticas de produção musical são eventos em que esta performance é colocada em prática. O evento permite manter a actualidade do discurso defendido.

Nos primeiros contactos com o *rap* em Lisboa, pude perceber que a produção musical dos grupos com os quais interagia tinha na condição de "imigrantes" um aspecto determinante. E esta condição permitia que este rap pudesse ser cantado em crioulo, o que chama à atenção para a situação vivida por imigrantes vindos de países africanos (a maioria negros) e que vivenciam uma condição de desiqualdade.

O cantar na língua crioula, ao mesmo tempo em que cria esta relação com o país de origem, principalmente com relação aos cabo-verdianos, diferencia esta produção musical dos demais *raps* realizados em terras portuguesas. Cantam em crioulo sobre uma *realidade*, uma vivência que muitos compartilham e que está nas *ruas*, espaço em que buscam inspiração para as suas composições musicais.

A música *Kem Somos Nós*¹¹, de Chullage, coloca uma série de interrogações no sentido de abordar esta condição que estigmatiza e que está nas suas músicas. A música inicia com a mesma pergunta feita no passado e no presente: *Ken fomos nós / kem somos nós / donde viemos nós / p'ra onde vamos nós.* As duas primeiras frases são cantadas, repetidas e entrecortadas por *scratchs* do DJ, que repete *Ken, Ken, Ken* (Quem?), com uma voz que responde *Black, black, black*, colocando de início a sua condição étnico-racial e o preconceito que sofrem devido a essa condição.

Estas perguntas começam com uma dimensão de tempo que faz voltar ao passado para pensar as causas das condições vividas no presente e vai para o futuro — mas neste futuro, através da música, esta condição deve ser mudada. Mesmo não estando presente na música é para esta condição de futuro que a música aponta quando reflecte sobre o passado e o presente.

A música continua com mais indagações, sempre jogando com o passado (em África) e com o presente (na Europa): "de filhos de Nzingas e faraós / pa filhos de doméstikas (...) / de guerreiros shakas a negros brutalizados por bongos / de donos de terras a eskravos nelas" E dá continuidade a este

Este termo dá nome ao Projecto Rualidades, desenvolvido na Khapaz — organização do movimento hip hop localizada no bairro de Arrentela (Seixal), sob coordenação do rapper Chullage.

^{11.} A letra da música que vem transcrita na sequencia segue a grafia que está no encarte do CD, com palavras que sofrem modificações, como na substituição do QU pelo K. Estas modificações gráficas ocorrem em diferentes espaços em que o *rap* se encontra, nos Estados Unidos, Brasil, Portugal e alguns *rappers* definem como a língua das ruas, para alguns um dialeto, para outros uma língua própria, no Brasil definida como favelês, pelo grupo Racionais.

passado, definido pelo tráfico de escravos e o presente, localizando uma vivência de uma condição de imigração em Portugal: "Kom um negreiro feroz / atrás de lukkkro veloz / levando milhares de nós p'ra fora d'Áfrika a milhares de nós / nós / sem euros / sem ter voz / nós / em Setúbal, Montijo, Monsanto, Tires e Linhó / da rikeza e esplendor do Egipto / p'ra bairros degradados na Europa e Amerikka,"

O tempo traz a situação de um passado em África, da escravidão que acirra as desigualdades e a discriminação em nome do lucro e que no presente a imigração os coloca em *bairros degradados* espalhados por várias cidades de Portugal, Europa e América. E continua: "da konstrução das pirâmides pa kkkonstrução de Expo 98, Euro 2004, (...) / de frutos, raízes e peixe fresko po veneno doMkkk Donna e Telepizza / da partilha da propriedade pa ostentação do kkkartão Visa (...) de mulheres divinizadas / a mulheres torturadas (...) de tribos pa gangs (...) de amplas aldeias p'ra blokkkos de betão aglomerados por trás de metrópoles finas / viemos nós / mas será k foi essa a evolução k kisemos nós".

As interrogações são intermináveis e seguem diferentes direcções, da construção de grandes empreendimentos em Portugal, como a Expo 98, do apelo ao consumo indiscriminado que acirra ainda mais a desigualdade e a discriminação, exemplificados pelo *Mkkk Donna, Telepizza*, numa referência ao alimento de baixa qualidade e do *kkkartão Visa*, almejado por muitos, mas que poucos conseguem. Menciona a discriminação das mulheres negras, a moradia para onde são empurrados nos *aglomerados por trás de Metrópoles*, e a crítica continua acentuada. Em todos estes questionamentos estão presentes as suas vivências, os seus anseios, as suas buscas e a música termina com a pergunta: "mas será k foi essa a evolução k kisemos nós". E aqui parece convocar a pensar exactamente sobre as causas e efeitos que permeiam as vivências de pessoas negras, que sofrem até hoje as consequências da escravidão ainda não totalmente abolida.

A música é entrecortada pelo refrão que entra com uma voz feminina dizendo: "Se agente n sabe kem foi, n sabe kem é, n sabe kem será / se a gente n sabe donde veio, n sabe onde está / nem sabe pa onde irá. E ao final, após o refrão, prossegue com a mesma voz feminina: E assim nas mãos do opressor agente estará / tudo o que o opressor kiser, ele nos fará / a nossa identidade deturpará / e pela eternidade nos explorará". A música vai jogando com esta dimensão de passado/presente na vida da população negra, relembrando que este presente é condicionado por este passado. O refrão alerta para a necessidade de auto-conhecimento para provocar algum tipo de mudança e reforça este alerta no final da música, ao referir as consequências que podem advir deste conhecimento. Este reforço que sublinha a consciência da sua história é encontrado em muitos *raps* no Brasil, mesmo em contextos sócio-culturais muito distintos; as consequências de uma vivência étnico-racial no presente unem estes diferentes *raps* através do discurso contido em suas músicas.

Esta música traz à luz a condição vivida por significativa parcela da população negra imigrante que está em Portugal e noutros países. Aponta o papel desta população na construção destes espaços e da sua importância histórica para estes diferentes países. E conclui com a proposta de valorização e reconhecimento sobre o papel desta população invisibilizada e discriminada por vários processos de exploração. Esta situação que a música expõe pode ser percebida na condição de imigrantes em Portugal ou no Brasil, um país colonizado e que sobreviveu durante 300 anos dentro de um processo

Angela Maria de Souza

de exploração escravocrata, isso sem referir que as suas consequências se fazem presente até hoje na vida da população negra desse país.

O tempo no passado, presente e futuro, que faz parte da música, amplia um processo de reflexão sobre uma condição que os torna imigrantes, que os discrimina por serem negros, que os coloca nos piores trabalhos, com as menores remunerações e isso não pode ser simplesmente vivido, tem que ser pensado a partir das suas causas — as quais moldam o presente, mas que precisam de mudar no futuro, como estas músicas apontam.

Em todas as músicas até aqui mostradas os relatos apresentados tomam vida e força no cantar. É comum a todas estas narrativas musicais estar em palco e conseguir atingir o público com a sua música. O espaço do palco e o de gravação são os momentos de mostrar a criação musical, de se manifestar e passar uma *mensagem*. É no palco e no estúdio que esta vivência é performatizada e é no evento que ela conquista a sua legitimidade e respeito. E para um *rapper* de *atitude*, não basta conseguir ser famoso, vender muitos CDs e fazer vários *shows*, ele precisa de conquistar esta legitimidade no palco e em eventos, muitos dos quais na sua comunidade ou bairro. *Rappers* que não conquistam esta legitimidade podem ser famosos, mas não possuem reconhecimento entre os seus pares.

Este debate amplia-se, quando a ele se juntam *rappers* que não estão nestes bairros estigmatizados como locais de moradia. Neste caso, eles não são normalmente negros nem pobres, mas comprometem-se com esta discussão, no sentido de ampliar formas de vivência para estas cidades em que possam estar convivendo nestes espaços com pessoas diferentes e não desiguais. Sublinho aqui a importância das cidades neste debate, mas isto não implica uma percepção das mesmas dentro das suas fronteiras geográficas. Pelo contrário, como cidades globalizadas, em contextos transnacionais e que estão sujeitas aos impactos e consequências que podem ocorrer nos mais distantes contextos nacionais, ou seja, cidades globalizadas, que globalizam inclusive a percepção sobre os seus cidadãos, bem como as representações para ele e por ele construídas.

Estabelecendo conexões

A composição musical, dos mais diferentes géneros, parece estar permeada por sentimentos (alegria, tristeza, revolta, perda, etc.), expressos tanto no ritmo quanto na construção linguística. Mas além da composição musical, o sentimento percorre a performance que envolve a música e une-se a outros elementos (*objectos*, cores, gestos, acessórios, expressão corporal, etc.), os quais são entendidos como um modo de falar. Para Bauman [1977], o actor da performance é situado no comportamento, o qual ganha significação no contexto e, desta forma, podemos perceber os *rappers* com relação à sua música.

No movimento *hip hop*, a actuação de um *rapper* no palco ou na forma de cantar ao gravar em estúdio é determinante da sua criação estético-musical, ele precisa de ter *atitude*, precisa de mostrar o que canta através do corpo, da fala, da expressão facial, das cores e formas. A sua música tem uma representatividade que precisa de ser construída performativamente e esta *performance* lhe dará legitimidade. Porém, esta performance não pode ser vista isoladamente ou descolada das suas *rualidades*.

Esta vivência e experiência de vida é actualizada na performance. Sem esta experiência, a *performance* perde sentido e significado, assim como toda a sua arte.

A música entre os *rappers* pode ser percebida a partir de um "estar no mundo". Segundo eles, *cantam a realidade em que vivem*, este relato é permeado por sentimentos e a música surge da vivência que narram. Eles compõem um estilo musical que é fruto da sua percepção do mundo. Falam do contexto e das necessidades que geram esta música e da função que a música tem. Ao cantarem a *realidade*, relatam a sua forma de ver o mundo no qual se encontram e a música funciona como uma espécie de comunicação que denuncia uma realidade de insatisfação, ao mesmo tempo que estabelecem uma relação de proximidade com o que é cantado.

Assim como as manifestações linguísticas, as manifestações musicais cumprem o papel de comunicar. E estabelecer a comunicação a partir da prática musical requer domínio de regras, enunciados, formas que em cada contexto se complexificam. Deste modo, como o discurso não pode ser visto isoladamente, a música também não pode. Ela requer a compreensão de todo um universo que a evolve, o qual inclui pessoas, instrumentos e significados estabelecidos culturalmente. A música como um *objecto* genérico não existe, ela só pode ser compreendida a partir das relações que estabelece. A música constitui comunicação e compreendê-la é um passo importante para entender o seu próprio significado. E esta música compõe uma "arte verbal", que amplia o próprio significado estético das práticas do movimento *hip hop*.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Elaine N. (org.)

1999: rap e educação — rap é educação, São Paulo: Summus

BAKHTIN, M.

2003: "Os géneros do discurso", in: *Estética da criação verbal*, São Paulo: Martins Fontes, pp. 261-306

BASTOS, C.; M. V. de ALMEIDA; B. FELDMAN-BIANCO

2002: *Trânsitos Coloniais*. *Diálogos críticos luso-brasileiros*, Lisboa: ISC da Universidade de Lisboa

BAUMAN, Richard

1977: "Verbal art as performance", in: *Verbal art as performance*, Massachusetts: Newbury House Publishes, pp. 3-51 BLACKING, J.

1973: "Music in society and culture", in: How music is man? Seattle: University of Washington Press, pp. 32–53

BOURDIFU, P.

1994: "Gostos de classe e estilos de vida". in: R. Ortiz (org.) Pierre Bourdieu, 2ª edição, São Paulo: Ática

CAMPOS, R. M. de O.

2007: Pintando a Cidade. Uma abordagem antropológica ao graffiti urbano, Tese de Doutoramento em Antropologia (especialidade Antropologia Visual), Universidade Aberta, Lisboa

CONTADOR, A. C. & E. L. FERREIRA

1997: *Ritmo & Poesia. Os caminhos do rap*, Lisboa: Assíırio & Alvim

FFI D. S.

1982: Sound and sentiment: birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression, 2a edição, Filadélfia: University of Pennsylvania Press

FRITH, Simon.

1988: Music for pleasure. Essays in the Sociology of pop. Nova lorgue: Routledge

FFRRY, I.

1994: Homo Aestheticus, São Paulo: Ensaio

FRADIOUF, T.

2003: Fixar o Movimento. Representações da música rap em Portugal, Lisboa: Dom Quixote

GFFRT7, C.

1997: O saber local, Novos ensaios de Antropologia Interpretativa, 5ª edição, Petrópolis: Vozes

GEERTZ, C.

1984: A interpretação das Culturas, Rio de Janeiro: Guanabara Koogan

HERSCHMANN, M.

2005: O funk e o Hip hop invadem a cena, 2ª edição, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ

LUCAS, M. E. (org.)

1999: "Música e Sociedade", Rev. Horizontes Antropológicos, PPGAS/UFRGS

MAFFESOLI, Michel

1984: A conquista do presente, Rio de Janeiro: Rocco

MAGNANI, G. C.

2001: "De perto e de longe: notas para uma etnografia urbana", Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 17, nº 49

MAGNANI, G. C. & TORRES, L. L. (org.)

2000: *Na Metrópole. Textos de antropologia urbana*, São Paulo: Ed. USP

MONTARDO, D. I., O.

2000: Atrayés do Mbaraka, Música e xamanismo augrani. Tese de Doutoramento em Antropologia Social, USP, São Paulo

PAIS, J. M. & L. S. BLASS (coord.)

2002: Tribos Urbanas. Produção artística e identidade, São Paulo: Annablume

ROCHA, A. L. & C. ECKERT

2005: O tempo e a cidade, Porto Alegre: Ed. UFRGS

ROSE, Tricia.

1994: Black noise. rap music and black culture in contemporany America, Hanover + Londres: University of New England Press

ROSEMAN, Marina

1993: "Remembering to Forget: the aesthetics of longing", in: *Healing sounds from the malaysian Rainforest: Temiar music medicine*, Los Angeles + Londres: University of California Press

SIMMEL, G.

19983: "A natureza sociológica do conflito", in: E. Moraes Filho (org.) Simmel. Sociologia, São Paulo: Ática

SOUZA, Angela Maria de

2009: A caminhada é longa e. . . o chão tá liso. O Movimento hip hop em Florianópolis e Lisboa, Florianópolis: PPGAS-UFSC, Tese de Doutoramento

1998: O Movimento rap em Florianópolis. A Ilha da Magia é só da Ponte pra Iá!, Dissertação de Mestrado, PPGAS-UFSC, Florianópolis

VELHO, G.

1999: Individualismo e cultura. Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea, Rio de Janeiro: Zahar

VIANNA, Hermano.

2003: Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais, 2ª edição, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ

1988: O mundo funk carioca, Rio de Janeiro: Zahar

Discos (CDs):

CHULLAGE, rapensar: passado, presente, futuro, Lisboa: Lisafonia, 2004

LORD STRIKE. Negritude. Lisboa: Independente, 2008

PODEROSO MENSAGEIRO. Espirito Afrikano. Historial rapretu 2004. Lisboa: Independente, 2004

Recebido a: 5/Julho/2011

Enviado para avaliação: 18/Agosto/2011

Recepção da apreciação: 12 e 21/Setembro/2011 Recepção do artigo corrigido: 7/Dezembro/2012 Aceite para publicação: 11/Dezembro/2012

Title

Rap Creole in Portugal: corporeality in giving voice to rualidades¹² performance.

Abstract

The article presented here is the result of an ethnographic work undertaken for the doctoral thesis by Souza [2009] which is part of a research on the *hip hop* Movement in Lisbon – Portugal. The objective of this paper is to reflect on the aesthetic-musical production of *rap* Creole performed primarily by immigrants or their children, from Cape Verde and Angola, in Portuguese lands. The concept of performance is used here to discuss and present practices and the aesthetic-musical experiences of the *rap* Creole. The propositions by Bauman [1977] are used in this discussion. They propose the development of the verbal art concept, human communication, as performance, comprehended as a manner of speaking. From the unity between the aesthetic type and other spheres of verbal behavior, verbal art is a way to talk through the forms that can be ethnographically understood from the culture. In this context, *rap* is a "verbal art" and expands a discussion in which the subjectivities of these young people give the essence of their forms of expression or of what is called *rualidades*.

Key-words

Rap Creole, hip hop movement, performance, aesthetic and musical practices.